

NIETZSCHE E A MUSICALIDADE DIONISÍACA DA TRAGÉDIA ÁTICA

Renato Nunes Bittencourt*

RESUMO: Neste artigo analisamos o estatuto da musicalidade na configuração estética e ontológica atribuída por Nietzsche ao dionisismo no nascimento da tragédia grega, e de que maneira a expressão musical é fundamental para compreendermos adequadamente o espírito da experiência trágica grega.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche. Música. Trágico. Dionisíaco.

1 INTRODUÇÃO

As intuições musicológicas delineadas por Nietzsche nos seus escritos helenísticos, especialmente em *O nascimento da tragédia*, retratam a marcante influência recebida das teorias de Schopenhauer (especialmente a partir do § 52 de *O mundo como vontade e como representação*) e da criação artística e intelectual de Richard Wagner (óperas como *Os mestres cantores de Nuremberg* e seus ensaios estéticos como *A arte e a revolução*, *A obra de arte do futuro* e *Beethoven*), expandindo-as conforme os seus propósitos estéticos: o estabelecimento de um elo ontológico entre o espírito trágico grego e o projeto moderno de reunificação das artes na ópera de vanguarda.

Independentemente das particularidades axiológicas da proposta nietzschiana em fundir a experiência trágica dos gregos com os pretensos arautos modernos da renovação da cultura trágica no período oitocentista

* Doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ. Professor do Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA. Contato: renatonunesbittencourt@yahoo.com.br

Renato Nunes Bittencourt

Europeu, uma questão delineada por Nietzsche permanece vigorosa: o estudo da musicalidade na configuração artística da Tragédia Ática e o seu inerente substrato ontológico para a compreensão dionisíaca da vida. Nessas condições, o presente texto visa comentar o primado da musicalidade na experiência trágica de mundo e sua expressão mais potente na Tragédia Ática, dialogando, na medida do possível, com a fortuna crítica de helenistas e autores dedicados ao mundo grego antigo.

2 O FUNDAMENTO DIONISÍACO DA TRAGÉDIA ÁTICA

Nietzsche, nos seus escritos helenísticos de juventude, especialmente em *O nascimento da tragédia*, fundamenta o surgimento da Tragédia Ática ao canto coral, expressão por excelência da comunhão do povo grego na sua experiência estética e religiosa de participação da encenação trágica, ao mesmo tempo culto sagrado e cerimônia teatral. Para Nietzsche, o princípio originário da Tragédia Ática não se encontra no drama, mas sim em sua musicalidade, circunstância que representa assim a sua filiação ao arcaico culto dionisíaco; conforme as investigações nietzschianas, a tragédia grega nasce do coro de celebradores dionisíacos e progressivamente adquire conotações dramáticas mediante a assimilação das festividades dionisíacas pelo Estado Grego, sustentado religiosamente pela celebração dos deuses olímpicos, destacando-se dentre estes a figura de Apolo, o patrono da harmonia interior, do autoconhecimento, da moderação ética e do discurso poético. Quando ocorre a convergência axiológica entre as disposições apolíneas e dionisíacas possibilitou-se, para maior glória da arte, a reconfiguração estética da tragédia grega, incorporando-se harmoniosamente elementos apolíneos (a discursividade dramática) e dionisíacos (o coro, o canto e a música):

Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades. Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia em geral (NIETZSCHE, 1996, p. 129-130).

Todavia, um dos aspectos mais dignos de nota da investigação histórica, filológica e filosófica de Nietzsche sobre a configuração estética e religiosa da Tragédia Ática consiste no postulado de que, mesmo através da assimilação de elementos dramáticos na experiência trágica grega, as diversas modulações da musicalidade permaneciam como o cerne desse acontecimento especial. Nessas condições, podemos versar seguramente sobre uma postulada musicalidade dionisíaca na Tragédia Ática e não apenas acerca de uma pura dramaticidade da mesma.

Uma vez que o propósito da encenação trágica originalmente consistia na celebração da paixão do deus Dionísio, quando ocorre a intercessão entre os elementos apolíneos e dionisíacos na transformação da Tragédia Ática, a figura do herói representado na cena encarnava simbolicamente a essência de Dionísio, atuando então como uma espécie de avatar do deus. Por conseguinte, o público que assistia ao “espetáculo” trágico não participava de uma mera encenação teatral, mas de um genuíno culto religioso revestido com caracteres estéticos. A função da música, na Tragédia Ática, consistia em despertar no espectador a disposição sagrada para a comunhão com o divino, através de uma relação extática.

3 O ARREBATAMENTO DA MUSICALIDADE DIONISÍACA NA TRAGÉDIA ÁTICA

Enquanto os adeptos de Apolo mantinham a sua identidade pessoal nos seus louvores, os epoptas dionisíacos perdiam a sua identidade subjetiva, seu próprio “eu”, nas celebrações báquicas. Enquanto a ordem apolínea estabelecia o rígido controle das ações individuais, através da

Renato Nunes Bittencourt

manutenção inexorável dos preceitos da justa medida, os ritos dionisíacos celebravam uma violenta ruptura com essa instituição social, pois que, nessa concepção báquica, é através da *hybris*, da desmedida, do excesso e da supressão das normas que se poderia alcançar o estado máximo de alegria¹. Para tanto, era necessário o uso de alguns recursos especiais, que garantissem a eficácia dessas experiências rituais. A bebida, mais precisamente o vinho, e as danças frenéticas, executadas ao som dos tambores e das flautas rústicas, proporcionavam aos participantes dessas celebrações os efeitos mágicos almejados, o frenesi que permitia ao eopta buscar a interação com os demais membros da confraria, ocasionando assim justamente o desentrelaçamento das suas forças instintivas, que se tornavam então plenamente atuantes nas celebrações rituais². A natureza dionisíaca quer a embriaguez e, para tanto, o contato, enquanto que o apolíneo quer a forma, isto é, a distância (SANTIAGO-GUERVÓS, 2004, p. 221).

A cultura apolínea preteriu o uso da flauta em favor da lira, pois havia o preconceito de que aquele instrumento deformava as feições da face humana, prejudicando assim a manutenção do ideal de beleza tão especial para os antigos gregos. Aristóteles comenta a questão do vitupério em relação ao uso da flauta por esta ser considerada, pelo imaginário grego, como a responsável por deformar as feições faciais daquele que a utiliza. Pelo fato das objeções do filósofo representar de forma nítida o temor grego diante das forças báquicas, a citação a seguir é extremamente pertinente:

¹ É digno de nota que Henri Jeanmaire, no seu *Dionysus*, p. 207, afirma que a alegria é um dos mais marcantes traços da personalidade de Dionísio, e que contribui para lhe comunicar esse dinamismo ao qual é preciso sempre regressar para conceber o poder de expansão do seu culto.

² Acerca dessa questão apresentada, é de grande valor a leitura de *A morte em Veneza* de Thomas Mann, mais precisamente p. 102-104, nas quais o célebre romancista, permeado pela visão de mundo nietzschiana, apresenta em detalhes riquíssimos o delírio báquico que toma posse do protagonista do romance, Gustav von Aschenbach, as referências aos cânticos, aos instrumentos de percussão, a sensualidade latente nos corpos, o objeto fálico ritual e a presença mística do “Deus Estrangeiro”.

Não devem ser admitidas na educação as flautas ou quaisquer outros instrumentos que requerem grande preparo técnico, bem como a cítara e outros do mesmo gênero, e sim os instrumentos que permitem aos alunos dedicar mais atenção à sua educação musical e aos outros ramos da educação. Ademais, a flauta não exerce influência moralizante, mas apenas excitante; deve-se usá-la, portanto, somente nas ocasiões em que a execução visa à catarse e não à instrução. A flauta, com vista à educação, tem assim contra ela o fato de impedir o uso da fala; por isso seu uso foi acentuadamente interdito por nossos antepassados aos jovens e aos homens livres, embora em época mais recentes estes tenham passado a utilizá-la (ARISTÓTELES, *Política*, 1341b).

A flauta guerreira, a flauta das possessões iniciáticas, é o instrumento do delírio, de um delírio que pode ser fatal (PLATÃO. *Leis*, VII, 790c-791b). Conforme o autor do célebre tratado *Do Sublime* expõe, o som da flauta produz paixões nos ouvintes e torna-os loucos e possuídos pelos delírios dos coribantes; e, tendo dado um ritmo, ela força o ouvinte a andar nesse ritmo e a assimilar-se à melodia (LONGINO, *Do sublime*, XXXIX, 2).

A sonoridade dionisíaca atentava contra a serenidade axiológica do apolinismo, pois motivava uma série de movimentos corporais que superavam as próprias limitações naturais de cada celebrador, sendo então uma musicalidade que clamava ao âmago da singularidade do participante do ritual. Tanto a música apolínea como a música dionisíaca expressavam qualidades encantatórias, mas os seus efeitos psicofisiológicos eram distintos, ainda que, de todo modo, plenamente saudáveis para o ouvinte: o toque da lira apolínea serenava o ânimo, enquanto o flautear rompia com os parâmetros da representação, fazendo assim irromper a vitalidade intrínseca do indivíduo, através de uma extasiante alegria que contagiava os membros da confraria dionisíaca. A música da flauta não tem um caráter “ético”, mas orgiástico, de modo que esse instrumento é assim, por excelência, o propiciador do transe, do orgasmo, do delírio, dos ritos e das

danças de possessão³. O caráter da música dionisíaca se expressa pela violência estremeceadora do som, a corrente unitária da melodia, e isso é um artifício completamente anti-apolíneo (NIETZSCHE, 1996, p. 34-35). Conforme comenta Santiago-Guervós, a música nasce de um fundo informe, indeterminado, onde não existe a imagem. E em relação às demais artes, expressa desse modo a forma fenomênica mais geral da vontade, ao mesmo tempo em que constitui o primeiro passo de simbolização (SANTIAGO-GUERVÓS, 2004, p. 46)

A tradição mitológica grega estabelece o duelo artístico entre Apolo, tocador de cítara, e o sátiro Mársias, detentor da técnica da flauta, como o parâmetro avaliativo entre as duas qualidades musicais. A vitória do belo deus perante o ser da natureza significa a o projeto de se conceder a hegemonia do som suave da cítara sobre a musicalidade extática da flauta. Mársias, ao encontrar a flauta dispensada por Atena, pelo fato de que a deusa considerava-a como um instrumento deformador das feições, recolhe-a e dela se torna um exímio intérprete. Por sua *hybris*, o sátiro desafia o melhor musicista grego, justamente Apolo, numa competição para que se pudesse estabelecer quem de fato era o melhor musicista e qual instrumento produz o melhor som. Apolo aceita, tendo as Musas como juízas. O prêmio da disputa seria que o ganhador poderia fazer o que bem entendesse com o perdedor. Mársias faz soar sua flauta de forma magistral. Apolo somente conquista a vitória no duelo com Mársias por um artifício: o deus consegue tocar sua cítara virando-a de cabeça para baixo, o que é impossível para a flauta. Como punição pela afronta do sátiro, Apolo o esfolava vivo.

³ Para mais detalhes dessa questão, a leitura de *A Morte nos olhos*, de Jean-Pierre Vernant, especialmente as páginas 71-75, é de grande pertinência, pois o helenista disserta sobre o efeito terrífico que as danças extáticas motivavam na coletividade grega, assim como a repulsa pela flauta.

O canto dionisíaco se expressava através do modo frígio, inverso do efeito acalentador e disciplinador da musicalidade dórica, e a sonoridade da flauta, estigmatizada definitivamente pelo ideal normativo da racionalidade apolínea, também se encaixava nesse âmbito tonal, pois ambos são excitantes e emocionantes, o que não era considerado benéfico para o aprimoramento do cidadão grego⁴.

Destarte, podemos constatar no dionisismo uma nova expressividade da música, pois que essa arte sagrada não é utilizada entre os seus adeptos em prol da manutenção da ordem instituída, mediante a instauração do equilíbrio interno de cada indivíduo, estado psíquico que impede o afã de subverter os padrões normativos. Ao contrário, uma reviravolta no uso ritual da música proporcionará ao culto báquico a aquisição de meios de suprimir os padrões sociais estabelecidos, pois que a intensidade mágica da música supera os limites formais do discurso retórico, proporcionando assim a associação entre os celebrantes através da profusão da alegria divina. Wagner, em *A Obra de Arte do Futuro*, expõe uma importante reflexão sobre o poder transfigurador da música, perspectiva essa que seria muito cara para o desenvolvimento das ideias de Nietzsche:

A música é o completo e efervescente amor do coração, que confere nobreza à voluptuosidade dos sentidos e humanidade à ausência de sensibilidade dos pensamentos. Por intermédio da música, a dança e a poesia podem entender-se mutuamente: nela tocam-se e interpenetram-se num laço de amor as leis de acordo com as quais cada uma destas se manifesta segundo a natureza que lhe é própria; nela, a vontade de não-arbitrário de cada uma das outras duas artes, o metro, próprio da poesia, e o compasso, próprio da dança, transformam-se no necessário ritmo do pulsar do coração (WAGNER, 2003, p. 73-74).

⁴ Para mais detalhes da relação estabelecida entre o cântico dionisíaco e o uso das flautas com o modo frígio, ver Aristóteles, *Política*, 1342b.

É digno de nota que as sagradas danças desenfreadas dionisíacas, ao invés de motivarem a eminente extenuação das forças do corpo, tal como ocorreria em condições normais, ampliavam, pelo contrário, ainda mais a sua energia constituinte, como se o celebrante se tornasse um novo ente, decuplicado na sua vitalidade. Dionísio é o deus frenético, e por ele dançam frenéticas as mênades (OTTO, 2006, p.101)⁵. A dança extática de Dionísio pressupõe que o adepto se encontre em um estado de embriaguez, seja através da bebida ou da própria alegria intrínseca que se extravasa, gerando assim a libertação mental das amarras da consciência⁶. A sagrada tarefa de Dionísio consiste em nos tornar mais leves, em nos ensinar a dançar, em nos dar o instinto do jogo (DELEUZE, 2001, p. 30). Pela música e pela dança, o homem encontra a possibilidade de união com os ritmos e pulsações do universo (ARAÚJO, 1985, p. 120). A dança, como toda arte, é comunicação do êxtase, é uma pedagogia do entusiasmo, no sentido original da palavra: sentimento da presença divina e participação no ser divino (GARAUDY, 1980, p. 24). Contato dionisíaco com as forças do universo e da história, a dança não é arte de evadir-se da realidade, mas, ao contrário, a de identificar-se com ela, de crucificar-se nela, para alcançar uma vida mais elevada (GARAUDY, 1980, p. 102). Na dança o corpo é completamente ele mesmo, e não se dirige com sua postura e movimentos a nenhum efeito exterior, senão só a si mesmo. O ritmo que o possui o desenlaça das ataduras com as quais as coisas o enredam e enfadam, liberando-o e o devolvendo completamente a si mesmo (OTTO, 2005, p. 74). Conforme os comentários de Scarlett Marton,

Cadência, a dança põe em xeque a aparente imobilidade das coisas, a rigidez imposta ao pensamento, a fixidez forjada pelas palavras. Com o

⁵ Ressaltemos que Walter Burkert, em *A religião grega na época clássica e arcaica*, p. 227, também trata da ideia de uma dança frenética no dionisismo.

⁶ Para mais detalhes dessa questão, é de grande importância a leitura de *Psique* de Erwin Rohde, p. 220-221.

ritmo, o mundo deixa de ser estável; com os gestos, a linguagem deixa de ser unívoca. E as ideias ganham leveza (MARTON, 2001, p. 60).

Após tais colocações sobre a expressão sagrada da dança como mecanismo de ampliação da saúde do corpo e dos estados potentes de alegrias, creio que possamos realizar um salto textual para *Assim falou Zaratustra*, relacionando tais ideias com um discurso que manifesta plenas convergências valorativas com o tema aqui estudado: trata-se de aproveitarmos a apologia da dança divina que Nietzsche coloca na boca de Zaratustra, quando este afirma que “só acreditaria num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 1998, p. 47). O que o pensador andarilho pretende enunciar através dessa sentença? Que a crença em uma divindade isolada do universo, longe da alegria, da intensidade da existência, não pode ser considerada eticamente legítima, pois mesmo os deuses também dançam, também expressam o júbilo pela existência. Um deus dançarino encontra a sua significação na própria imanência, e convida todos os seus adoradores a participarem da ciranda de alegria que envolve o seu culto. Zaratustra pretende demonstrar que é plenamente possível pensarmos na figura de uma divindade vitalizada, envolvida com a energia pulsante da dança, pois tal envolvimento não diminuiria de maneira alguma a grandiosidade de tal entidade.

Um dos exemplos que podemos utilizar nessa circunstância seria o dos deuses olímpicos, eles próprios belíssimos e adeptos da sensualidade e da alegria, além, obviamente, do próprio Dionísio, o jubiloso dançarino, que trouxe aos gregos antigos a sua efervescência divina, que contagia todos os corpos nos passos da sua dança. Talvez seja em homenagem a ele que Zaratustra dirija este discurso:

E quando vi o meu demônio, achei-o sério, consciencioso, profundo, solene: era o espírito de gravidade – graças a ele, todas as coisas caem. Não é com a cólera, mas com o riso que se mata. Vamos,

matemos o espírito de gravidade! Aprendi a andar: desde então, corro à vontade. Aprendi a voar: desde então, não quero que me empurrem primeiro, para me pôr em movimento. Agora, estou leve; agora, vôo; agora, um deus dança por meu intermédio (NIETZSCHE, 1998, p. 47).

Zaratustra proclama a sua alegre vitória sobre a tristeza e ao excessivo caráter hierático vigente na tradição moral imposta pela religiosidade normativa, uma poderosa expressão do espírito de gravidade, que castra as aspirações criativas dos indivíduos subjugados pelo seu poderio homogeneizador das características humanas. Para tanto, o corpo é de importância capital para a realização das ações singulares dos indivíduos, pois é o meio de expressão por excelência da potência criativa de um centro de forças. A dança da vida é dionisíaca e permite a transfiguração da existência e dos parâmetros morais em vigor, mediante a elevação da alegria trágica ao patamar maior de todas as valorações humanas.

A vivência dionisíaca devolve ao homem grego a sua mais recôndita alegria, similar àquela usufruída na tenra infância, na qual não existe a culpa moral e o medo por se afrontar as regras impostas. Dessa maneira, o dionisismo proporciona o florescimento de um estado de alegria distinto do bem-estar da ordem apolínea, que controla mesmo os excessos de alegria dos seus indivíduos, levando-os a uma espécie de ataraxia dos afetos⁷. Ora, a alegria dionisíaca não quer ser represada de forma alguma pela normatividade social, ela anseia acima de tudo pela contínua efusão de sua força expansiva que agrega numa grande unidade de celebrantes do prazer

⁷ O Estoicismo, na sua acepção ética, de alguma maneira, é um grande devedor desse apaziguamento apolíneo, pois a ataraxia é um estado psicofísico que proporciona ao filósofo a vivência de uma genuína quietude no seu âmago, liberto de toda influência discordante do mundo exterior, pois todo ímpeto de violência já fora previamente suprimido na sua própria afetividade. Nuno Nabais, na sua *Metafísica do Trágico*, dedica valiosas reflexões sobre as divergências e aproximações entre o estoicismo e o pensamento nietzschiano, principalmente na gênese do conceito de *Amor Fati*.

da existência a coletividade dos indivíduos. Conforme comenta Sánchez Meca,

Com a experiência dionisíaca, que é possível fazer através da arte e da música, o indivíduo deixa se reconhecer-se como tal, supera a mera aparência de sua individuação e participa diretamente da energia transbordante do fundo natural, uno e indestrutível, do mundo (SÁNCHEZ MECA, 2006, p. 256-257).

A expressão jubilosa encarnada no tiaso dionisíaco ocorria não por uma necessidade de se preencher o tempo disponível com o movimento livre dos corpos nas danças, mas por um desejo divino de gratidão a vida, naquilo que ela oferta a cada pessoa continuamente. Devemos destacar que o helenista Christian August Lobeck, no seu *Aglaophamus sive de theologie mysticae graecorum*, pretendia explicar a religiosidade dionisíaca como um mero preenchimento do tempo ocioso, de modo que o tiaso dionisíaco, sem mais nada de útil ou valoroso a fazer, se unira em celebrações nas quais os atos de dançar, cantar e se agitar, desprovidos de qualquer significação maior, seriam imitados por uma massa coletiva de pessoas, efetivando assim o culto dionisíaco que nós conhecemos:

Os gregos, se não tinham outras coisas a fazer, riam, pulavam, corriam, ou, como o ser humano também se inclina a isso, sentavam-se, choravam, lamentavam. Vieram outros, depois, e buscaram algum motivo para o estranho modo de ser; e assim surgiram, para explicação desses costumes, inúmeras lendas festivas e mitos. Por outro lado, acreditou-se que a burlesca atividade que ocorria durante as festas pertencia necessariamente à celebração, e ela foi mantida como parte indispensável do culto religioso (LOBECK, 1829, p. 672)⁸.

⁸ Essa perspectiva absurda e redutora da vivência dionisíaca é objetada por Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*, na seção o “O que devo aos antigos”, § 4, e também por Walter Burkert na sua portentosa *Religião grega na época clássica e arcaica*, p. 23.

Renato Nunes Bittencourt

Empolgados pelo canto e pela dança, os adeptos do culto dionisíaco se integravam numa grande celebração onde não havia mais a valorização da hierarquia social estabelecida imperiosamente pela lei do Estado apolíneo. O indivíduo, alienado dos seus limites pessoais e da sua regrada medida, caía no esquecimento de si característico dos estados dionisíacos e perdia completamente a memória dos preceitos apolíneos (MACHADO, 2001, p. 21). A partir de então, reinava na afetividade de todos os envolvidos no rito dionisíaco o sentimento de fusão entre o humano e a natureza. O modo mais intenso de ocorrer essa conexão era através da possessão do espírito dionisíaco, que seria uma comunhão plena com o divino, uma experiência afetiva afluída no místico, vivida no próprio corpo do celebrante. A possessão dionisíaca motiva a fuga para a montanha, a *oribasia* báquica, em prol de um distanciamento dos problemas da cidade, da vida urbana trivial, dos seus problemas corriqueiros, circunstâncias que encontram um importante correlato no próprio projeto de se distanciar de si mesmo, ou seja, da própria personalidade cotidiana. Conforme os versos de Eurípidés acerca dos poderosos cantos báquicos,

Ó/Feliz quem por bom nume/ mistérios de deuses viu,/ santifica a sua vida,/ põe no tiaso a sua alma,/ nas montanhas é um Baco/ em santas purificações/ e trabalhos da grande Mãe/Cibebe são a sua lei,/ e brande alto o tirso/ e coroadado com heras é o cultor de Dioniso/ Eia, Bacas! Eia, Bacas! (EURÍPIDES. *As bacantes*, vs. 73-83).

Uma vez que a disposição dionisíaca não reconhece a pertinência dos preceitos normativos de Apolo, a necessidade de se voltar a esse estado de controle interpessoal é sempre uma situação dolorosa para aquele que conhece na carne a experiência da fusão do seu “eu” com os demais. Nietzsche afirma que

O arrebatamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras de limites habituais da existência, contém, enquanto dom,

um elemento letárgico no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separava, por meio desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca (NIETZSCHE, 2005, p. 24).

A experiência religiosa do culto dionisíaco, em vez de integrar passivamente as pessoas nos seus supostos devidos lugares, visa projetá-las para fora desse âmbito normativo e homogeneizador através do êxtase, associando-se ao divino na interação sagrada que suprime a diferença de identidade entre ambos. Conduzida pelo poder dionisíaco, a natureza fornece os seus encantos para aqueles que aceitam as suas dádivas ao se integrarem amorosamente aos seus braços, tal como Nietzsche a apresenta:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez (NIETZSCHE, 1996, p. 31).

Podemos constatar que, neste trecho, Nietzsche se utiliza de uma brilhante imagem euripidiana, tal como expressada pelo Mensageiro nas *Bacantes*, que narra para o altivo Penteu os prodígios realizados pelas mônades, pois que estas, conhecedoras dos mistérios de fertilidade da vida, são capazes de retirar da terra os seus maravilhosos benefícios maternos:

Todas elas ornavam cuidadosamente / a fronte com coroas de folhas de hera / ou com belas flores silvestres; uma delas / bateu com o tirso numa rocha a fez jorrar / da mesma, num instante, um jato de água límpida; / outra, ferindo o chão com a sua varinha / viu esguichar da terra por obra do deus / uma fonte de vinho. As que sentiam falta / do alvo leite, esfregavam no solo os dedos / e o recolhiam de repente em abundância. / Do tirso recoberto de folhas de hera / pingava o mel

mais doce. Ah! Meu senhor e rei! / Por que não estavas presente para ver o espetáculo? Gostarias sem dúvida de dirigir tu mesmo preces fervorosas ao deus que aqui blasfemas! (EURÍPIDES, *As bacantes*, vs. 922-937).

Já destacamos nas linhas precedentes que a arte trágica dos gregos surge a partir do coro dos celebrantes dos prodígios de Dionísio, que entoavam os ditirambos em sua homenagem: “A tragédia teve início com aqueles que iniciaram o ditirambo” (ARISTÓTELES. *Poética*, 1449a)⁹. No entanto, há que ressaltar que neste primeiro momento da experiência trágica dos gregos não havia ainda qualquer expressão dramática convencional, pois que a cerimônia dionisíaca era constituída apenas pelo coro, o verdadeiro ator, pois não há outro herói¹⁰. Por conseguinte, é através do espírito da música sagrada dedicada ao amado Dionísio que se desenvolve a Tragédia Ática, inicialmente como um coro de transformados, em que todo o passado civil e as posições sociais são esquecidos; esse coro se converte em servidor intemporal do deus, vivendo fora de todas as esferas sociais (NIETZSCHE, 1996, p. 62-63).

A sabedoria alcançada com a identificação com Dionísio é a do permanente devir das coisas e do jogo, aparentemente sem sentido, do desfazer de todo o existente (VAZ PINTO, 1989, p. 36). Nietzsche considera que “o prazer que o mito trágico gera tem sua pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NIETZSCHE, 1996, p. 141). A visão trágica de mundo nos faz

⁹ Para uma compreensão historiográfica da formação do local onde se representaram as primeiras encenações trágicas, bem como o contexto político que favoreceu a ocorrência das mesmas, é pertinente a leitura de Jacqueline de Romilly, *A Tragédia grega*, p. 18, e Pierre Grimal, *O teatro antigo*, p. 14. Além disso, Daisi Malhadas, em *Tragédia grega: o mito em cena*, apresenta nesse livro um apêndice sobre “As Dionisíacas Urbanas e as representações teatrais em Atenas”, p. 81-93.

¹⁰ Werner Jaeger, na *Paidéia*, p. 312, corrobora abertamente a tese nietzschiana acerca da gênese da tragédia grega a partir do coro, e de que modo ele preponderava na encenação.

Renato Nunes Bittencourt

compreender intimamente que o valor da existência se encontra presente em si mesmo, no seu próprio matiz ontológico, descartando-se então a pertinência de qualquer especulação transcendente de mundo, na qual se creria na existência de outra dimensão da realidade, esta sim proclamada como a “autêntica” no sentido pleno da palavra. Essa compreensão da natureza trágica do existir, destituída de conotações moralistas, enfatizava a necessidade da integração mútua entre as diversas formas de vida singularizadas. Santiago-Guervós comenta que “se a arte trágica reflete ou representa a vida trágica do mundo, e se o jogo do artista trágico reflete a natureza lúdica essencial da existência, ambos, natureza e artista, se entregam a criação e destruição mais além de bem e de mal” (SANTIAGO-GUERVÓS, 2004, p. 213.) Conforme Nietzsche expõe no ensaio *O drama musical grego*,

No estado de “estar fora de si”, do êxtase, somente um passo é ainda necessário: que não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nos portemos como encantados. Por isso, o profundo espanto diante do espetáculo do drama toca a última profundidade: vacila o solo, a crença na indissolubilidade e na fixidez do indivíduo (NIETZSCHE, 2005, p. 55-56).

Além das figuras fenomênicas, separadas individualmente pelas categorias do espaço e do tempo, se encontra a grande unidade cósmica da vida, que rompe as cadeias limitadoras da extensividade material e da própria individualidade. Para explicar essa experiência sagrada, Nietzsche enuncia a ideia do “consolo metafísico”, que seria uma espécie de apanágio obtido pelo espectador capaz de perceber intuitivamente a condição unitária da existência, cuja fonte vital jamais se esgota, mesmo diante da supressão das suas inúmeras formas individualizadas:

O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, 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, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem sempre os mesmos (NIETZSCHE, 1996, p. 55).

Tratava-se, portanto, de uma experiência mística na qual o caráter sagrado da vida se revelava ao íntimo do indivíduo, sem que houvesse qualquer mediação da racionalidade lógica nessa vivência. Nietzsche destaca que

O sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro. Talvez conquistemos um ponto de partida para a nossa indagação, se eu introduzir a afirmação de que o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização [...] Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e 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 (NIETZSCHE, 1996, p. 54-55).

Esse miraculoso prazer estético decorrente da percepção trágica da existência representa a manifestação insuperável da alegria dionisíaca, a qual, mesmo ciente da iminência da morte para todas as formas viventes, supera qualquer influência deletéria do pessimismo prático e faz compreender ao homem imerso na experiência dionisíaca a unidade fundamental que associa morte e vida como instâncias indissociáveis.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Renato Nunes Bittencourt

No decorrer do presente artigo analisamos algumas questões centrais da investigação nietzschiana sobre a musicalidade dionisíaca presente na configuração estética da Tragédia Ática; ressaltando a importância da música como instrumento transfigurador das representações existenciais cotidianas, torna-se claro que o estado dionisíaco se associa imediatamente ao espírito da música, que intensifica e tonifica a existência humana.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rosângela N. **Roteiro trágico de um herói**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: INCM, 1992.

_____. **Política**. Brasília: UnB, 1997.

BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Rés, 2001.

EURÍPIDES. **As bacantes**. Lisboa: Edições 70, 1998.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JEANMAIRE, Henri. **Dionysos: histoire du culte de Bacchus**. Paris: Payot, 1950.

LOBECK, Christian August. **Aglaophamus sive de theologie mysticae graecorum**. v. I e II. Konisberg, 1829.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

Renato Nunes Bittencourt

MANN, Thomas. **A morte em Veneza**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias**: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

NABAIS, Nuno. **Metafísica do trágico**: estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

_____. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A visão dionisíaca do mundo** [e outros textos da juventude - *Sócrates e a tragédia* e *O drama musical grego*]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OTTO, Walter Friedrich. **Dioniso**: mito y culto. Madrid: Siruela, 2006.

_____. **Las musas y la origen divino del canto y del habla**. Madrid: Siruela, 2005.

PLATÃO. **Leis**. São Paulo: Edipro, 1999.

ROHDE, Erwin. **Psique**: la idea del alma y la immortalidad entre los griegos. México: FCE, 2006

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Lisboa: Edições 70, 1992.

SÁNCHEZ MECA, Diego. **Nietzsche**: la experiênciã dionisíaca del mundo. Madrid: Tecnos, 2006.

SANTIAGO-GUERVÓS, Luis Enrique de. **Arte y política**: aproximación a la estética de Nietzsche. Madrid: Trotta, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

VAZ PINTO, Maria José. A filosofia na idade trágica dos gregos: da sabedoria dos filósofos trágicos à inversão do socratismo. In: MARQUES, António (ORG.) **Cem anos após o projeto “vontade de poder – transmutação de todos os valores”**. Lisboa: Vega, 1989, p. 33-49.

Renato Nunes Bittencourt

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**: figuras do outro na Grécia Antiga – Ártemis e Gorgé. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

WAGNER, Richard. **A arte e a revolução**. Lisboa: Antígona, 1990.

_____. **Beethoven**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **A obra de arte do futuro**. Lisboa: Antígona, 2003.

Renato Nunes Bittencourt

<http://lattes.cnpq.br/5173102478506111>



[Home](#) [Índice](#) [Minicurrículos dos autores](#)

Revista Pandora Brasil Nº 37 Dezembro de 2011 - ISSN 2175-3318
"subjetividade e tragédia: A construção do indivíduo na literatura trágica e alhures"