

UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DISRUPTIVA: A JUSTIFICAÇÃO DO SOFRIMENTO EM *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE FRIEDRICH NIETZSCHE

A DISRUPTIVE AESTHETIC EXPERIENCE: THE JUSTIFICATION OF SUFFERING IN THE BIRTH OF TRAGEDY BY FRIEDRICH NIETZSCHE

Camilo Lelis Jota Pereira¹

Resumo: Este ensaio explora a superação do sofrimento pela arte trágica na teoria da tragédia grega de Friedrich Nietzsche, com foco nas seções 7 a 10 de *O nascimento da tragédia*. Iniciamos a análise em Nietzsche apresentando o papel crucial do coro na transformação do dionisíaco em uma experiência estética disruptiva e a ideia do trágico como um critério para pensar a profundidade filosófica da arte grega. Em seguida, consideramos a questão do conceito hegeliano de *Aufhebung* em Nietzsche e sua relevância para a tese da arte como feiticeira da verdade. Por fim, destacamos a capacidade única da tragédia em explorar tensões fundamentais da existência em suas complexidades, contradições e a prazeres inerentes à vida.

Palavras-chave: Nietzsche. Tragédia Grega. Pessimismo. Dionisíaco. Arte.

Abstract: This essay explores the overcoming of suffering through tragic art in Friedrich Nietzsche's theory of Greek tragedy, focusing on sections 7 to 10 of "The Birth of Tragedy." We initiate the analysis by presenting Nietzsche's crucial role of the chorus in transforming the Dionysian into a disruptive aesthetic experience and the concept of the tragic as a criterion for contemplating the philosophical depth of Greek art. Subsequently, we delve into the Hegelian concept of *Aufhebung* in Nietzsche and its relevance to the thesis of art as the sorceress of truth. Finally, we emphasize the unique ability of tragedy to delve into fundamental tensions of existence, unraveling complexities, contradictions, and the inherent pleasures of life.

Keywords: Nietzsche. Greek Tragedy. Pessimism. Dionysian. Art.

1. Introdução

No livro *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche argumenta que a tragédia grega é uma expressão da dualidade humana, que se apresenta por meio de dois impulsos fundamentais da natureza: o apolíneo, associado à ordem, harmonia e beleza, e o dionisíaco, associado ao caos, desordem e paixão. A tragédia grega, em suma, é uma forma de arte que combina esses dois impulsos². A partir do sétimo parágrafo desta obra,

¹ Professor na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL). E-mail: camilofilosofia@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2229-9755>.

² “A seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, 16 tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum

o autor passa a tratar da origem da tragédia propriamente dita, todavia, ele busca contar essa história do ponto de vista do coro dionisíaco musical, isto é, “de dentro”. Enquanto a tradição iniciada em Aristóteles aborda o gênero tragédia do ponto de vista do poeta dramático ou do espectador, Nietzsche busca no coro satírico (NT 55) seu primeiro efeito: a “sensação avassaladora de unidade” que mostra que “todas as divisões entre um ser humano e outro” são ilusórias.

Neste sentido, seu foco está nas origens do drama trágico e em como ele evoluiu para as tragédias maduras de Ésquilo e Sófocles, e sua argumentação vai na direção de mostrar que a tragédia se mantém como uma expansão do culto dionisíaco.

Temos agora de recorrer à ajuda de todos os princípios artísticos até aqui discutidos, a fim de nos orientarmos no labirinto, pois é assim que devemos designar a origem da tragédia grega. Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado, por mais amiúde que os farrapos dispersos da tradição antiga tenham sido combinatoriamente costurados um no outro e depois de novo dilacerados. 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 (NT 51-52).

A partir daí, o poder transformador da participação do cidadão através do coro — em sua música, dança e canto — dá origem a imagens apolíneas que por sua vez retratam e complementam os poderes dionisíacos. Dessa maneira, Apolo e Dioniso se reconciliam em uma relação recíproca em uma única forma de arte, cuja complexidade revela ao grego a natureza terrível da existência, ao mesmo tempo em que a diviniza na arte.

A tragédia grega e a visão trágica estão repletas de contradições, e dentro delas, Nietzsche identifica uma base para articular o significado filosófico e espiritual do trágico, e seu envolvimento com a vida e a condição humana. O projeto iniciado por Nietzsche compreende a história da arte grega como a intensificação recíproca do apolíneo e do dionisíaco, culminando na criação da tragédia ática. Esse enredo traz consigo uma consideração profunda sobre o pessimismo e o valor explanatório do ponto de vista intuitivo-estético para resistir ao tipo de conceitualização filosófica e abstração que a tradição pós-socrática mantém. Deste modo, Apolo e Dioniso não podem ser

‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática” (Nietzsche, 1992, p. 27; doravante citado como NT acrescido número da página).

considerados como conceitos, mas figuras mitológicas que “tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (NT 27).

A preocupação erudita com a cultura helênica é uma influência de sua formação em filologia e dos estudos que Nietzsche traz para a escrita de sua primeira obra³. No entanto, será com a filosofia do trágico⁴ que o filósofo se colocará no debate. Como afirma Peter Szondi “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”⁵. Neste contexto, podemos dizer que Nietzsche vai além da especificação dos elementos normativos sobre o que é escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático, e coloca em questão a tragédia como expressão de uma visão de mundo: o trágico enquanto critério de análise.

De modo geral, a experiência estética da tragédia se define como uma espécie de “sensibilização” do *devoir*, da eternidade da natureza pela qual o mundo da aparência vai ao seu limite, “rasga-se”, e sofre junto a Dioniso; cuja linguagem exprime o ciclo eterno de seu nascimento e morte. Essa interpretação deriva de um estatuto metafísico diferente para a experiência estética musical do dionisíaco, isto é, o efeito musical proporciona a experiência para além do princípio de individuação. Tal efeito deixa-se sentir a vivência de uma “vida eterna”, na qual o herói executa sua performance e depois é aniquilado.

Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento (NT 101).

³ Temos uma influência significativa de Jacob Burckhardt em Friedrich Nietzsche durante os anos que precederam a escrita de *O nascimento da tragédia*. Nietzsche, ao assumir seu cargo em Basel, encontrou tempo para participar das palestras de Burckhardt, a quem admirava. Burckhardt, uma figura estabelecida nas humanidades, era conhecido por sua abordagem única que permitia que a história da arte conduzisse a uma análise cultural mais ampla. A amizade entre Nietzsche e Burckhardt começou como colegas, mas a reverência de Nietzsche por Burckhardt e sua curiosidade crescente os aproximaram. Burckhardt, aos cinquenta e um anos, era uma figura respeitada, e sua abordagem influenciou a perspectiva cultural de Nietzsche, contribuindo para a riqueza e complexidade da obra. Além de algumas semelhanças óbvias entre a abordagem de Burckhardt à história cultural e *O nascimento da tragédia*, incluindo a ideia de que o estudo da arte pode motivar uma análise mais ampla da cultura que a produziu, existem várias similaridades filosóficas subjacentes (cf. Daniels, 2013).

⁴ “Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala de pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, ‘filosófico’ tem o sentido forte de ‘ontológico’, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe”. (MACHADO, 2006, p. 44).

⁵ (SZONDI, 2004, p. 23).

Nietzsche argumenta que os gregos compreendiam intuitivamente seu mundo por meio das divindades Apolo e Dioniso, vendo-os como imagens que representam impulsos. Ele rejeita interpretações etiológicas da mitologia grega, uma vez que afirma que as figuras míticas não eram meros substitutos para eventos ou fenômenos naturais, mas símbolos que expressam a compreensão grega da existência. Exemplos, como a fúria de Poseidon e a história de Perséfone, ilustram como os mitos “estetizam” a compreensão grega da vida, conectando-se intuitivamente às emoções humanas e permeando diversas áreas da linguagem com a qual os gregos se “conectam” com o mundo. Neste sentido, o mito trágico molda a percepção do mundo de maneira amorfa e abrangente, e o alcance dessas divindades na compreensão cotidiana da vida grega revela que eles formavam um povo cujo relacionamento com a natureza era fundamentalmente estético:

Até então os gregos se haviam sentido involuntariamente obrigados a ligar de pronto a seus mitos tudo o que era por eles vivenciado, sim, a compreendê-lo somente através dessa vinculação: com o que também o presente mais próximo havia de se lhes apresentar desde logo *sub specie aeterni* [sob o aspecto do eterno] e, em certo sentido, como intemporal (NT 137).

A seguir, começamos explorando a importância do coro na transformação do dionisíaco em uma experiência estética disruptiva, destacando que esse coro proporciona um “consolo metafísico” e uma abordagem esteticamente enriquecida de Nietzsche para avaliar o significado da vida. Depois passamos à tese de que a arte desempenha um papel crucial ao transformar pensamentos negativos sobre a existência, analisando a evolução da tragédia e discutindo a complexidade do termo “aufheben” neste contexto. Por fim, focamos na dualidade fundamental presente na tragédia, na representação de heróis trágicos, como Édipo e Prometeu, e concluímos sobre a natureza paradoxal da sabedoria dionisíaca e a representação do sofrimento como parte integrante da experiência humana.

2. Imagem apolínea, poder dionisíaco

Nietzsche adota um tom provocativo, pois, em vez de fornecer uma visão clara do gênero dramático “tragédia”, apresenta uma série de desafios e questões entrelaçadas na história da filosofia. Mais do que simples práticas sociais e tradições religiosas que serviam de base para a arte, o foco reside no papel do mundo intermediário do coro de

sátiros enquanto um “alívio metafísico” (NT 55). Apesar da sucessão interminável e sempre cambiante de aparências, o coro, mantido acima da realidade cotidiana e simbolizando a visão dionisíaca do Uno-primordial⁶, nos consola com a sensação de que a vida é indestrutivelmente poderosa e prazerosa, de modo que o retorno do estado dionisíaco é experimentado como afirmação da existência.

Nietzsche expõe que a afirmação da existência depende, por um lado, de uma arte sustentável metafisicamente e, por outro lado, de uma fisiologia da arte. A abordagem “fisiológica” decorre do entendimento de que o apolíneo e dionisíaco são “pulsões” (*Triebe*) relacionadas à natureza fundamental dos seres humanos e oferecem uma explicação das atividades e das formas pelas quais a vida humana se manifesta, já que toda vida animal é guiada por impulsos ou instintos.

Ao ampliar o significado da arte para abranger a totalidade da criação humana, a estética se torna a porta de entrada de Nietzsche para os problemas abrangentes da vida, que se entrelaçam com a metafísica, a história cultural e, especialmente, a questão do pessimismo. Deste modo, Nietzsche convida o leitor a enxergar a evolução da arte grega da mesma forma que aqueles que a criaram e viveram em sua época, ou seja, ele busca transmitir uma visão da cultura grega em termos das próprias formas de arte, como uma cosmovisão que pode ser compreendida profundamente por meio de perspectivas estéticas. Uma “filosofia de artista” sustenta essa interpretação dos impulsos apolíneo e dionisíaco como fundamentais para entender a relação estética dos gregos com a dor, trazendo clareza para as tensões existenciais que culminaram na tragédia, e que fazem parte da vida em geral.

Com isso, o poder transformador do coro, por meio da música, da dança e do canto, vai conferir uma nova forma de arte: imagens apolíneas que retratam a experiência vista por meio dos poderes exaltados pelo impulso dionisíaco. A partir dessa forma estética, Apolo e Dioniso reconfiguram sua tensão em uma relação recíproca, por meio de uma nova arte que revela ao grego a natureza terrível da existência, ao mesmo tempo em que exalta essa mesma existência na arte.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação

⁶ “Porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência (NT 51).”

budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele — a vida (NT 55).

A salvação pela arte é necessária porque o estado dionisíaco é “letárgico” — entendido no sentido da raiz grega do termo, de Lete, o rio do esquecimento ou da obliteração —, levando o retorno do estado dionisíaco a ser experimentado como dor. Essa dor surge não apenas da quebra da individuação, mas também devido à sensação de destruição sem sentido que permeia a compreensão trágica do mundo, pois as coisas surgem e desaparecem na existência, juntamente com a compreensão da futilidade de qualquer crença ou ação dentro desse fluxo terrível de destruição. “Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado” (NT 56).

A noção central é que o verdadeiro conhecimento, um vislumbre interno da realidade terrível, tem o poder de superar e anular qualquer motivo que poderia impulsionar à ação. Esse dilema é apresentado como uma característica tanto de Hamlet quanto do “homem dionisíaco”, pois o conhecimento profundo, em vez de ser um estímulo para a ação, pode tornar-se um fardo que dificulta a capacidade de agir diante da verdade angustiante. Neste contexto, Nietzsche se dirige a Schopenhauer ao afirmar que há um perigo de desejar negar à vontade como faz o budista, conferindo validade aos ditames da sabedoria de Sileno⁷, mas, o que ocorre na tragédia é o oposto, já que através da arte, se salva a vida. Ou seja, a representação do coro de sátiros, não como um produto da cultura diretamente, mas de uma pulsão artística viva, serve como cura ou consolo para essa visão terrível.

Nietzsche destaca a importância do coro na interação entre elementos apolíneos e dionisíacos na cultura helênica, criticando a negligência moderna da perspectiva dionisíaca. Ao resgatar a compreensão do coro e apresentar uma visão autêntica da tragédia, ele analisa o efeito estético da arte trágica, rejeitando interpretações políticas do

⁷ “Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NT 36).

coro e sua caracterização como “espectador ideal”. Para Nietzsche, o coro é um participante ativo na performance trágica, não apenas um espectador passivo.

Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico (NT 53).

A análise de Nietzsche converge para a compreensão do coro como uma muralha viva, conforme sugerido por Schiller, que isola a tragédia do mundo real, preservando seu terreno ideal e a liberdade poética. “O coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele — o coro de sátiros — retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (NT 57). Esse coro, representação de seres naturais que vivem indestrutíveis sob a ilusão da vida civil, ao criar o mistério artístico do efeito dionisíaco do êxtase, proporciona um “consolo metafísico” ao revelar uma profunda conexão do individual com o universal — colocando uma abordagem esteticamente enriquecida para avaliar a questão do sentido da vida.

3. Arte, feiticeira da verdade

A ideia desenvolvida no tópico anterior é central na tese nietzschiana de que a arte desempenha um papel crucial ao transformar pensamentos enojados sobre a existência em representações estéticas que possibilitam ao grego viver diante da realidade brutal, oferecendo uma salvação artística diante do absurdo e do horror da existência. Neste contexto, Nietzsche fala que “a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega” (NT 56).

Em linha, a tragédia grega não surgiu espontaneamente, mas evoluiu a partir da dialética entre o apolíneo e o dionisíaco: “e assim era, em todos os lugares onde o

dionisíaco penetrava, o apolíneo era sublimado e destruído”⁸. Este ponto requer alguns comentários sobre a complexidade do verbo “*aufheben*” em relação à filosofia de Hegel e o uso por Nietzsche. Como ele mesmo cita em *Ecce Hommo* (1888), ao comentar sobre seu *O nascimento da tragédia*: “em algumas fórmulas está impregnado do fúnebre perfume de Schopenhauer”, mas, em geral, sua teoria do apolíneo e dionisíaco “cheira chocantemente a hegelianismo” (EH 62)⁹.

A nosso ver, esse “odor” hegeliano se deve aos impulsos estéticos de Apolo e Dioniso, pois ao invés de transmitirem uma mensagem estética aos leitores, transformam-se em ideais dialéticos, com seus próprios mecanismos internos. Embora essa abordagem tenha proporcionado a Nietzsche afirmar que uma nova era trágica seria inevitável, já que seu raciocínio se forma traçando paralelos com a inevitabilidade histórica da era da tragédia após o ressurgimento da poesia lírica em resposta ao épico homérico, ela não foge à sua autocrítica.

No entanto, ao apresentar o apolíneo e o dionisíaco negociando com ideias de síntese trágica, Nietzsche os desvia de seus significados estéticos originais e os intelectualiza em uma metáfora traduzida para o metafísico. A história da tragédia, em si, é então vista como a evolução dessa ideia, com a antítese do dionisíaco com o apolíneo elevada a uma unidade artística. Essa perspectiva, de acordo com a própria crítica de Nietzsche a seu primeiro trabalho, falhou ao deslocar o foco do leitor para o entendimento desses como ideias abstratas passando por uma evolução metafísica. Por outro lado, resta evidente que o ímpeto nietzschiano estava em mostrar como os impulsos estéticos estavam presentes na arte trágica dos gregos, assim, apesar da arte grega ser apresentada sobrecarregada pelo pensamento filosófico alemão, o texto nietzschiano não se afasta muito das origens estéticas desses conceitos.

O termo *Aufheben* é comumente traduzido como “sublimar”¹⁰ seguindo o uso hegeliano do termo, mas Hegel utiliza o termo para descrever como o conflito lógico, entre conceitos mutuamente negativos, é superado em uma síntese na qual o componente individual em um antagonismo é aniquilado e, ao mesmo tempo, preservado e elevado. Já Nietzsche, embora utilize o termo provocativamente, busca se distanciar da explicação

⁸ §4, *O nascimento da tragédia*, Tradução nossa. No original: “*Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet*”.

⁹ (Nietzsche, 1995; doravante citado como EH acrescido do número da página).

¹⁰ O tradutor Jacob Guinsburg coloca, na nota 55 de sua tradução de *O nascimento da tragédia*, “essa palavra é usada aqui com o duplo nexos de algo ao mesmo tempo alçado e superado, sentido que a tornou tão útil para a dialética hegeliana e que em português só é restituído em parte pelo termo ‘suspensão’” (NT 149).

hegeliana da lógica do desenvolvimento de estados conscientes, crenças ou formas culturais. Ele destaca que a “sublimação hegeliana” é apenas metade da história, pois é necessário também um movimento de “dessublimação” ao emergir do estado extático.

Ao aplicar *aufheben* à civilização em contraste com a música dionisíaca, Nietzsche afirma que a cultura é suprimida ou sobrepujada, assim como o indivíduo grego foi subjugado pelo simbolismo do coro de sátiros.

Richard Wagner afirma que ela é sublimada pela música, assim como a luz de uma lâmpada é suprimida pela luz do dia. Da mesma forma, acredito que o homem culto grego se sentia sublimado diante do coro de sátiros: e esta é a próxima influência da tragédia dionisíaca, que o Estado e a sociedade, de fato, as divisões entre os seres humanos, cedem a um sentimento de unidade irresistível, que leva ao coração da natureza¹¹.

Nietzsche enfatiza que os impulsos apolíneo e dionisíaco são permanentes e fundamentais para qualquer cultura — embora afirme mais à frente no livro que o socrático representa outros impulsos, inartísticos — e *aufheben* representa a realização desses impulsos e seu efeito na humanidade. Sendo impulsos permanentes, sujeitos a inúmeras combinações e inflexões, não significa nada parecido com a reconciliação ou “superação” dos impulsos, pois, realizações anteriores e posteriores se sobrepõem sem uma progressão clara. Neste sentido, o coro ainda está presente no novo fenômeno e nos desenvolvimentos posteriores da tragédia, já os demais elementos que compõem a tragédia ática cresceram como ornamentos em torno do coro, que representa seu núcleo.

Dessa forma, o coro se destaca como o elemento mais antigo e fundamental da tragédia, como uma espécie de relicário, mas não fundido com o restante dos elementos. Nietzsche apresenta a feição crítica da sua estética: as obras de arte não são concebidas como artefatos acabados com base na integração de cada detalhe no todo composicional, mas a arte é como um estrato de camadas históricas, acumuladas ao longo do tempo, que podem ser desvendadas, isoladas e trazidas à luz novamente por meio de operações de escavação arqueológica.

¹¹ §7, *O nascimento da tragédia*, tradução nossa. No original: Von letzterer sagt Richard Wagner, daß sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht. In gleicher Weise, glaube ich, fühlte sich der griechische Kulturmensch im Angesicht des Satyrchors aufgehoben: und dies ist die nächste Wirkung der dionysischen Tragödie, daß der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Menschen und Mensch einem übermächtigen Einheitsgeföhle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt.

Ora, nos termos propostos, podemos afirmar que, apesar da lamentada influência geral, Nietzsche vai contra a Hegel. Já que, ao contrário da dialética hegeliana, onde o verdadeiro está no resultado do todo (a síntese resultante do processo de *Aufhebung*), nessa nova perspectiva, a verdade do estético não reside mais no todo, mas, ironicamente, no falso. Essa inversão de perspectiva é fundamentada na ideia de que o processo de *Aufhebung* de Hegel, ao integrar um atributo individual no todo, resulta na aniquilação desse atributo individual. Portanto, o verdadeiro está naquilo que é falso ou ilusório, uma vez que é nessa ilusão que o atributo individual mantém sua existência, ao contrário de ser absorvido e aniquilado na síntese totalizadora¹². Em outras palavras, Nietzsche contesta a noção de que a verdade só pode ser encontrada na totalidade sintetizada, já que o verdadeiro da experiência pode residir na singularidade que é mobilizada no efeito estético da tragédia.

Dessa forma, é possível, com os princípios estabelecidos por Nietzsche já neste seu livro inicial, reconhecer a diferença permanente, as nuances¹³, em vez da unidade, como o ingrediente central não apenas da arte, mas do desenvolvimento histórico e cultural em geral. Assim, ele se esforça em mostrar que no êxtase do estado dionisíaco, que dissolve as barreiras da existência, há um elemento letárgico que submerge das experiências pessoais do passado, no qual a realidade cotidiana e a dionisíaca se separam por um abismo do esquecimento. Nesse contexto, a arte surge como a feiticeira da verdade, transformando os pensamentos enojados sobre a existência em representações estéticas, como o sublime e o cômico.

O coro satírico do ditirambo é destacado como o ato salvador da arte, proporcionando um meio para lidar com o horror e o absurdo da vida. A gênese do coro, especialmente na figura do sátiro durante o festival de *Anthesteria*¹⁴, é um ponto crucial em que Nietzsche concentra sua análise. Ele conecta a origem da tragédia à celebração dionisíaca, onde o sátiro é considerado o “*Urbild*” (imagem original) da humanidade, expressando emoções intensas e celebrando a proximidade com Dioniso.

¹² Essa discussão é melhor abordada em Burnham e Jesinghausen (2010). Segundo os autores, Nietzsche está construindo um novo princípio lógico na esteira da crítica a Hegel.

¹³ Conceito utilizado por Patrick Wotling. Cf. Wotling (1995).

¹⁴ O festival Dioniso, dedicado ao deus do vinho, ocorria anualmente durante três dias no mês de *Anthesterion* para celebrar a chegada da primavera e a maturação do vinho. No primeiro dia, chamado *Pithoigia*, as libações eram feitas a Dioniso a partir dos barris recém-abertos. O segundo dia, *Choes*, era marcado por festividades populares, repleto de competições de bebidas e clima erótico, terminado em uma cerimônia secreta envolvendo a esposa do rei Arconte e Dioniso. O terceiro dia, *Chytroi*, era um festival em homenagem aos mortos, com oferendas de potes de sementes ou farelo (PARKE, 1977).

A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal haste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o protofenômeno 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 (NT 59-60).

A transformação do cidadão em sátiro durante festivais como o *Antheateria* é interpretada por Nietzsche como uma ruptura deliberada com a vida cotidiana, assim, o coro satírico, ao viver em uma realidade religiosamente reconhecida e distante das convenções sociais, permite uma experiência idealizada e dionisíaca. O coro musical é o processo embrionário que culmina na tragédia e, a partir do compartilhamento da experiência estética entre coro e público, embora reconheça a intensificação dos impulsos apolíneos na transfiguração artística, revela o envolvimento carnal com mundo transfigurado da cena trágica. Contudo, mesmo corporalmente envolvido, ao mesmo tempo ele o nega, por isso uma contradição marcante na reação do grego trágico: ele vê claramente o herói trágico diante dele, compreende os eventos da cena, mas se refugia no incompreensível.

Nietzsche aponta para um *Selbstentäußerungs*¹⁵ (auto-alienação) e quebra do aguilhão apolíneo, sugerindo que a magia dionisíaca desempenha um papel crucial, já que, essa magia, ao estimular as emoções apolíneas ao máximo, consegue fazer com que essa superabundância da força apolínea sirva aos seus propósitos dionisíacos.

Ele contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas, o herói trágico e, no entanto, alegre-se com o seu aniquilamento. Ele compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, no entanto, refugia-se de bom grado no incompreensível. Ele sente que as ações do herói são justificadas e, no entanto, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem o seu autor. Ele estremece ante os sofrimentos que não de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego. (NT 130-131)

¹⁵ No original: “Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers“. “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. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico.” (NT 45).

O mito trágico é interpretado como uma representação da sabedoria dionisíaca por meio de meios artísticos apolíneos, levando o mundo da aparência ao seu limite, onde se nega a si mesmo e busca refúgio em outras experiências. O impulso dionisíaco desse artista consome o mundo das aparências, revelando por trás dele uma alegria artística primordial no seio do Uno-primordial. Portanto, o trágico, que emerge de uma luta heroica contra o destino, está além da máscara do herói, isto é, no Dioniso, mas o deus visto dentro da compreensão estética representada pela aliança entre os impulsos apolíneos e dionisíacos.

A dualidade entre os componentes dionisíaco e apolíneo da tragédia responde ao modo como essas forças interagem para criar uma forma artística equilibrada. Dioniso entra na arte e faz Apolo se extraviar para o dionisíaco. A experiência dionisíaca é descrita como uma conexão poderosa com a força vital da natureza, mas também carrega consigo a ameaça da aniquilação e uma visão pessimista da existência. Nesse contexto, a tragédia grega atinge um equilíbrio ao incorporar tanto elementos dionisíacos quanto apolíneos, reforçando as forças de cada um e evitando suas fraquezas inerentes. Por isso o papel crucial do coro, que transforma não apenas a si próprio, mas também o público, culminando na necessidade de uma imagem apolínea mais sofisticada e, embora o palco seja independente do coro, sua existência é artisticamente dependente dos elementos musicais dionisíacos.

Assim, à medida que o ator do coro se transforma no sátiro, a visão do coro é transferida para o “espectador”¹⁶ e se espalha de maneira contagiante para o público em um “auto espelhamento” do dionisíaco. “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a última apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo” (NT 60).

Deste modo, a questão da afirmação do pessimismo se mostra possível na medida em que o efeito estético intensifica o caráter dionisíaco ao mesmo tempo em que mitiga as tendências “negadoras da vontade” associadas a essa intensidade. A simbiose entre Apolo e Dioniso na tragédia grega mostra como cada elemento depende do outro, já que a narrativa das tribulações de Dioniso, que padece de dores e sofrimentos, é interpretada

¹⁶ Segundo Nietzsche, este é um termo inadequado porque não há realmente uma segregação arquitetônica no teatro grego, entre espectadores e atores (NT 59).

como a mensagem subjacente do teatro grego, enfatizando a rejeição da individuação como fonte primária de sofrimento e propondo a arte como uma esperança alegre de restaurar a unidade. Ou seja, o ponto central é a transformação do dionisíaco em uma forma apolínea pela tragédia grega.

Nietzsche destaca a substituição do momento terrível de negação da vontade pelo conhecimento trágico, permitindo ao espectador afirmar a existência quando o dionisíaco recua de seu estado caótico para ceder seu excesso à expressão apolínea. Apesar de parecer que o Apolo é o controlador, é o dionisíaco que salva o mito, revitalizando-o com interpretações renovadas e relevância filosófica.

As aparências apolíneas, nas quais Dioniso se objetiva, não são mais “um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente”, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dioniso presente a proximidade do deus: agora lhe falamos, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dioniso não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero (NT 62-63).

A imagem apolínea pode perder sua função artística ao se tornar excessivamente poderosa culturalmente, resultando na diminuição de seu valor estético e de sua capacidade redentora por meio da representação. No entanto, o dionisíaco na tragédia revitaliza esses mitos antigos, apropriando-se do “território inteiro do mito” para expressar suas próprias percepções, de modo que a vivência como um todo é reinterpretada.

Quando não há mais a capacidade de criar um fenômeno artístico primordial, o artista trágico-apolíneo consegue estabelecer um novo fenômeno. Isso porque o coro, ao projetar a visão dionisíaca, gera o “dom artístico” do poeta, pelo qual o verdadeiro artista se vê cercado por figuras, não apenas pensando nelas por meio de conceitos, mas as vivenciando em um “ânimo musical” (NT 44), por meio de metáforas e símbolos. “Como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo o dispõe à contemplação” (NT 124).

Todavia, para o poeta genuíno, a metáfora não é uma figura retórica, mas uma imagem que substitui algo que ele realmente pode ver, como um substituto de um conceito, por isso a poesia supera os limites da linguagem que meramente representa algo já abstrato, e pode alcançar a simbolização com a ajuda da musicalidade. A metáfora, considerada como uma espécie de simbolização, eleva o ato da linguagem ao nível de um

símbolo que “torna presente” a experiência do corpo, e isso se aplica tanto à poesia apolínea quanto à dionisíaca e trágica.

4. O saber pessimista da tragédia

Em meio à sua investigação das condições antropológicas e históricas que tornaram a tragédia possível, e até necessária em certo sentido, Nietzsche reconhece que a tragédia grega é um espaço onde se desdobram os conflitos humanos, em essência marcados por uma dualidade fundamental. Essa dualidade é melhor retratada pelo antagonismo dos impulsos artísticos da natureza que, a partir do antigo culto a Dioniso, aparecem na tragédia ática, e se estabelecem como um espetáculo artístico centrado na representação da música e na tensão dramática de uma individualidade simbólica, um “herói”, cuja queda cria a transfiguração trágica. Nietzsche explica esse processo recorrendo a comparações dramáticas: o contraste entre a interpretação apolínea de uma tragédia e seu significado dionisíaco subjacente, enraizado no mito; e também pela comparação entre duas esferas de significado dentro da arte trágica, o visto nas tragédias “clássicas” de Sófocles e Ésquilo, centradas na figura de Édipo e de Prometeu, e a morte da tragédia com Sócrates.

A lógica do confronto permeia a análise da perspectiva cultural da tragédia e envolve uma série de opositores em embate — como o feminino e o masculino, os olímpicos e os Titãs, a natureza e os artistas, etc. —, demonstrando a complexidade do argumento nietzschiano sobre a natureza da tragédia e sua relação direta com diferentes elementos culturais e filosóficos. Estes embates se revelam nas representações artísticas, especialmente nos diálogos apolíneos que, à primeira vista, parecem simples, transparentes e belos, refletindo a essência dos helenos. No entanto, ao aprofundar-se na trama, a superfície apolínea desvanece, dando lugar a uma narrativa complexa, impregnada pelo dionisíaco.

Quando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha. Só nesse sentido devemos acreditar que compreendemos corretamente o sério e importante conceito da “serenojovialidade grega”; ao passo que, na realidade, em todos os caminhos e sendas do presente, encontramos

nos com o conceito falsamente entendido dessa serenojovialidade, como se fosse um bem-estar não ameaçado (NT 63).

Os heróis de Sófocles personificam essa dualidade, apresentando uma linguagem apolínea marcada pela precisão e clareza. No entanto, essa luminosidade não é apenas estética; é uma necessidade para curar a vista ferida pela noite medonha da existência, isto é, a necessidade de se trabalhar artisticamente o conhecimento trágico. A tragédia, ao revelar as profundezas dos mitos, desvenda a máscara apolínea, evidenciando uma complexidade subjacente à simplicidade aparente. Também a “serenojovialidade grega” (*Heiterkeit*), exemplificada na figura de Édipo, adiciona outra camada à compreensão do antagonismo fundamental entre os deuses, pois as desventuras do protagonista, longe de ser um fardo intransponível, transforma-se em um poder mágico que transcende a morte e estabelece as bases de um novo mundo sobre as ruínas do antigo. Este contraste, por sua vez, é onde a tragédia se mostra como fonte de afirmação, ressaltando a profundidade do entendimento da filosofia pessimista grega sobre a condição humana.

Segundo Nietzsche, em *Ésquilo*, especialmente no mito de Prometeu, essa tensão é explorada de maneira ainda mais intensa, pois Prometeu personifica a própria glória da ação ao desafiar as leis divinas para trazer conhecimento e autonomia aos mortais. A dualidade prometeica revela-se como uma máscara dionisíaca sob a expressão apolínea: o sacrifício de Prometeu, embora resulte em sofrimento eterno, simboliza a busca humana pelo conhecimento e pela autonomia, mesmo diante das consequências adversas. Nesse contexto, a formulação conceitual de *Ésquilo* — “Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado” (NT 69) — ressoa como uma síntese da consciência trágica e dos dramas existenciais enfrentados pelo ser humano. A condição trágica, portanto, se expressa nas contradições decorridas da busca por conhecimento e autonomia em confronto com a afirmação artística da vida que, por meio da tragédia, é reconhecida como igualmente justa e injusta, revelando a intrincada experiência humana.

A tragédia grega se revela como um terreno fértil para explorar as dualidades fundamentais da condição humana. Assim, a partir da arte trágica, Nietzsche não só mostra o significado filosófico da sua visão de mundo, e o que sua realização cultural significava para os gregos, mas coloca em questão a relevância que a tragédia carrega para o pensamento filosófico na modernidade. Isso porque “a visão trágica” não está reduzida a eventos específicos nas peças trágicas, mas sim carrega uma premissa fundamental para toda humanidade: a natureza e o mundo se apresentam como um

conjunto de contradições cruéis. Essas contradições incluem a lei divina *versus* a lei humana, a ambição cultural *versus* o poder nivelador da natureza, a dualidade entre criação e destruição, e a noção de destino *versus* autodeterminação.

Para Nietzsche, os gregos viam essas contradições como enigmas religiosos que as peças trágicas visavam resolver, mas, devido à sua natureza estética, não representavam uma ameaça à estabilidade trazida pela mitologia, e sim como uma forma de abordar os dilemas humano exemplificado na filosofia pessimista de Sileno. O conflito filosófico é trazido à baila pela tragédia na medida em que ela revela a transgressão cultural, mesmo quando necessária, como algo que traz consigo sofrimento e tribulações. O mito de Prometeu, por exemplo, sintetiza a visão trágica grega ao mostrar as contradições fundamentais da existência humana, contudo, tais dramas, como os provocados pela *Moirá* (destino), que ao se apresentar instiga um misto de fraqueza, sabedoria e frustração, são vistos como um mistério e ao mesmo tempo como a síntese do ser e do devir, da destruição e da criação.

A simbolização trágica mostra que o mito está expressando sua sabedoria dionisíaca, como também mostra a tragédia como o véu apolíneo construído sobre camadas dionisíacas. A camada mais profunda é a experiência do *Ur-eine*, que não tem equivalente em nenhuma forma de representação linguística ou visual, seguida pelo mito trágico que narra a história do confronto dos seres humanos com a natureza crua. Tomando a tragédia como expressão da sabedoria dionisíaca, Nietzsche afirma que a sabedoria popular passada pelo mito nos mostra que, no momento originário do ato no qual os seres humanos se impõem sobre a natureza, espalhando sobre ela a *vida humana*, também se estabelece, de forma inevitável, uma relação na qual existe um custo para os indivíduos que coloca em risco a própria particularidade ali colocada.

Por isso “o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza” (NT 65). Algumas culturas buscam a resignação ou o fechar de olhos para esta situação, defendendo que seria melhor mesmo não saber ou nunca ter existido, já as culturas afirmativas, se contrapõem por meio da arte, pois, com arte, aquela divergência íntima não necessita de ser ignorada, mas levada à cena como estímulo ao prazer.

Uma vez que a “natureza humana” se assemelha ao fundo caótico da existência, não há que se falar de um objeto a ser legislado, mas apenas um jogo que se organiza

através das disputas polarizadas entre indivíduo e Vontade¹⁷. Portanto, a superação do conflito é na verdade uma reorganização desta contenda. Ao contrário de Sócrates e Platão, Nietzsche enxerga uma crítica contundente ao conhecimento na essência do que ele identifica como o ensinamento trágico das tragédias: “como a virtude genuinamente prometeica: com o que é encontrado ao mesmo tempo o substrato ético da tragédia pessimista, como a justificação do mal humano e, na verdade, tanto da culpa humana quanto do sofrimento por ela causado” (NT 67).

O modo como uma cultura negocia os termos dessa aniquilação é um indicativo interessante para Nietzsche postular a diferenciação da cultura trágica em relação à questão da afirmação da existência.

Tanto o sátiro quanto o pastor idílico de nossos tempos modernos são ambos produtos de um anseio voltado para o primevo e o natural; mas com que garra destemida e firme ia o grego pegar o seu homem dos bosques e quão envergonhado e frouxo brinca o homem de hoje com a imagem lisonjeira de um terno, flauteaste e sensível pastor! (NT 56-57).

Ambos são interpretados como manifestações de um anseio inerente à condição humana em direção ao primitivo e ao natural. Contudo, destaca-se a notável diferença na abordagem dessas figuras, revelando como os diversos contextos filosóficos e culturais moldam a representação daqueles que simbolizam o encontro com a “verdade” da natureza humana. Isso diz muito sobre a forma como cada cultura lida com essa questão. A cultura trágica não busca a fuga absoluta do mundo revelado pela sabedoria popular dos mitos. Seu desejo foi mais alto, além dos deuses, no despertar da embriaguez.

“Na heroica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre” (NT

¹⁷ Em sua primeira edição de “O Mundo como Vontade e Representação”, Schopenhauer identificou a “coisa em si” com a Vontade, onde esse conceito significava a realidade última por trás de todos os fenômenos e representava a essência do mundo. Para Schopenhauer, a Vontade é a coisa em si, e os fenômenos que percebemos são manifestações ou representações dessa Vontade. Entretanto, em uma segunda edição do mesmo trabalho, Schopenhauer modificou sua posição. Ele passou a afirmar que a Vontade é a coisa em si apenas na relação com os fenômenos. Isso sugere uma mudança em sua concepção original, indicando que a identificação direta da Vontade como a “coisa em si” era mais complexa do que inicialmente postulada. Nessa revisão, Schopenhauer parece reconhecer que a Vontade só pode ser conhecida na medida em que se manifesta nos fenômenos, mas sua natureza última permanece fora do alcance direto da compreensão humana. De todo modo, Nietzsche critica a identificação da Vontade como a coisa em si, afirmando que a “vontade é a forma mais geral do fenômeno”, ou seja, mesmo a concepção de Vontade de Schopenhauer é apenas uma forma geral dos fenômenos e, além disso, algo completamente indecifrável para nós. Cf. DECHER, 1985.

68). O interessante é que o sofrimento não seja negado, tal como mostra o Édipo, de Sófocles, “como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte” (NT 64), e o Prometeu, de Ésquilo, “o homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta. [...] o profundo pendor esquiliano para a justiça: o incomensurável sofrimento do ‘indivíduo’ audaz, de um lado, e, de outro, a indigência divina” (NT 66).

Dimensões secundárias do tema do destino incluem a ironia da existência e a futilidade da ação humana, vista quando as ações nobres dos personagens são, na verdade, a própria ação responsável pelas transgressões que eles estão tentando desesperadamente evitar. Isso é especialmente o caso de Édipo, cuja confiança, assertividade e astúcia o tornam cativante para o público como um tipo forte, mas esses mesmos traços, quando voltados para sua tentativa de enganar o destino, significam também que sua queda será a maior. De fato, é a natureza incessantemente inquisitiva de Édipo que é em parte responsável pela descoberta da verdade e, portanto, por sua ruína.

5. Considerações finais

Para Nietzsche, a visão de mundo da peça trágica se revela como uma compreensão de que até o humano mais nobre pode ver o destino mais feio se abater sobre ele, mas, para além disso, uma filosofia que acampa a descrição da existência como fundamentalmente amoral, injusta e brutal. Ora, sem a arte, os mitos trágicos nos dizem que a vida não vale a pena ser vivida, que o sofrimento é a norma, e que as ações humanas são ou fúteis diante do destino ou, de outra forma, são as responsáveis pela miséria do mundo. Contudo, a resignação e a negação da vida não são os efeitos da tragédia: enquanto os deuses olímpicos foram capazes de deificar o grego mortal, as peças trágicas podem divinizar o sofrimento em um espelho que seduz por meio da visão extática da existência mortal, evidenciando que o “melhor e o mais excelso do que é dado à humanidade participar, ela o consegue graças a um sacrilégio” (NT 67).

A filosofia pessimista dos gregos é justificada pois origina-se na própria desventura inerente à essência das coisas. O gênio do artístico trágico, portanto, está em poetizar os terrores e horrores da existência nas belas formas de arte apolíneas, ao mesmo

tempo em que preservam a primazia do impulso dionisíaco para o excesso, para o sofrimento e para o êxtase, que constituem, por meio da música do coro, o conteúdo da tragédia. O sublime e o cômico estão um passo além do mundo das belas aparências, já que trazem em si a afirmação da contradição irreconciliável inscrita no seio da existência. Por outro lado, não coincidem de forma alguma com uma filosofia da verdade, mas com a transformação do valor da verdade por meio do deslocamento da dualidade entre verdadeiro-falso para o antagonismo artístico entre o apolíneo e o dionisíaco — o mundo intermediário entre a beleza e a verdade no qual é possível a união de Dioniso e Apolo.

Neste nível surge o artista trágico que exalta a existência sem exigir uma fissura na sua visão do mundo, pois a filosofia pessimista, tal qual exposta por Sileno, é interpretada pela perspectiva daquele que incorpora arte. Isto é, de que por continuar a viver, implica perceber a vida como um meio de criar, por isso o dionisíaco também é edificante ao transfigurar o desespero pessimista em uma afirmação alegre da vida, na qual o corpo pode impregnar seu relacionamento com a vida com uma visão de mundo puramente estética. Assim, mesmo partindo de Schopenhauer, *O nascimento da tragédia* ensina que “pode-se ser tão honesto e livre de ilusões otimistas quanto Schopenhauer era, e ainda celebrar a vida como fundamentalmente poderosa e prazerosa como os gregos fizeram”¹⁸.

Referências

- BURNHAM, Douglas; JESINGHAUSEN, Martin. **Nietzsche's The birth of tragedy: a reader's guide**. Londres: continuum, 2010.
- DANIELS, P. R. **Nietzsche and The Birth of Tragedy**. Durham, UK: Acumen, 2013.
- DECHER, Friedhelm. Nietzsches Metaphysik in der “Geburt der Tragödie”. **Nietzsche-Studien**, Berlim, n. 14, 1985.
- KAUFMANN, W. **Tragedy and Philosophy**. Garden City, NY: Doubleday, 1968.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PARKE, H.W. **Festival of Athenians**, Thames e Hudson, 1977.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WOTLING, P. **Nietzsche et le problème de la civilisation**. Paris: PUF, 1995.

¹⁸ (KAUFMANN, 1968, p. 69).

Uma experiência estética

Recebido em: 18/03/2024

Aprovado em: 08/06/2024