

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DANIELE BENTIN MENDONÇA

NIETZSCHE E A DANÇA: A CRIAÇÃO DE UMA MEMÓRIA TRÁGICA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Miguel Angel Barrenechea

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO/2015

M539 Mendonça, Daniele Bentin.
Nietzsche e a dança: a criação de uma memória trágica / Daniele Bentin Mendonça, 2015.
114 f. ; 30 cm

Orientador: Miguel Angel Barrenechea.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Memória na arte. 3. Dança. 4. Tragédia. 5. Mito. 6. Memória - Aspectos sociais. I. Barrenechea, Miguel Angel. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD - 302

DANIELE BENTIN MENDONÇA

NIETZSCHE E A DANÇA: A CRIAÇÃO DE UMA MEMÓRIA TRÁGICA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de concentração: Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória e Espaço.

Aprovada em: 27/02/2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr^o. Miguel Angel Barrenechea – Orientador – UNIRIO

Prof^o. Dr^o Sérgio Luiz Silva – UNIRIO

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Lisboa da Cunha – UERJ

RIO DE JANEIRO

FEVEREIRO/2015

Dedico esta dissertação aos bailarinos do palco e da vida, àqueles que com leveza experimentam os sabores e dissabores de ser humano, àqueles que se lançam à imprevisibilidade de seus movimentos, gestos e sensações, àqueles que se permitem esquecer para criar, àqueles que não dançam apenas com o corpo, mas também com as palavras e, em especial:

Ao meu orientador, Miguel Angel de Barrenechea, por sua dedicação quase paternal para concretização deste projeto, por seu “filosofar à marteladas”, por acreditar, não somente na potência desta dissertação, mas na minha capacidade de escrita, mostrando-se um valioso amigo e um cuidadoso mestre nos momentos mais delicados dessa caminhada.

À professora Maria Helena Lisboa da Cunha por confiar na força de minha dança e de minhas ideias, dividindo comigo momentos inebriantes de muito bailado e filosofia artisticamente ensinada.

Ao professor Sérgio Luiz Silva pelo carinho com o qual recebeu este trabalho, realizando contribuições relevantes para a conclusão do mesmo.

À amiga Adriana Silva pela paciência, carinho e atenção destinados a cada passo concluídos deste trabalho, revelando-se uma artista forte e perseverante capaz de educar para a vida homens criativos e geniais.

À todos os membros da família Escola de Dança Margareth Monteiro por darem asas à minha criatividade, por se tornarem fãs incondicionais de meu trabalho, por serem aqueles que me encorajam, a cada dia, a lutar pela arte, pela valorização do artista bailarino e pela dança como caminho para uma vida leve e saudável.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro, Felipe Amorim, por sua dedicação, por sua paciência, por seu amor, por estar ao meu lado nos momentos mais tensos e complicados dessa trajetória e por ser o maior incentivador deste projeto.

Aos meus pais que, durante toda minha infância e juventude, foram os responsáveis pela minha formação, educando com amor e respeito, proporcionando momentos enriquecedores desde meu primeiro dia em uma instituição de ensino.

A todos que fazem parte do programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) Unirio, professores, coordenadores, assistentes e alunos que contribuíram, direta ou indiretamente, para o desenvolvimento desta pesquisa. Em especial, aos amigos Fernanda Figueira e Pedro Augusto Boal, pelos momentos de descontração, pelas palavras de incentivo e pela torcida nesta reta final.

Aos colegas integrantes do Grupo de Estudos Nietzsche (GEN), mestrandos e doutorandos dos programas PPGEdU/Unirio e PPGMS/Unirio: Mario Dias, Luis Oliveira, Enock Silva, Daniel Alves, Daniel Leal, Michael Carneiro, Cristie Campello, Natália Rocha, Bárbara Marques, Adriana Silva, Nilcinéia Longobuco, Katia Schaefer, Sérgio Andraus e Neide Pereira por todas as colocações que ampliaram e clarearam minhas ideias em momentos de turbulência e infertilidade do pensamento. Em especial, a Adriana Silva, Mario José Dias e Luis Oliveira, pelas relevantes contribuições em diferentes momentos da pesquisa, colaborando significativamente para finalização da mesma.

Às diretoras Denise Cunha e Margareth Monteiro (EDMM) pela compreensão aos momentos de ausência dedicados à pesquisa, ao mestre e professor Fábio Matheus por incentivar minha pesquisa no campo da dança e aos amigos Camila Pinheiro e Diego Cruz pelo amor mútuo que sentimos e respeito dedicado ao trabalho desenvolvido por cada um.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que tornou possível a realização desta pesquisa, através de incentivo financeiro.

Ele salva-se pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.
(NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*. 2007, p. 52)

RESUMO

Nesta dissertação analisamos o espaço da dança enquanto caminho favorável ao retorno do *pathos* trágico, proporcionando ao homem uma experiência de vida saudável, a partir das reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. O pensador não desenvolve especificamente o tema da dança, porém, suas análises acerca da arte trágica grega e as duras críticas destinadas às questões sobre memória e história, nos permite elaborar importantes contribuições para este campo artístico. Com base, primordialmente, nas obras *O nascimento da tragédia* (1872), *A visão dionisíaca de mundo* (1870) e *Segunda Consideração intempestiva – das vantagens e desvantagens da história para a vida* (1874), pretendemos analisar as relações estabelecidas entre os impulsos artísticos, apolíneo e dionisíaco, e as forças vitais da memória e do esquecimento, com o espaço da dança. Para embasar nossa hipótese, levamos em consideração os ballets de repertório que, ante à experiência pessoal e visceral estabelecida neste espaço artístico, demonstram ser manifestações atuais e literais da arte trágica grega, morta à séculos. Neste sentido, a dissertação possui relevância por seu caráter inédito e por contribuir diretamente com o campo da Memória Social, pois une questões específicas da cultura, da arte, do conhecimento e do saber de um povo em prol da criação de uma memória trágica. Ou seja, uma memória que potencialize o ser humano, que o permita afirmar sua existência em todas as instâncias de sua vida.

Palavras-chave: Memória Trágica. Dança. Mito. Pathos Trágico. Nietzsche.

ABSTRACT

In this thesis we analyze the space of dance as way favorable to the return of tragic pathos, giving the man a healthy life experience, from the reflections of the German philosopher Friedrich Nietzsche. The Thinker not specifically develops the dance theme, however, their analysis on the Greek tragic art and harsh criticism for the questions about memory and history, allows us to develop important contributions to this artistic field. Based primarily on works *The Birth of Tragedy* (1872), *The Dionysian vision of the world* (1870) and *Second Consideration untimely - the advantages and disadvantages of history for life* (1874), we intend to analyze the relations established between the artistic impulses, apollonian and dionysian, and the vital forces of memory and forgetting , with the dance space. To support our hypothesis, we consider the repertoire of ballets that, compared to personal and visceral experience established in this artistic space, prove to be current and literal manifestations of Greek tragic art, the dead centuries. In this sense, the dissertation is relevant for its unprecedented nature and directly contribute to the field of social memory since it combines specific issues of culture, art, knowledge, and wisdom of a people for the establishment of a tragic memory. That is, a memory that leverages the human being, that enables you to affirm its existence in all instances of your life.

Keywords: Tragic Memory. Dance. Myth. Tragic Pathos. Nietzsche.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	10
CAPÍTULO I: A ARTE NA PERSPECTIVA NIETZSCHIANA.....	18
1.1 A interpretação nietzschiana sobre a tragédia grega.	19
1.2 Apolíneo e dionisíaco – impulsos primordiais da tragédia grega.	27
1.3 As figuras da conciliação dos impulsos e das forças criativas: os sátiros do deus Dioniso.....	35
CAPÍTULO II: MITO E MEMÓRIA – AS RELAÇÕES CRIATIVAS DA TRAGÉDIA GREGA NO CAMPO DA DANÇA.....	42
2.1 A relação mito e tragédia sob a ótica nietzschiana.	43
2.2 Do mito trágico à dança: aspectos afirmativos da memória de um povo.....	56
2.3 A decadência dos mitos e o "suicídio" da tragédia pela estética socrática.....	66
CAPÍTULO III: DANÇA E TRAGÉDIA – INTERFACES DE DUAS ARTES DIONISÍACAS	78
3.1 O trágico nas obras dançadas: saberes apolíneo-dionisíacos nos ballets de repertório.....	79
3.2 A interpretação nietzschiana do corpo como "fio condutor" e suas relações com o espaço da dança.....	88
3.3 A dança como <i>remédio</i> para o homem – o retorno do <i>pathos</i> trágico.....	98
CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS.....	106
REFERÊNCIAS.	111

INTRODUÇÃO

A presente dissertação é fruto de intensos questionamentos pessoais advindos de experiências diversas no âmbito das artes. A vivência no espaço específico da dança é latente, despertando um grande interesse em compreender algumas das situações que nela se configuram como: as exaustivas repetições de exercícios, o trabalho quase que artesanal impresso no corpo, a tríade corpo-música-emoção cênica, as infinitas dores e angústias, a refinada conciliação da música com os gestos, a atmosfera mística capaz de envolver o público e as inéditas representações de personagens encenados repetidas vezes. Encontramos na filosofia do pensador alemão Friedrich Nietzsche, importantes contribuições no tocante a sua análise aprofundada sobre arte, cultura, corpo, homem e memória. Por conseguinte, sustentamos a hipótese de que a dança¹ se configura como um caminho de retorno ao *pathos* trágico nos dias atuais. Nesse sentido, desenvolvemos uma série de reflexões acerca da dança, seus desdobramentos e os diversos aspectos da tragédia grega que nela podem ser identificados, assim como a dinâmica entre lembrar e esquecer que se estabelece nessa arte.

Na primeira fase de seu pensamento, Nietzsche compreende a *memória* como uma força vital gregária² que, afastada da força do *esquecimento*, cerceia o indivíduo, limitando suas possibilidades criativas. Ao elaborar uma concepção de memória, o filósofo apresenta uma severa crítica ao historicismo moderno e exalta o valor do esquecimento criador. Mostra-se importante, nesse momento, elucidarmos a interpretação nietzschiana sobre memória presente também em sua obra da maturidade *Genealogia da moral* (2009), na qual esclarece o próprio surgimento da memória social, como podemos conferir no trecho a seguir:

Quanto menos memória tinha a humanidade, tanto mais de espantar era o aspecto dos seus costumes; o rigor das leis penais permite apreciar especialmente as dificuldades que ela experimentou antes de se fazer senhora do conhecimento e para manter presentes na memória destes escravos das paixões e dos desejos algumas exigências primitivas da vida social.³

¹ A hipótese sustentada nessa dissertação baseia-se nas experiências pessoais com a modalidade de dança ballet clássico. Sendo assim, durante toda a pesquisa consideramos, especificamente, os ballets de repertório – estreitamente vinculados a nossa experiência artística – em nossas análises sobre o espaço da dança, como uma prática capaz de conduzir o homem ao reencontro com o *pathos* trágico nos dias atuais.

² Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: das vantagens e desvantagens da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003c.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2009. p. 61.

Considerando suas críticas e reflexões sobre o campo de estudo da memória procuramos analisar as questões inseridas na dissertação pelo viés artístico que o filósofo nos apresenta. A partir de sua interpretação sobre a questão da *memória* e da *arte*, consideramos o espaço da dança enquanto um *espaço trágico*, capaz de agregar ambas as forças vitais – a memória e o esquecimento –, favorecendo a criação e o possível renascimento da *tragédia* na atualidade. A tragédia é entendida aqui, através da concepção nietzschiana, proposta desde sua obra inaugural, *O nascimento da tragédia* (1872). No *espaço trágico*⁴, o fenômeno dramático, é interpretado a partir dos impulsos conflitantes de Apolo e Dioniso. Desse mesmo modo, na tragédia, as forças vitais da memória e do esquecimento demonstram estar reunidas proporcionando momentos de criação.

Além das ponderações de Nietzsche sobre esse tema, comentadores relacionados ao campo da Memória Social são abordados na dissertação com o propósito de adensar as análises apresentadas. Para destacar o aspecto social da memória, em que lembrar e esquecer são essenciais para cada sociedade, Gondar afirma que:

[...] a memória e o esquecimento são constituintes de cada sociedade. Esta, por sua vez, tecida pela memória e pelo esquecimento, engendra relações de sentidos que vão determinar o modo pelo qual ela irá se referir a si própria, ao seu passado e ao seu porvir, como também o modo como irá representar uma outra sociedade.⁵

Partimos das reflexões do filósofo alemão sobre a *arte grega*⁶ para fundamentarmos as análises iniciais sobre a dança e o espaço no qual ela se desenvolve, articulando, assim, as ponderações sobre a memória. Essas análises recebem influências de três instâncias importantes para o pensamento de Nietzsche: os estudos filológicos⁷, a filosofia de Arthur Schopenhauer⁸ e as concepções artísticas de Richard Wagner⁹. Ao estudar a civilização grega

⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007. O espaço trágico é caracterizado por Nietzsche como o lugar de celebração dos instintos, de intensificação dos impulsos corpóreos e de exaltação da Natureza.

⁵ GONDAR, Jô. “*Memória, tempo e história*”, in: BARRENECHEA, Miguel Angel de. et al. (Org.). *As Dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 99.

⁶ Segundo Nietzsche, o contínuo desenvolvimento da arte está ligado diretamente às imagens dos deuses Apolo e Dioniso. Na arte grega, essa particularidade fica clara, pois através das figuras desses deuses o filósofo concretiza a elevação de seus ensinamentos basilares.

⁷ Nietzsche foi o mais novo professor a ocupar a cadeira de Filologia Clássica na Universidade da Basileia, onde desenvolveu, durante dez anos, o seu conhecimento filosófico no contato com o pensamento grego antigo.

⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001. Filósofo alemão do século XIX, Schopenhauer expõe suas ideias acerca dos conceitos de representação, vontade e fenômeno. “Tudo o que o mundo encerra ou pode encerrar está nesta dependência necessária perante o sujeito, e apenas existe para o sujeito. O mundo é portanto *representação*.” (p. 10). Segundo Schopenhauer o sujeito é o *substratum* do mundo, aquele que tem uma visão da totalidade desse mundo; seu próprio corpo é objeto e enquanto objeto de conhecimento merece o nome de representação, isto é,

arcaica na Universidade da Basileia, Nietzsche desenvolve ideias acerca da cultura helênica e encontra no cerne dos rituais trágicos a procissão do coro como embrião dessas manifestações artísticas. Influenciado diretamente pela filosofia schopenhaueriana e pela música wagneriana, o filósofo considera as análises da cultura do povo heleno e seus rituais como a grande contribuição dessa civilização ao mundo. Ele acredita ainda que, em sua era moderna, é pela música que o legítimo espírito alemão – vinculado ao *pathos* trágico – renascerá para a salvação da própria cultura alemã¹⁰.

Nietzsche afirma que a arte grega antiga conjuga dois impulsos artísticos originários da natureza: o impulso apolíneo que está vinculado à imaginação figurativa, e o impulso dionisíaco, que está ligado a todas as emoções do ser humano. Igualmente, o filósofo defende que a memória, aliada às lembranças e suas diversas manifestações, e o esquecimento, aliado ao desprendimento de si, são forças que possibilitam uma existência afirmativa. Observando as manifestações artísticas atuais, identificamos, no ato criativo do artista, os aspectos anteriormente descritos e sustentados por Nietzsche, como expoentes basilares de toda criação.

A análise sobre a arte trágica grega e o espaço configurador da dança, possibilita o reconhecimento de um personagem alegórico presente em ambos os espaços. Esse indivíduo demonstra destreza no tratar de suas lembranças, imprime dinâmica à vivência humana e permite que os impulsos artísticos de Apolo e Dioniso se manifestem. O *artista*, inserido nos dois contextos, é convidado ao ato da criação experimentando diferentes emoções, capazes de gerar inéditas interpretações. No confronto consigo mesmo, chega à destruição e ao aniquilamento da própria imagem individualizada, percebendo-se, então, unido ao espectador. Sua figura é reconstruída e recriada diante daquilo que representa imerso no coro, na plateia, na obra e na vida.

apresentação do essencial de algo que está por trás de toda aparência: a vontade de viver. “O sujeito do conhecimento, pela sua identidade com o corpo, torna-se um indivíduo; desde aí, esse corpo é-lhe dado de duas maneiras completamente diferentes: por um lado, como representação no conhecimento fenomenal, como objeto entre outros objetos e submetido às suas leis; e por outro lado, ao mesmo tempo, como esse princípio imediatamente conhecido por cada um, que se a palavra *Vontade* designa. Todo ato real da nossa vontade é, ao mesmo tempo e infalivelmente, um movimento de nosso corpo [...]” (p. 110). Para o pensador a *vontade* nada mais é que a essência ou substrato de todos os fenômenos; a vontade de viver é aquilo que está para além de toda representação: a sua base. A filosofia schopenhauriana será muito importante para Nietzsche, principalmente na primeira fase de sua obra.

⁹ Richard Wagner (1813-1883) foi maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, por quem Nietzsche demonstra ter grande apreço e admiração nessa fase de seu pensamento. Nietzsche considera sua música como uma arte trágica modelar.

¹⁰ Cf. NIETZSCHE, 2007.

Das argumentações expostas surgem os seguintes questionamentos: como se caracteriza a arte trágica grega, analisada por Nietzsche? Que ideias sobre memória e esquecimento o filósofo apresenta? Como a memória e a dança – pensada enquanto espaço trágico – se relacionam? A dança pode ser considerada como a arte que proporciona um retorno à tragédia grega? A partir dessas questões, desenvolvemos nossas análises sobre o espaço trágico da dança, a memória e as possíveis relações entre ambos na pesquisa. Consideramos que esse espaço da dança tem a capacidade de potencializar a experiência do trágico, possibilitando a criação, a inovação e a afirmação de nossa existência, em que a memorização e a repetição se mostram processos importantes.

Para esclarecermos as questões abordadas nesta dissertação, dividimos o trabalho em três capítulos. Pensando em uma melhor compreensão e coesão na pesquisa, utilizamos a interpretação do relevante comentador Roberto Machado que, ao descrever a arte grega e a tragédia, em sua obra *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento do trágico* (2005), afirma: “*O nascimento da tragédia* apresenta três ideias principais, às quais todas as outras estão subordinadas.”¹¹ A primeira ideia é a explicação da origem, composição e finalidade da tragédia, baseada nos conceitos de apolíneo e dionisíaco, formulados a partir da influência da filosofia de Schopenhauer. Na segunda ideia, Nietzsche sustenta que, ao permitir que a lógica e a razão socrática adentrem o lugar dos rituais dionisíacos, a tragédia morre e a celebração dos instintos vitais perde sua legitimidade. A terceira ideia identificada por Machado, na obra de Nietzsche, é a do renascimento da tragédia, através da música de Richard Wagner. Tendo como base a maneira como Nietzsche elabora sua linha de pensamento em *O nascimento da tragédia* (2007), buscamos desenvolver as questões tratadas na pesquisa.

No primeiro capítulo, analisamos a interpretação de Nietzsche sobre a arte grega; pretendemos esclarecer como a tragédia se origina no cerne da arte helênica e quais as particularidades desse espaço onde o próprio ritual trágico se desenvolve. Durante a análise do fenômeno trágico, a partir da interpretação de Nietzsche, conseguimos identificar as duas forças vitais necessárias ao homem para um caminho potencializador da própria existência: a *memória* e o *esquecimento*. As interpretações nietzschianas sobre apolíneo e dionisíaco, e suas ideias sobre memória e criação, permitem elucidarmos diversas abordagens sobre o espaço trágico da dança, desde o âmbito mais geral do fenômeno trágico, até o *locus*

¹¹ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica do nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.7.

específico da dança¹². Apresentamos e caracterizamos a figura do sátiro dionisíaco como um artista que agrega à existência as diferenças conciliadas necessárias à sua intensificação e identificamos no coro da tragédia um componente ainda mais importante à pesquisa: os rituais dionisíacos nada mais são do que a manifestação da cultura popular na Grécia antiga.

Utilizamos, então, nesse primeiro momento de nossa dissertação, como fundamentação teórica principal, as obras de Nietzsche intituladas *O nascimento da tragédia* (2007) e *A visão dionisíaca de mundo* (2005). Para sustentarmos com maior clareza nossas análises a partir das questões desenvolvidas pelo filósofo, trazemos para as reflexões, as contribuições de Miguel Angel de Barrenechea e seu artigo *Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças* (2000), Ana Hartmann Cavalcanti e seu texto *Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche* (2006), Rosa Maria Dias e seu livro *Nietzsche e a música* (2005) e Roberto Machado e a obra *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia* (2005).

No segundo capítulo da dissertação, a partir das observações apresentadas, compreendemos a memorização e a repetição como atitudes necessárias para o aprimoramento artístico. Após adensarmos as análises sobre os impulsos apolíneos e dionisíacos, identificamos e abordamos a importância dos mitos¹³ presentes no cerne da arte trágica grega. Sem os mitos originários, a cultura de um povo se perde em abstrações superficiais e adocece. Para tanto, utilizamos as considerações de Vernant¹⁴ sobre os mitos que aludem à memória, e a interpretação de Nietzsche sobre o *mito trágico*. Esclarecida a questão do mito e sua relevância para a memória no cerne da pesquisa, adensamos as ideias da memória e do esquecimento relacionadas diretamente ao espaço da dança, compreendido como espaço trágico, como o “lugar das intensidades, da afirmação vital, da celebração de tudo o que existe”¹⁵.

Atentamo-nos aqui para a crítica desenvolvida por Nietzsche a respeito do exagero de memória e acúmulo de conhecimento, que, ainda na era trágica, impõem ao homem grego uma vida desprovida de forças afirmativas. Com o aparecimento da “estética racionalista” – a

¹² Ao longo da pesquisa destacamos a importância do ballet clássico para justificar nossa hipótese sobre o retorno do *pathos* trágico.

¹³ A questão do mito nos é apresentada pela primeira vez em *O nascimento da tragédia* (2007), ao tratar do sátiro servidor do deus Dioniso. Cf. §7.

¹⁴ Jean-Pierre Vernant (1914-2007) historiador e antropólogo francês, especialista na Grécia Antiga.

¹⁵ BARRENECHEA. 2000 p.29.

lógica, a teoria e o conceito colocados acima do artista, da beleza e das emoções¹⁶ – a razão se apropria da cena trágica e o *pathos* trágico é destruído, caracterizando o que Nietzsche identifica como o “suicídio do trágico”. Para nos auxiliar no desenvolvimento das reflexões desse capítulo, além dos livros de Nietzsche citados anteriormente, trazemos para a dissertação as obras *Segunda consideração intempestiva – das vantagens e desvantagens da hiatória para a vida* (2003) e *Genealogia da moral* (2009), a obra *Mito e pensamento entre os gregos* (1990) de Vernant, além do comentador Miguel Angel de Barrenechea e seu texto em *Nietzsche e os gregos* (2006). Na temática da dança entendida enquanto um espaço capaz de agregar os aspectos trágicos do mito, da memória e do esquecimento, acrescentamos a interpretação de Suzana Braga e Ana Maria Botafogo com sua obra *Ana Botafogo – na magia do palco* (1993) no intuito de fundamentar algumas questões específicas relativas à dança e à arte em geral.

No capítulo final da dissertação, com o objetivo de demonstrar como é possível reencontrar o *pathos* trágico no campo da arte, interpretamos a dança como arte afirmativa, como *remédio* para as catástrofes cotidianas e como um possível caminho para o renascimento da tragédia. Para isso, analisamos os ballets de repertório, apresentando ponderações que os caracterizam como um lugar propício às manifestações dos impulsos apolíneos e dionisíacos. Analisamos o espaço trágico da dança¹⁷ especificamente e abordamos as características do corpo que nele se expressa. O corpo que dança demonstra-se mutável, em constante renovação de gestos e movimentos, dando verdadeiros “saltos” de um estado de doença para o gozo de uma saúde afirmativa, tendo a possibilidade de remediar em si as mazelas da modernidade. Ao redefinir o homem a partir do corpo, Nietzsche defende que a arte pode ser um caminho, uma chave-mestra, para que o homem atinja um estado saudável.

Acrescentamos na etapa final da dissertação a análise das obras *Ecce Homo* (2003), *A gaia ciência* (2001) e *Assim falou Zaratustra* (2011), ambas posteriores a sua primeira etapa criativa, distantes da sua visão inaugural da tragédia. Optamos também por apoiarmo-nos nas reflexões de Barrenechea e seus livros *Nietzsche e o corpo* (2009) e *Nietzsche e a alegria do trágico* (2014), além de Roger Garaudy com sua obra *Dançar a vida* (1973). Ao observar o

¹⁶ Cf. *Ibidem*.

¹⁷ De acordo com a análise de Nietzsche sobre espaço trágico, consideramos o âmbito da dança como espaço trágico, por esta arte possibilitar, segundo nosso entendimento e nossas análises, a celebração dos impulsos e das emoções em suas manifestações apolíneas e dionisíacas, isto é, entendemos o espaço da dança como genuíno lugar de expressão do *pathos* trágico.

espaço da dança, temos a possibilidade de percebê-la como uma manifestação artística fomentadora do alcance e da manutenção do estado saudável do indivíduo. Em resumo, ao longo dessa dissertação, sustentamos que a dança é na nossa ótica, um tipo de uma expressão artística visceral, capaz de conjugar no bailarino – o artista trágico – toda a diversidade dos processos corporais. Iniciamos uma análise geral sobre os ballets de repertório, pois, devido a experiências viscerais nesse campo, somos capazes de vislumbrá-lo como um genuíno espaço trágico.

Destacamos que, no âmbito das questões tematizadas no campo da Memória Social, esta dissertação apresenta o espaço trágico da dança como lugar de incentivo ao aspecto criativo da memória. Nesse lugar singular, o indivíduo é capaz de unir-se ao seu semelhante cultural e socialmente, pois o conhecimento e a memória popular podem ser experimentados de maneiras diversas. Tal olhar permite repensarmos o espaço da dança, outrora entendido como esquematizado, normatizador e disciplinador, no qual as pulsões de vida supostamente seriam postas de lado pela exagerada valorização da perfeição técnica, muitas vezes esquematizada, estereotipada e inexpressiva.

Buscamos esclarecer se há uma experiência vital onde a dança oportuniza ao indivíduo desprender-se de todo drama vivido. Transfigurado em sátiro imerso em um ritual de louvor ao deus Dioniso, cantando e dançando, o poeta-cantor-dançarino se desvencilha das amarras e limites impostos pela tradição racional socrática e pela existência cotidiana, desprovida de beleza e intensidade. Aniquilando-se e recriando-se, ele é capaz de desfrutar suas próprias tragédias, de rir de seu sofrimento e, assim, afirmar-se enquanto sujeito de sua própria existência. Ao demonstrar ser uma arte caracterizada pelo movimento, pelo gesto, pela mutabilidade, pela metamorfose e pela aparência, a dança pode permitir que o homem moderno – inclusive o homem atual – adote posturas de força e saúde diante das catástrofes cotidianas e diárias.

Experimentar a dor e a alegria em um mesmo instante: eis uma das grandes possibilidades da arte da dança. O renascimento de uma era trágica na atualidade pode surgir através do espírito da dança desde que esse espaço conjugue toda a complexidade da existência humana. Interpretamos o bailarino como um indivíduo que une as características da arte grega na figura do poeta-cantor-dançarino. No espaço cênico, ele tem a possibilidade de transportar o público à atmosfera dos rituais dionisíacos antigos e transmutá-los em um coro satírico. Viver através da arte da dança proporciona ao homem ser forte e saudável e celebrar

sua afirmativa existência. Nessa experiência afirmativa, memória e esquecimento tem um papel relevante: o lembrar apolíneo modela formas dançantes e o esquecimento dionisíaco possibilita ultrapassar, e até abandonar, essas lembranças para permitir a emergência do novo: um ato criativo, um movimento vital intenso, inédito e inusitado.

CAPÍTULO I

Interpretação da arte na perspectiva nietzschiana

Para iniciar as análises presentes nessa dissertação, adensamos as questões sobre a arte grega, defendidas pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que identifica na diversidade dos dois deuses da arte – Apolo e Dioniso – suas origens e objetivos. Segundo o filósofo, “teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco [...].”

Em seguida, compreendemos as duas forças vitais, memória e esquecimento, como vinculadas a cada um dos impulsos artísticos. Percebemos que ambas são necessárias para o fazer artístico do artista trágico. A força da memória vinculada ao impulso apolíneo permite ao homem utilizar afirmativamente a possibilidade de memorização. A força do esquecimento vinculada ao impulso dionisíaco possibilita ao ser humano desprender-se de si no abismo do esquecer, unindo-se novamente à natureza. Durante as análises das ideias de Nietzsche, percebemos que a conjugação de ambas as forças vitais com ambos os impulsos artísticos da natureza proporciona atos criativos no homem.

Ao aliarmos ambos os impulsos e ambas as forças, identificamos o sátiro seguidor do deus Dioniso como o indivíduo capaz de conjugar as vicissitudes e contradições presentes nesse espaço da arte grega. No momento em que participa dos rituais arcaicos, esta figura transmutada oferece inéditas experiências ao coro de espectadores.

Para se apreender esse desencadeamento conjunto de todas as forças simbólicas é preciso a mesma intensificação da essência que a criou: o servidor ditirâmico de Dioniso só é compreendido por seu igual. Por isso, todo esse novo mundo da arte dança em rodopio em sua maravilha selvagemmente estranha e sedutora entre terríveis lutas através da helenidade apolínea.¹⁸

Nesse sentido, o objetivo desse capítulo é compreender, com maior propriedade, a arte grega, a memória, o esquecimento e a figura do sátiro, no pensamento de Nietzsche, a fim de, nos capítulos seguintes, contextualizar nossas interpretações sobre a dança.

Utilizamos nessa fase da dissertação *O nascimento da tragédia* (2007) e *A visão dionisíaca de mundo* (2005), de Nietzsche, como obras basilares para subsidiar nossas

¹⁸ NIETZSCHE, 2005, §3 p.40.

análises, e buscamos apoiar essas ponderações em seus principais comentadores sobre as ideias relacionadas aqui.

1.1 A interpretação nietzschiana sobre a tragédia

No belo mundo plástico dos deuses olímpicos, os gregos fundamentam seus profundos e secretos ensinamentos artísticos. Suas crenças nesses deuses não se baseiam em uma pretensa negação à vida ou em exaltações no dever e na espiritualidade do homem. Os deuses gregos respiram o triunfo da existência. Seus cultos são repletos de uma atmosfera exuberante de vida e intensidade. Neste mundo homérico¹⁹, almeja-se alcançar uma vida digna do claro brilho solar de tais deuses: a dor e o sofrimento do homem residem no abandono dessa existência, pelo desaparecimento do tempo dos heróis.

Na helenidade²⁰, a Vontade²¹ se expressa abertamente. Os gregos almejam sua magnificação, ou seja, sentem a necessidade de se perceberem em uma dimensão superior, sem a possibilidade da reprovação. O Olimpo confere sentido à vida da civilização grega e os deuses, mesmo próximos dos homens – aptos a vivenciar também a vida humana –, se encontram nessa esfera de superioridade. Suas imagens especulares se guardam na perfeição e na beleza. Esse impulso da perfeição e do belo, que chama a arte à vida, estabelece esse mundo olímpico, origina Apolo – caracterizado por Nietzsche como o então pai desse mundo²².

A arte trágica é uma forma de afirmação da existência, pois o grego conhece e sente os temores 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.”²³ Na arte helênica, anterior à arte trágica, a Vontade coloca diante de si um espelho transfigurador. Sua vida é capaz de ser vivida, pois os próprios deuses olímpicos podem vivê-la. A verdadeira *dor* dos homens homéricos consiste em separar-se dessa existência velada e ilusória. Esse

¹⁹ Para Nietzsche, Homero era espontâneo, involuntariamente afirmador. Seus poemas concretizavam a afirmação artística da vida a partir do ideal do herói que surgia no cerne do mundo olímpico.

²⁰ Expressão utilizada por Nietzsche para designar a questão artística no período helênico. Cf. NIETZSCHE, 2005.

²¹ O termo Vontade aparece em Nietzsche baseado nas teses do filósofo Arthur Schopenhauer. Nessa ótica, para além de tudo o que aparece e se apresenta a nós, existe uma vontade de viver que nos move a constantemente desejar ir além, a ampliar o nosso domínio, a concretizar o objetivo de inúmeros desejos, impulsionados por essa vontade que permanece *eternamente insatisfeita*.

²² Cf. NIETZSCHE, 2007, §3.

²³ *Ibidem*, p. 33.

espelhamento da beleza faz com que a Vontade helênica lute contra o talento, em prol do sofrer, surgindo, diante de nós, o artista ingênuo – Homero –, monumento vitorioso da sabedoria do sofrer. No contexto dessa luta e com a vitória dessa Vontade, origina-se, então, a tragédia.

A embriaguez do sofrer, este impulso criador da Vontade, se veste como Uno-origenário de pura dor²⁴, a qual adentra nas entranhas da natureza “conheceu a terrível pulsão (*Trieb*) para a existência e ao mesmo tempo a contínua morte de tudo o que chegou à existência.”²⁵ Desse modo, no cerne da Vontade reside sua constante insatisfação, que quando saciada deixa de ser Vontade, o que ocasiona sua morte e a faz renascer enquanto outra Vontade. A arte helênica estabelece, assim, na busca da saciedade da Vontade, o impulso à vida. Seus deuses assustam, pois surgem repentinamente e não demonstram sentir prazer no belo, nem no perfeito. Esse mundo divino próximo da verdade e dos conceitos não se condensa em figuras, e conviver com eles pode petrificar. Sendo assim, desvia-se o olhar desse mundo divino para um olhar ao mundo olímpico, o mundo do belo sonho que se apresenta junto a ele. Ao contrário da aproximação petrificante da verdade naquele primeiro mundo, nesse mundo brilhante dos deuses do Olimpo, a beleza, a cadência das cores e a sensibilidade das formas se impõem. Essa luta entre verdade e beleza que se estabelece, foi intensificada com a chegada do *estrangeiro*: a invasão do culto de Dioniso²⁶. A fim de salvar a helenidade, os deuses olímpicos celebram a sua chegada, como nunca haviam feito com outro estrangeiro, com sacrifícios e honras destinadas apenas aos mais onipotentes deuses. Isso porque Dioniso é um deus deveras poderoso, capaz de aniquilar em instantes a casa que lhe era ofertada. “Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dioniso, mesmo na arte.”²⁷

“Titânica e bárbara” é a forma como Dioniso se apresenta a Apolo. Mesmo com toda onipotência, beleza, perfeição e anseio a uma vida privada de dores e sofrimentos, uma força titânica e bárbara se impõe a fim de dilacerar o próprio indivíduo. Na constituição dessa arte trágica, Apolo e Dioniso se fazem necessários. Onde se estabelece o apolíneo, o dionisíaco

²⁴ Cf. NIETZSCHE, 2005, nota de rodapé 33.

²⁵ Ibidem, §2 p.19.

²⁶ Dioniso é apresentado como estrangeiro, pois seus cultos se originam na Ásia e invadem a Grécia, onde, segundo Nietzsche, lá deveria tornar-se um rio, por encontrar nela algo que a Ásia nunca lhe ofereceu: “a excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia.” Cf. NIETZSCHE, 2005.

²⁷ Ibidem, §2 p.20.

emerge e em movimentos e transmutações o suspende e aniquila. As manifestações de arte neste momento se curvam diante do belo mundo dos sonhos e aparências apolíneas, que é destruído e aniquilado por toda celebração da dor e do sofrimento nos rituais dionisíacos. A vida helênica deixa de ser ilusória e heroica, dando lugar a uma vida que celebra a dor e o sofrimento, enquanto afirmação:

Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O “titânico” e o “bárbaro” era, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!²⁸

Entendido como lugar das intensidades, das emoções, da bela aparência e do sonho, o contínuo desenvolvimento da arte grega está ligado à duplicidade do *dionisíaco* e do *apolíneo* – da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos – onde os conflitos são incessantes, mas também no qual ocorrem periódicas reconciliações²⁹. Por meio de seus dois deuses da arte – Apolo e Dioniso – é possível perceber, no mundo helênico, uma contraposição entre a arte do figurador plástico (a apolínea) e a arte não figurada (a dionisíaca), no que se refere às origens e aos objetivos destas artes. Ambos os impulsos caminham lado a lado. Apesar de opostos, incitam-se mutuamente a novas criações, perpetuando, assim, a luta perene dessa contraposição. Contudo, através de um “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica”³⁰, a arte deixa de lado as oposições, quando ambos os impulsos concretizam o emparelhamento um com o outro. Nessa síntese, a tendência apolínea conjuga-se com a dionisíaca e propicia o surgimento da *tragédia ática*³¹.

Para os gregos, a arte trágica representa o lugar de discórdia e, ao mesmo tempo, de harmonia constante entre esses dois impulsos da natureza. Diferentemente dos ritos bárbaros dionisíacos que, possuem como centro de suas celebrações uma desenfreada licença sexual, onde “precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desçaímadas”³² e alcança uma horrível mistura de volúpia e crueldade, os rituais helênicos permanecem assegurados e protegidos durante um bom tempo pela figura orgulhosa de Apolo. Sob um

²⁸ NIEZTSCHKE, 2007, §4 p.38.

²⁹ Os gregos estabeleceram como dupla fonte de sua arte oposições de estilo que caminham emparelhados em luta constante nas figuras dos deuses Apolo e Dioniso. Somente uma vez, no momento em que a Vontade helênica se sobrepõe, é que estes dois estilos conflitantes se fundem em meio à arte da tragédia ática.

³⁰ NIETZSCHE, 2007, §1 p.24.

³¹ A expressão “tragédia ática” aparece tanto em *O nascimento da tragédia* (2007) como em *A visão dionisíaca de mundo* (2005), como uma expressão sinônima à tragédia helênica (a tragédia antiga).

³² Ibidem, §2 p.30.

pacto de paz, a potência dionisíaca perde seu aspecto terrível e cruel e se manifesta dando um significado de redenção total e transfigurador às festas. “Só com elas alcança a natureza o jubilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico.” Somente esta peculiar mistura e duplicidade dos afetos pode despertar prazer em meio ao sofrimento e é possível arrancar pelo júbilo sons dolorosos e ao mesmo tempo entusiastas do coração. Segundo Nietzsche:

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.³³

Os impulsos artísticos irrompem da própria natureza, satisfazendo-se imediatamente, concretizando-se ritualmente na tragédia por meio desta. Nesse espaço, a perfeição independe de qualquer grau de intelectualidade ou educação artística do indivíduo. Essa realidade inebriante que não o considera indivíduo, mas uma unidade procura destruí-lo e libertá-lo. Todo artista se torna um “imitador” frente a esses estados artísticos imediatos da natureza.

Por origem, o lugar onde a tragédia se desenvolve e se expressa em sua totalidade são as florestas, os bosques no período de explosão de todas as forças da natureza: a primavera. Nesse espaço-tempo, os reinos animal e vegetal eclodem e fertilizam. Ao final do inverno, início da primavera, a morte de um ciclo e o nascimento de outro, a fertilidade, a boa colheita e o amadurecimento da vida são celebrados com cantos e danças dos homens ritualísticos. Através do mito é possível compreender melhor o lugar no qual a tragédia se desenvolve. O declínio de uma estação e a germinação de outra, a dicotomia exposta nesses rituais, se baseiam na religião olímpica. No texto de Barrenechea (2000), *Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças*, observamos de forma esclarecedora o que é este mito olímpico presente no cerne do ritual trágico:

Relembremos, sinteticamente, a história de Dioniso. Zeus, o deus pai do Olimpo, seduziu uma mortal, Semele, que a partir desta união começou a gestação do Dioniso. Porém, Hera, mulher de Zeus, cheia de ciúmes, tentou destruir a rival e lhe estendeu uma armadilha. Ela surge a Semele que, para provar que seu amante era o próprio Zeus, lhe exige que apareça sem estar transvestido de humano, na sua forma original, como uma divindade olímpica, com seus raios. Semele, cheia de dúvidas, aceita a sugestão e exige de seu amante que prove que é o próprio Zeus. O rei dos deuses se vê obrigado a aceitar o desafio – antes de possuir sua amante tinha prometido realizar todas as suas vontades –, que leva à morte Semele, pois seus raios são letais. Mas, o deus tenta salvar Dioniso que está nas entranhas da mortal. Ele o coloca na sua coxa para continuar a sua gestação. Neste detalhe vemos o aspecto sensual que caracteriza Dioniso, pois a coxa é uma parte do corpo de alta

³³ Ibidem, §2 p.31.

significação erótica. Muito diferente é, por exemplo, Palas Atena, deusa da sabedoria, que surge da cabeça de Zeus. Todavia, Hera, ainda com ciúmes, e insatisfeita pela sobrevivência do filho ilegítimo, tenta destruí-lo. Manda os titãs perseguirem-no até a morte. Dioniso, deus das potências naturais, das transmutações, da permanente mutação da natureza, consegue se transformar em diversos animais para fugir de seus inimigos. Torna-se cavalo, touro, bode etc. Uma das últimas mudanças foi na forma de um bode, daí o fato da celebração dionisíaca ser realizada por personagens vestidos com pele de bode; assim, o deus era invocado numa das suas transformações mais sugestivas, encarnando um dos animais mais prolíficos, entendido como símbolo de fertilidade. Finalmente, Dioniso sucumbe à perseguição e é esquartejado e espalhado por toda a natureza. Porém, o culto disse que o deus retornará, se reunificará, em toda primavera. Daí, a celebração primaveril de Dioniso.³⁴

Junto a este ressurgimento do deus esquartejado, o anseio pelo retorno de todas as formas efêmeras da natureza se manifesta nos rituais de celebração à tragédia grega; depois de um período em que a natureza se mostra em calma e fria estação, todos seus impulsos mais naturais resurgem em potência e vigor na estação propícia à fertilidade. Nesse ritual em que são exaltados a fertilidade, a sensualidade, a procriação e o sexo, morte/destruição e renascimento/ascensão coexistem.

Com a evolução da civilização helênica, o espaço de celebração da tragédia é institucionalizado. Deixa as florestas e bosques e se instala no teatro. Os improvisos, os rituais orgiásticos e as libações dão lugar a gestos marcados, falas decoradas e a canções ensaiadas, tornando-se espetáculo. Mesmo assim, o sentido principal desses festejos não se perde. O culto ao deus Dioniso continua arrebatando multidões. O sentido popular das festas sempre está presente, fazendo com que os espectadores participem alegremente e entusiasmados da encenação da história trágica. Nesse espaço, no drama trágico³⁵ apresentado, o herói é a apolinização de tendências dionisíacas.

Para Nietzsche, o ritual trágico não é castrador, controlador ou inibidor da Vontade humana, pelo contrário, é um espaço favorável à explosão das emoções, lugar da afirmação vital e de celebração. Dor, sofrimentos e morte são entendidos neste espaço como possibilidades de estímulo à alegria, pela afirmação da vida em sua totalidade. De modo contrário ao que afirma Schopenhauer e Aristóteles³⁶, Nietzsche acredita que a tragédia é um

³⁴ BARRENECHEA, Miguel Angel. “Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças”, in: COSTA, Icléia T. M. e GONDAR, Jô (Org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 24-25.

³⁵ Para Nietzsche, a tragédia é a magna síntese das diversidades culturais gregas. É na conjunção apolíneo-dionisíaca que ele encontra o germe do drama trágico.

³⁶ Segundo Nietzsche, esses dois pensadores tinham a visão de uma tragédia limitadora, restritiva. Para Schopenhauer, a tragédia levava a aceitar calmamente o abandono de todo anseio, pois não havia vida que merecesse ser vivida; para ele, a tragédia ensinava que o desfecho de toda vida era a derrota, o fracasso. Para Aristóteles, a tragédia aliviava o público dos sentimentos constrangedores; ela possuía efeitos terapêuticos, servindo para que o povo se enquadrasse nas normas, leis e morais da cidade.

dizer “sim” à vida até nos mais profundos sofrimentos, como percebemos no trecho que segue:

Na doutrina dos mistérios, o sofrimento é dito sagrado: as “dores das parturientes” sacralizam o sofrimento em geral – todo o vir-a-ser e todo o crescimento, tudo o que se responsabiliza pelo futuro implica dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme a si mesma eternamente, é preciso que haja também eternamente o “martírio da parturiente” [...]. A psicologia do orgasmo enquanto uma psicologia de um sentimento de vida e de força transbordante, no interior do qual mesmo, o sofrimento atua enquanto um estimulante me deu a chave para o conceito do sentimento trágico, que foi incompreendido tanto por Aristóteles quanto pelos nossos pessimistas em particular. A tragédia está tão distante de provar algo quanto ao pessimismo dos helenos no sentido de Schopenhauer, que ela tem de vigir muito mais enquanto a sua recusa e enquanto uma contra-instância.³⁷

Nietzsche afirma que a questão da celebração do sofrimento na tragédia se compara às “dores do parto” de uma mãe, ao fim de uma gestação. Segundo o filósofo, essa dor, celebrada no momento do nascimento, representa, ao mesmo tempo, o sofrimento e a alegria do existir. Em um momento de angústia e tensão surge, alegremente, a vida.

A tragédia grega é palco de muitas contradições, dicotomias, que se harmonizam como que em um perfeito entrelaçar de corpos. Nela se conciliam os dois impulsos artísticos da natureza: o apolíneo e o dionisíaco. Neste ritual orgiástico, dor e alegria se complementam. Compreendida como interpretação da existência, se apresenta como potencializadora das emoções, multiplicadora das possibilidades de vida. Em seu cerne, angústia, catástrofe e morte caminham ao lado do riso, da alegria e do renascimento. A tragédia grega abrange o lugar das intensidades, as potências vitais são exaltadas, os instintos naturais são fomentados e os aspectos negativos e contraditórios da vida humana não são cerceados. No espaço trágico, a alteridade³⁸ é celebrada: o “um” não é possível sem o “outro”. Nele nada é excluído: a vida é celebrada em toda sua diferença e intensidade, é uma festa em sua totalidade.³⁹

Assim como Nietzsche identifica e analisa esses impulsos artísticos antagônicos da arte trágica grega, também foi capaz de perceber que nesse espaço os aspectos contraditórios da vida são necessários para que o homem possa vivê-la plena e intensamente. Nesse sentido,

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. (2006) In: BARRENECHEA, 2000 p.29-30.

³⁸ Este conceito é tematizado por Nietzsche quando analisa o espaço trágico, pois: a alegria não é possível sem a dor que a antecede; a festa não é eclode sem o sofrimento que a precede; o renascimento não é factível sem a morte.

³⁹ Assim também acontece no espaço da dança. Nele o homem, ao ouvir a música e sua poesia, entra em contato com a intensidade das sensações, dos movimentos e dos gestos expressos por seu corpo. Esse espaço que demonstra unir a bela figura das formas realizadas, às emoções viscerais e irracionais das personagens interpretadas, é, por nós, caracterizado como trágico. Nesse sentido, a experiência pessoal com o ballet clássico, uma arte que nos permite mergulhar “nas profundezas sensoriais” de nosso corpo, nos proporciona o contato tanto com o rigor da busca pelo aprimoramento técnico, quanto com o universo livre, descompromissado e imprevisível da experiência extasiante dos nossos impulsos mais naturais, espontâneos e criativos.

o filósofo reconhece, então, duas forças antagônicas que se manifestam no decorrer da vida humana: a memória e o esquecimento. Em sua obra *Segunda consideração intempestiva: das vantagens e desvantagens da história para a vida* (2003), o filósofo traça duras críticas ao conhecimento histórico enraizado, duro e cristalizado, tão valorizado em sua época. Considera que “a vida necessita dos serviços da história, mas é necessário também convencer-se dessa outra preposição que deverá ser demonstrada mais adiante, ou seja, que o excesso de estudos históricos é prejudicial aos seres vivos.”⁴⁰ A esse excesso de história – de retenção exagerada de acontecimentos passados –, vinculada a uma atitude de memorização em demasia, se faz necessária uma força plástica que permita ao homem elaborar os acontecimentos já vividos, num verdadeiro processo de transmutação, através de uma atividade que lhe outorga o poder de transformar e incorporar aspectos do passado: o esquecimento. Nietzsche percebe, analisando essas duas forças, que desde cedo a criança é educada a “sair” deste esquecimento. Seu conhecimento histórico é extremamente valorizado dentro e fora das instituições de ensino. O conhecimento não histórico é, desde cedo, tratado como supérfluo e desnecessário. O homem é destinado a vivenciar o peso sempre mais intenso do passado.

O filósofo reconhece que, na arte trágica, o dionísíaco é investido no apolíneo, e que ambos são necessários para um fazer artístico trágico, também percebe a ação dessas forças como imprescindível para uma vida sadia. E, nesse sentido, a memória pode estar em harmonia com o esquecimento, pois “toda ação exige um esquecimento, como todo organismo necessita, não somente de luz, mas também de escuridão.”⁴¹ Sendo assim, estabelecemos uma breve comparação entre essas forças vitais, cruciais para uma vida saudável e os impulsos artísticos necessários para uma arte trágica: se ao deus Sol, Apolo, foi agregado o deus Terra, Dioniso; se ao mundo dos sonhos, do belo, da figuração imagética, dos heróis olímpicos e da representação, foi incorporado o mundo do êxtase, do sexual, da fertilidade, da embriaguez e do prazeroso sucumbir, então, do mesmo modo, à força esmagadora e pesada do conhecimento histórico, assim como a ação da memória, devemos associar a força do esquecimento, do conhecimento não histórico e da faculdade primordial, como Nietzsche assegura no trecho a seguir:

A serenidade, a boa consciência, a atividade alegre, a confiança no futuro – tudo isso depende, no indivíduo como no povo, da existência de uma linha de demarcação que separe o que é claro, o que se pode abranger com o olhar, daquilo que é obscuro e fora de alcance,

⁴⁰ NIETZSCHE, 2003c, p.31.

⁴¹ Ibidem, p.21.

depende da faculdade de esquecer no momento preciso bem como, quando isso for necessário, de lembrar-se no momento preciso, depende do instinto vigoroso que se põe para sentir se e quando é necessário ver as coisas do ponto de vista histórico, se e quando é necessário ver as coisas do ponto de vista não-histórico. E aqui está precisamente a proposição que o leitor é convidado a considerar: *o ponto de vista histórico, bem como o ponto de vista não-histórico, são necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma civilização.*⁴²

Desse modo, é possível perceber que Nietzsche considera tanto o conhecimento histórico – vinculado à memória – quanto o conhecimento não-histórico – vinculado ao esquecimento – como condições relevantes para que o homem se apresente saudável diante da vida.⁴³ Ambas as forças são necessárias para um viver pleno do homem. Essa ideia se assemelha à já analisada anteriormente nesta dissertação: a de que ambos os impulsos artísticos são necessários para se chegar à arte trágica e, por consequência, viver uma vida intensa e propícia à celebração das suas contradições e diferenças.

Portanto, percebemos que tanto na arte quanto na vida, de maneira geral, as contradições e diferenças se colocam como indispensáveis para refletir sobre uma vivência digna de ser celebrada e festejada. Ao analisar os impulsos artísticos presentes na tragédia grega, é possível compreender a vida pautada não somente na busca pela perfeição e pelo belo, mas também legitimada pela exaltação dos instintos mais naturais do homem. Desse modo, a alegria nas dores e sofrimentos cotidianos permite, assim, um estado afirmativo de existir. Trazendo a questão da relevância das contradições e diferenças para pensar a memória e o esquecimento, percebemos que a análise dos impulsos artísticos se aproxima da tematização dessas duas forças. O homem necessita tanto da memória quanto do esquecimento para outorgar significado a sua existência. No momento em que lembra e logo esquece se assemelha ao animal – à natureza, assim como nos rituais trágicos – que, demonstra ser feliz por esquecer⁴⁴.

Para Nietzsche, a questão da memória e do esquecimento se liga diretamente à condição mais peculiar do homem. Segundo ele:

⁴² Ibidem, p.23, grifos do autor.

⁴³ Esclarecemos que no decorrer desta dissertação as noções de conhecimento histórico e conhecimento não-histórico vinculam-se, respectivamente, às forças da memória e do esquecimento. Entendemos que a história de um povo ou uma cultura específica, não se trata apenas do acúmulo de lembranças ou acontecimentos registrados. O excesso de história que Nietzsche duramente critica, relaciona-se ao movimento descomedido que predominou na modernidade (e percebemos continuar nos dias de hoje) de um acúmulo abusivo de conhecimento dos acontecimentos passados da humanidade. Na obra *Segunda consideração intempestiva – das vantagens e desvantagens da história para a vida*, Nietzsche nos esclarece essa diferença. Para o filósofo, a história enquanto cultura, registro impresso no corpo e no saber popular, faz-se importante para o alcance de uma experiência de vida sadia e celebrável.

⁴⁴ Cf. NIETZSCHE, 2003c, §1.

Na verdade, o homem só se torna homem quando chega pensando, repensando, comparando, separando e reunindo a restringir esse elemento não-histórico. Na névoa que o envolve, surge então um raio de luz intensa e adquire a força de utilizar o que é passado, em função da vida, para transformar os acontecimentos em história. Mas quando as lembranças históricas se tornam esmagadoras demais, o homem cessa novamente de ser e, se não tivesse possuído essa ambientação não-histórica, jamais teria começado a ser, jamais teria ousado começar.⁴⁵

Portanto, para o homem ser homem são necessárias duas forças capazes de impulsioná-lo: a memória e o esquecimento. Nenhuma em demasia é caminho para uma existência afirmadora. Assim como na tragédia, onde ambos os impulsos artísticos atuam em conformidade, também na vida se faz necessário conciliar ambas as forças. Como é possível uma vida que legitime ambas as forças e ambos os impulsos? Para alcançarmos a resposta, analisamos na próxima seção os impulsos apolíneo e dionisíaco, a partir do pensamento de Nietzsche, observando as relações entre arte, memória e esquecimento, entendidas aqui, como dimensões coexistentes na afirmação da existência humana.

1.2 Apolíneo e dionisíaco: impulsos primordiais da tragédia grega

Como analisado anteriormente, o núcleo da arte trágica grega se encontra nas relações intensas que celebram as diferenças⁴⁶. Em meio a essas diferenças presentes no espaço trágico, os dois impulsos artísticos da natureza, representados pelas figuras olímpicas de Apolo e Dioniso, se conciliam e se manifestam em intensa harmonia. Para compreender melhor esses dois impulsos, os interpretamos, inicialmente, como universos artísticos, separados entre si, a partir de estados naturais: o *sonho* (o mundo da figuração e da bela aparência) e a *embriaguez* (o mundo das emoções). O mundo do sonho constitui como uma precondição de toda essa arte plástica. No estado onírico o artista é capaz de modelar, através de figuras modeladas em sonhos, as imagens percebidas. O mundo da embriaguez ascende da instância mais particular do homem, proporcionando-lhe um delicioso êxtase, que esvanece

⁴⁵ Ibidem, p.24.

⁴⁶ O filósofo Roger Garaudy, em sua obra *Dançar a vida* (1980), interpreta a dança como um símbolo do ato de viver, como fonte criativa do homem e como uma expressão vital privilegiada que traz respostas às questões viscerais da humanidade. Ao citar Nietzsche, na sessão *A dança como modo de viver*, Garaudy afirma que a gênese mítica da tragédia grega “nos faz tomar consciência da significação profunda da *dança considerada como símbolo do ato de viver* e como fonte de toda a cultura.” (GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Prefácio de Maurice Béjart; tradução de Antônio Guimarães filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 2ªed. p. 18). Mais adiante, ele acrescenta que “a dança, como toda a arte, é comunicação do êxtase. É uma pedagogia do entusiasmo, no sentido original da palavra [...]”(p.24) A partir das ideias defendidas por Nietzsche e das interpretações elaboradas por Garaudy sobre a dança, entendemos esta arte, como mostraremos ao longo dessa dissertação, como *locus* privilegiado de celebração da existência humana na sua totalidade.

em seu completo autoesquecimento. Desse modo, o estado onírico pode ser entendido como análogo, como um processo paralelo ao estado de embriaguez.

Na obra *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche assegura que o mundo dos sonhos – mundo que caracteriza o *impulso apolíneo* – se identifica com a bela aparência, a perfeição estética, a plasticidade e a fantasia. **Apolo**, expressão da necessidade da experiência onírica vivida pelos gregos, é o “resplandecente”, o deus da luz, reinando sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. Ele faz valer a verdade superior que encontra na natureza reparadora e sanadora do sonho e do sono sua contraposição contra a dureza da realidade cotidiana, com a crueldade própria dos dias vividos pelo homem. Apolo também é caracterizado pela aptidão divinatória das artes “mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida”⁴⁷. Porém, à sua imagem deve-se adicionar aquela linha tênue entre realidade e ilusão que o estado onírico não pode ultrapassar, pois a aparência nos enganaria assim como uma realidade grosseira. O olhar de Apolo deve ser “solar”. Mesmo quando esse deus aparece colérico, raivoso e enfurecido, deixa pairar sobre ele a bela aparência. Nele, todos os gestos e olhares nos lançam o prazer e a sabedoria da aparência. Vale ressaltar que a ideia de aparência, presente em Nietzsche, decorre da influência do pensamento de Schopenhauer⁴⁸, para quem a aparência representa algo diverso da realidade essencial. Trata-se de uma ilusão, de uma representação forjada pelo entendimento:

A aparência é produzida pelo fato de que uma só e mesma ação pode derivar de duas causas absolutamente diferentes, das quais uma age com frequência, a outra raramente [...] ora, como a operação do entendimento não é reflexiva nem discursiva, mas direta e imediata, esta causa completamente fictícia aparece falsamente como um objeto de intuição.⁴⁹

A Apolo se deve toda confiança e apoio no *principium individuationis* (princípio de individuação) do homem. Esse princípio que encontra nele sua esplêndida imagem divina, permite ao homem individual permanecer calmo, diante de um mundo de tormentos. Esse *principium individuationis* só conhece uma lei: o indivíduo e, como consequência, a observação de suas fronteiras. Assim como a *medida*, no sentido helênico do termo, que impõe suas barreiras e limites ao homem. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida através do autoconhecimento, oportunizando o aparecimento da exigência desses dois

⁴⁷ NIETZSCHE, 2003c, p 26.

⁴⁸ Vale lembrar que, como já manifestamos no início, no âmago da primeira concepção nietzschiana de tragédia encontramos as categorias de vontade e representação, fenômeno e númeno oriundas ainda da filosofia kantiana e schopenhauriana.

⁴⁹ SCHOPENHAUER, 2001, p.31.

princípios: “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, junto à necessidade estética da beleza. Através do *principium individuationis* o *Uno-Primordial*⁵⁰ alcança sua libertação por meio da aparência. Apolo, mais uma vez, se apresenta a nós como endeusamento desse Uno Primordial.

A cultura apolínea, entendida como a arte ingênua, como forjadora de *ilusões*, considera a própria realidade por meio de uma existência empírica, do mesmo modo que vê o mundo em geral, como uma representação do Uno-Primordial. Neste caso, o sonho significa agora uma *aparência da aparência*, como uma satisfação mais elaborada do apetite primordial da Vontade pela aparência. Deste mundo da aparência, emerge agora um novo mundo alegórico de ilusões “num luminoso pairar no mais puro leite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos.”⁵¹

A autoexaltação e o desmedido são considerados demônios ameaçadores da esfera não apolínea. Agem como propriedade do mundo dos Titãs e dos bárbaros. Esse “titânico” e esse “bárbaro” são os sintomas do dionisíaco que os gregos apolíneos já avistavam e temiam. E, ainda assim, sem poder disfarçar que o apolíneo também está ligado interiormente àquele “titânico” e “bárbaro”, toda sua existência faz repouso sobre um secreto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe é de novo revelado, através desses elementos dionisíacos. “E vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo.”⁵²

Um grande medo se apodera do homem, ao perceber-se transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o *principium individuationis*⁵³ se rompe e permite emergir do interior do indivíduo um delicioso êxtase com essa ruptura. Nesse sentido, é possível lançar um olhar ao interior do dionisíaco, que é conduzido por um estado semelhante ao da embriaguez. Sob a magia do deus **Dioniso**, a natureza, antes subjugada, volta a celebrar sua reconciliação com seu filho perdido, o homem. Ele se reunifica novamente com essa natureza, através da fusão extática entre pessoa e pessoa, que

⁵⁰ O Uno-Primordial é o conceito que faz referência à essência da realidade, ao âmago do ser, que está por baixo de todas as manifestações sensíveis ou fenomênicas. Esse conceito é adotado por Nietzsche a partir da leitura de *O mundo como vontade e representação* (2001), de Schopenhauer.

⁵¹ NIETZSCHE, 2007, §4 p.37.

⁵² Ibidem, §4 p.38.

⁵³ O princípio de individuação é um conceito que Nietzsche adota da filosofia de Schopenhauer que diz respeito à única forma de conhecimento que está ao alcance do indivíduo enquanto indivíduo. Ele nasce e morre e é apenas aparência; “se existe, é unicamente aos olhos desse intelecto que tem como única luz o princípio da razão suficiente.” SCHOPENHAUER (2001 p. 289).

liberta do *principium individuationis*. Cada qual se sente fundido num só, conciliado com seu semelhante. Cantando e dançando o homem se apresenta como membro de uma comunidade superior: de seus gestos fala o encantamento, a terra oferece suas dádivas e os animais se achegam pacificamente. Do interior do homem, algo de sobrenatural emerge: “ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem.”⁵⁴

O estado dionisíaco aniquila o indivíduo, o destrói e produz um sentimento místico de unidade. Com o todo existente nesse estado, a natureza exalta-se com o júbilo artístico do rompimento do *principium individuationis*, tornando-se cada homem um fenômeno artístico em si mesmo. O ser humano alcança um nível de desprendimento de si próprio e deseja exprimir-se simbolicamente. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afunda aqui no autoesquecimento dionisíaco. Ele perde a consciência de si e se percebe, ao mesmo tempo, no mundo da harmonia e da desarmonia, da criação e da destruição, da vida e da morte.

O servidor ditirâmico de Dioniso só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.⁵⁵

No jogo das transmutações do deus Dioniso a transitoriedade pode ser interpretada como ápice da força da mudança e da destruição, como criação constante. No estado dionisíaco, a embriaguez é o jogo da natureza com o homem que o permite transmutar-se. Assim, podemos interpretar o ato da criação do artista dionisíaco como um jogo com a embriaguez: extasiado com a atmosfera dionisíaca num sucumbir prazeroso, o artista se permite criar. Ressaltamos que o caráter artístico trágico não se mostra na alternância entre estados de lucidez e embriaguez, nem na imposição de um impulso artístico ao outro. O fenômeno trágico ocorre na conjugação de ambos. Desse modo, é possível observar o ato da criação trágica na arte grega.

Ao descrever os rituais dionisíacos, Nietzsche indica uma diferença entre os rituais gregos e os bárbaros: “de todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno – de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas

⁵⁴ NIETZSCHE, 2007, §1 p.28.

⁵⁵ Ibidem, §2 p.32.

dionisíacas”⁵⁶. Nos rituais **bárbaros dionisíacos**, o centro destas celebrações consiste em uma desenfreada licença sexual. Não são respeitados os limites da vida familiar nem suas veneradas convenções, podendo ser derrubados até os limites do incesto. Todas as bestas mais selvagens da natureza são exaltadas até atingirem um ápice de horrível volúpia e crueldade. Demonstram serem verdadeiras excitações febris orgiásticas.

Contra tudo isso, nos rituais **gregos dionisíacos**, a figura imponente de Apolo ergue-se em toda sua altivez. Na reconciliação desses dois adversários se dá o momento mais importante do culto grego. Na manifestação da potência dionisíaca, sob o pacto de paz com Apolo, reconhecemos o significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração dos rituais dionisíacos dos gregos. Nesses rituais, a mistura e duplicidade dos afetos nos remetem aos fenômenos onde “os sofrimentos despertam prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos. [...] Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos.”⁵⁷

Ao perceber esta reconciliação entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, Nietzsche desvenda a misteriosa genialidade da arte trágica grega. Esse enigma se mostra sempre presente em seus pensamentos e ideias. Mesmo em uma etapa posterior de suas reflexões, o filósofo alemão tem na tragédia grega um alicerce crucial para o desenvolvimento de sua filosofia, como é possível observar no texto póstumo que fora publicado na coletânea denominada *A vontade de poder* (2008):

Essa oposição entre dionisíaco e apolíneo no interior da alma grega é um dos grandes enigmas pelo qual me senti atraído diante da essência grega. No fundo, me esforço para desvendar por que justamente o apolinismo grego haveria de medrar a partir de um subsolo dionisíaco: o grego dionisíaco tinha necessidade de tornar-se apolíneo; isto é, tinha necessidade de quebrar a sua vontade de monstruoso, múltiplo, incerto e horrível com uma vontade de medida, simplicidade, ordenamento pela regra e o conceito.⁵⁸

Esse antagonismo está ligado à continuidade do desenvolvimento da arte. O sonho e a embriaguez são condições necessárias para que a arte se produza. O constante estado de conflito entre esses dois impulsos oportuniza a fase da criação artística. Para que haja transformação é necessário haver contradição, aniquilamento, renovação. Ambos os impulsos caminham lado a lado, assim como ambas as forças vitais da memória e do esquecimento devem caminhar.

⁵⁶ Ibidem, §2 p.30.

⁵⁷ Ibidem, §2 p.31.

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder* Tradução do original alemão e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p.502.

Segundo Rosa Maria Dias (2005), Nietzsche encontra ao lado de toda serenidade da cultura apolínea, desmesura e violenta crueldade. Esse mundo do sonho e da esfera da beleza perfeita coexiste com outro, um mundo de representação de uma realidade mais fundamental, de dor e de excesso, reveladora da face obscura e absurda da existência. Para Nietzsche, os gregos criam o mundo da bela aparência e do jogo de espelhos da beleza, em que se enxergam os deuses e seus belos reflexos, perfeitos e inatingíveis, com a finalidade de esconder o mundo contraditório das emoções, terrível e sedutor. Permanecem calmos e serenos através da miragem que criam: uma “visão libertadora”, lutando contra o talento para o sofrimento, correlato ao talento artístico. Com isso, Nietzsche formulou uma “hipótese metafísica” para pensar a arte não somente como atividade humana, mas como algo que decorre da esfera da natureza.

Nos rituais dionisíacos da tragédia grega, na exuberante dança trágica, há uma atmosfera de alegria irrestrita, extraordinária. Um ritual de total embriaguez, plenitude, exuberância e sensualidade orgiásticas. Existe ali uma afirmação total de um mundo que se cria e se destrói permanentemente. Embriagado, o artista se percebe diante de um momento único no qual é possível criar-se, destruir-se e recriar-se, num ciclo constante.

Nietzsche sustenta que o viver artístico, peculiarmente promovido pela dança⁵⁹ e a música trágicas, suscita estados de saúde e força, combatendo a normatização e restrição imposta pelas doutrinas morais e religiosas da tradição. O filósofo valoriza principalmente essas duas manifestações como expressões artísticas basilares. “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.”⁶⁰

Na busca por uma existência afirmativa, preenchida por estados vitais sadios, o filósofo defende também a conciliação das forças da memória e do esquecimento. A partir da análise sobre o apolíneo e o dionisíaco, realizada nessa seção da dissertação, é possível relacionar as características dos impulsos artísticos às particularidades de cada uma das duas forças expostas. Desse modo, podemos relacionar a memória ao mundo da bela aparência, da

⁵⁹ Apoiados nas reflexões de Nietzsche, percebemos que a dança, segundo a nossa experiência artística pessoal, principalmente o ballet clássico – constitui-se como uma arte que externa todas as forças instintivas do homem, ao mesmo tempo em que o incita na busca pela beleza e pela perfeição. Associadas, as duas tendências impulsivas - apolíneas e dionisíacas -, permitem que esse espaço artístico oportunize ao homem momentos de placidez onírica e, ao mesmo tempo, sucumbir no prazer de uma plenitude orgiástica. A partir dessas ideias, o nosso objetivo será, ao final da dissertação, apresentar nossa interpretação da dança e demonstrar que esta arte poder-se-ia constituir-se em um possível caminho para o reencontro do *pathos* trágico nos dias atuais.

⁶⁰ NIETZSCHE, 2007, §1 p.28.

medida, do indivíduo preso em si e do valorizado autoconhecimento. Por conseguinte, ao mundo apolíneo podemos relacionar a força da memória que enraíza o homem às suas lembranças e às suas imagens. Em outro sentido, ao esquecimento relacionamos o mundo da embriaguez, do êxtase, do indivíduo dilacerado e lançado ao prazeroso sucumbir no abismo do auto-esquecimento. Assim, atribuímos ao mundo dionisíaco a força do esquecimento, que oferece ao indivíduo o desprender-se de si e unir-se à natureza.

Em sua obra *A visão dionisíaca de mundo* (2005), Nietzsche chama atenção para o perigo do exagero de conhecimento. Quando alude ao caso de Prometeu⁶¹, o filósofo mostra o efeito nocivo que o desmesurado desejo pelo conhecimento pode causar. A armadilha presente no mundo apolíneo se encontra justamente na busca incessante pela aparência e pela medida. Para escapar desta armadilha, o grego deve procurar ir além dessa sabedoria. Sendo assim, para resistir ao endurecimento da sua memória, o homem necessita de um equilíbrio entre o que conhece, e o que não conhece caso contrário, o excesso de registro do passado (Nietzsche critica principalmente o culto exagerado da História nos meios acadêmicos de sua época) pode levar o homem a adoecer.

A história, por mais que esteja colocada a serviço da vida, está a serviço de um poder não-histórico e, por causa disso, nesse estado de subordinação, não poderia e não deveria jamais ser uma ciência pura, como o é, por exemplo, a matemática. Mas a questão de saber até que ponto a vida necessita, de forma geral, dos serviços da história, esse é um dos problemas mais elevados, um dos maiores interesses da vida, pois, trata-se da saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Quando a história adquire um predomínio demasiado grande, a vida se esmigalha e degenera e, no final das contas, a própria história padece dessa degenerescência.⁶²

Desse modo, percebemos a necessidade de se ter a história a serviço da não-história. A fim de amenizar os efeitos nocivos causados pelo excesso de memória, temos então o esquecimento. Denominada de força plástica, pelo filósofo, o esquecimento auxilia o homem a levar sua própria vida de forma mais leve e sem barreiras. Assim como o dionisíaco se investiu de apolíneo, o esquecimento rompe os limites e a dureza da memória, para adentrá-la com seu poder afirmativo e curativo.

O esquecimento assemelha-se ao impulso dionisíaco por também permitir ao homem desvencilhar-se de si próprio, dando-lhe a oportunidade de unir-se aos seus semelhantes. Do mesmo modo como o dionisíaco rompe com o *principium individuationis* presente no apolíneo, também o esquecimento rompe o endurecimento que a memória traz ao indivíduo,

⁶¹ Cf. NIETZSCHE, 2005.

⁶² NIETZSCHE, 2003c, p.28-29.

que se enraíza no seu próprio excesso de conhecimento. A força do esquecimento exercida sobre o homem torna possível seu caminhar na escuridão do não-conhecimento. O impulso dionisíaco e força do esquecimento se relacionam diretamente. No ritual trágico, o indivíduo lança-se ao abismo do esquecimento, sucumbindo prazerosamente. O ato do esquecimento atribui ao homem o poder de alhear-se de si mesmo e, posteriormente, recriar-se.⁶³

Para Nietzsche, essas duas questões vitais podem caminhar juntas, como observamos no trecho que se segue:

O arrebatamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, por meio desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca.⁶⁴

Encontramos na ideia de “dionisíaco” a expressão de um ímpeto de unidade, um dilaceramento do indivíduo quando afloram seus estados mais viscerais, mais plenos, mais esvoaçantes. Nessa perspectiva, é possível dizer sim ao caráter total da vida, à eterna vontade de fertilidade, ao sentimento de unidade e da necessidade do criar e do aniquilar, em suma, afirma-se **o abismo do esquecimento**. De maneira diversa, encontramos na noção de “apolíneo” a expressão do ímpeto para a afirmação de uma nova configuração individual: para tudo que torna simples, inequívoco, típico; trata-se de liberdade sob a lei, trata-se de **repetir e memorizar** em busca do belo. Em outras palavras, com o impulso apolíneo repetimos e memorizamos. Essa força nos impulsiona a almejar a perfeição, a bela aparência. Com o dionisíaco, nos esquecemos de nós mesmos e nos atiramos ao desconhecido, nos aniquilamos. Nessa individualidade, sofremos as dores da supressão da nossa singularidade. Com ambas as forças em harmonia, temos a capacidade de nos transmutarmos, nos recriarmos. Portanto, na união do apolíneo com o dionisíaco, da memória com o esquecimento, encontramos a oportunidade de criação.

Nesse sentido, Nietzsche nos faz refletir sobre como podemos nos posicionar diante da vida. Nenhuma das forças, ou nenhum dos impulsos em excesso nos garante uma existência

⁶³ No espaço da dança, a atitude de esquecer é primordial para se alcançar movimentos inéditos, fortuitos, espontâneos. Após memorizar e buscar a perfeição técnica através da repetição e do exercício de atos e gestos mil vezes repetidos, o bailarino percebe-se livre para criar. Esquecendo o que foi aprendido, ou melhor, revisitando seus movimentos corporais a partir de uma nova perspectiva, casual e inusitada, ele possibilita um novo fluxo criativo ao seu corpo. Seus impulsos e emoções conspiram a favor da gestação de um ato singular. Por isso afirmamos que na dança não existe apenas repetição ou imitação, mas sim, a partir do que se aprende e se esquece, o artista é conduzido a pensar, a experimentar, a recriar.

⁶⁴ NIETZSCHE, 2005, §3 p.24.

saudável e digna de ser celebrada. As reflexões do filósofo contribuem para entendermos a necessidade de ambas as forças e ambos os impulsos artísticos, que ecoam no homem, podem tornar-se um caminho vital de força e saúde. Existiria alguém capaz de tal proeza? Durante as análises da origem da arte trágica, identificamos uma figura intrigante: o sátiro. Este transmutado que brinca com as bacantes durante os rituais ao deus Dioniso, demonstra possuir uma leveza característica de quem lembra, mas no mesmo momento, esquece. Podemos, então, identificá-lo com o indivíduo saudável? Pretendemos analisar esta e outras questões referentes ao assunto no item a seguir.

1.3 As figuras da conciliação dos impulsos e das forças criativas: os sátiros do deus Dioniso

Na obra *O nascimento da tragédia* (2007) e, posteriormente, em *A visão dionisíaca de mundo* (2005), Nietzsche descreve como os impulsos apolíneos e dionisíacos entram em conformidade, permitindo a ação da vontade de criação da natureza. Ao impulso dionisíaco da embriaguez é introduzida a lucidez, elemento apolíneo que permitirá a criação artística. O artista dionisíaco, afirmando a dor e o sofrimento, descarrega-se continuamente em um mundo de imagens apolíneas, de lucidez, de sonho, superando a dor e criando, então, sua obra – “o caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.”⁶⁵ Assim, na tragédia grega, o sátiro surge como algo sublime⁶⁶ e divino, que retrata a existência de maneira vital e completa. Representa para os gregos a expressão de suas mais intensas emoções, o mais próximo do deus, o anunciador da sabedoria do seio mais profundo do universo, símbolo da recriação sexual da natureza.

Os sátiros são espécies de servidores do deus Dioniso e trazem consigo seus ensinamentos. Na antiguidade grega, momento em que a cultura apolínea sobrepuja o povo helênico, a filosofia do povo é desvendada aos mortais pelo deus silvestre Sileno, denominado pela mitologia grega de pai de todos os sátiros. Esse deus, ou melhor, semideus⁶⁷, representa o característico servidor do deus Dioniso. Sua figura é a de um “velho careca, de nariz chato

⁶⁵ NIETZSCHE, 2005, §1 p.10.

⁶⁶ A questão do sublime aparece no pensamento de Nietzsche durante suas análises sobre a tragédia e a comédia, como um estado decorrente dos efeitos fundamentais da arte dionisíaca. Quanto ao sublime, o filósofo afirma que o sublime era uma forma de representação da sujeição artística do horrível. Cf. NIETZSCHE, 2005, §3.

⁶⁷ Existem duas versões sobre sua origem: na primeira Sileno seria filho de Pã, deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e dos pastores; na segunda ele seria filho de Hermes e Geia. Cf. NIETZSCHE, 2007, nota 31 do tradutor.

arrebicado, sempre bêbado, montado num asno ou aparado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda parte.”⁶⁸ Por falar tão profundamente da sabedoria e da filosofia do povo grego, este companheiro de Dioniso é perseguido pelo rei Midas durante longo tempo. Ao ser capturado, é indagado diversas vezes pelo rei sobre qual dentre as coisas é a melhor e mais preferível para o homem. Depois de repetidas tentativas, Sileno, por entre um riso amarelo, responde, proferindo as seguintes 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.⁶⁹

O pai dos sátiros, Sileno, deixa claro ao rei Midas que aquele mundo divino dos deuses do Olimpo domina a cultura e o pensamento dos gregos, com a única finalidade de ocultar o tenebroso poder do destino. Nietzsche percebe, então, as questões que no mundo apolíneo são veladas artificialmente e ganham espaço para se manifestarem no mundo dionisíaco: “todo o esplendor dos deuses olímpicos empalidecia diante da sabedoria de Sileno.”⁷⁰ Nesse mundo intermediário entre beleza e verdade nos é apresentado o homem dionisíaco. O artista, nesse momento, se caracteriza como *poeta-cantor-dançarino*⁷¹, ele não procura a beleza ou a verdade. O protótipo de homem se encontra na comoção do sublime ou na comoção do ridículo⁷². Este ator, que paira no intermédio de ambos os mundos, não é naturalmente um indivíduo: ele encarna a massa dionisíaca, o povo, o **coro ditirâmico**⁷³.

Segundo a interpretação nietzschiana, a tragédia surgiu do coro trágico, ou coro ditirâmico, e originariamente é só coro e nada mais. Interpretado como “espectador ideal” ou “representação do povo”, o coro precisa permanecer sempre consciente de que possui diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica, tendo também uma vertente social no cerne de suas manifestações. Nessa mesma visada interpretativa, o historiador Alexandre

⁶⁸ Cf. NIETZSCHE, 2007, nota 31 do tradutor.

⁶⁹ Ibidem §3 p.33.

⁷⁰ NIETZSCHE, 2005, §2 p.24.

⁷¹ Cf, Ibidem. Nietzsche caracteriza o artista inserido no cortejo dionisíaco como a figura que consegue conciliar, em uma abrangente atitude expressiva, a poesia, o canto e a dança nesses festejos. Esse homem é capaz de brincar com ambos os impulsos artísticos da natureza, aproximando-se tanto do sublime (daquilo que quebra todos os limites), quanto do ridículo (do cômico, do engraçado). O *poeta-cantor-dançarino* é o bailarino que canta as peripécias do deus e, com seu corpo, recita a poesia da música, tornando-se o próprio organismo dançante: ao mesmo tempo, artista e obra de arte, criador e criatura de belas e intensas formas estéticas.

⁷² Ambas as vertentes, sublime e cômico, são um passo para além do mundo da aparência e da verdade. O ridículo representa a descarga artística da repugnância do absurdo. Cf. NIETZSCHE, 2005, seção 3.

⁷³ Cf. NIETZSCHE, 2007. Na tragédia grega, o coro ditirâmico, entoando seus hinos em louvor ao deus Dioniso, promove uma dança entusiástica e delirante onde os sátiros se unem ao coro embriagado pelo êxtase orgiástico desta celebração. Ditirambo é o espaço próprio destas celebrações.

Carneiro, ao analisar os ritos e festas, dedicados aos deuses, em sua obra *Ritos e festas em Corinto arcaica* (2010), observa que “todos esses ritos, oficiais ou populares, criam laços de solidariedade e amizade entre diversos grupos sociais.”⁷⁴ O autor afirma, ainda, que “os cortejos apresentavam publicamente os conflitos sócio-políticos da comunidade”⁷⁵, demonstrando que esses coros ritualísticos tinham não somente um caráter teatral e artístico, mas também uma influência relevante na constituição da memória e nos saberes do povo grego.

O coro trágico grego também é compreendido como obrigado a reconhecer, nas figuras do palco, existências vivas. Existe aí uma incompatibilidade, pois entre o coro da configuração primitiva da tragédia e o coro do “espectador ideal” existe um abismo. O coro satírico grego, “idealizado” da tragédia primitiva, costumava perambular sobre solo elevado, diferente dos mortais. “O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido **estado natural** e colocou nela fingidos **seres naturais**.”⁷⁶ Nesse cenário, o sátiro, coreuta dionisíaco, encontra-se em uma realidade validada em termos religiosos, místicos e ritualísticos. Este sátiro está para o homem civilizado como um efeito de suspensão: o abismo que se impõe entre os homens dá lugar a um superpotente sentimento de unidade, reconduzindo-os ao âmago da natureza.

Apesar de todos os aspectos alegóricos, pelos quais as especulações e ponderações sobre a origem do coro satírico perpassam, até ser indicada uma explicação mais assertiva acerca da arte trágica, Nietzsche afirma que:

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 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 perenemente os mesmos.⁷⁷

Nietzsche concentra os estudos nesse coro e em seus efeitos para o povo helênico. O grego, com seu profundo sentido das coisas, tão apto ao mais pesado sofrimento, encontra reconforto neste coro. E nele, o êxtase do estado dionisíaco, com a propriedade de aniquilação e embriaguez, destruidora das usuais barreiras e limites da existência humana, durante toda sua duração, apresenta seu componente *letárgico*, imergindo a vivência pessoal do passado.

⁷⁴ LIMA, Alexandre Carneiro. *Ritos e festas em Corinto arcaica* Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*, p.31.

⁷⁶ *Ibidem* p.51.

⁷⁷ NIETZSCHE, 2007, §7 p.52.

Em consequência disso, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca se separam um do outro, através de um abismo de esquecimento. Um esquecimento que proporciona ao grego dionisíaco desprender-se das amarras da realidade e imprimir leveza a sua vida. Nesse abismo, o homem tem a possibilidade de lançar-se ao novo, ao desconhecido, à criação. Porém, tão logo a realidade cotidiana volta a impor sua vontade à consciência, que é sentida tal como uma náusea, um enjoo, uma disposição ascética negadora da vontade. O conhecimento mata a atuação. A memorização normatizadora recompõe o homem em sua individualidade que, pelo excesso de reflexão, nunca chega à ação.

Encontramos, então, nos cultos e rituais, em exaltação ao deus Dioniso, a fundamentação da arte trágica. “O estado dionisíaco é caracterizado como um estado de metamorfoses e visões, no qual os seguidores se veem como sátiros”⁷⁸, que reproduzem os sofrimentos do deus Dioniso, suas transmutações e transformações, com máscaras e barbas de bodes, com intensidade de variações líricas e gestuais, em uma atmosfera de embriaguez orgiástica. Esse sátiro nada tem em comum ao macaco, ou a um bárbaro dionisíaco, representa a protoimagem do homem e é a expressão das suas mais altas emoções e anseios. Essa figura repete em movimentos inéditos os sofrimentos e as dores do próprio deus exaltado, símbolo da fertilidade, da onipotência sexual e da sabedoria mais profunda da natureza. Diante da certeza do homem civilizado de viver a única e verdadeira realidade, o coro de sátiros surge retratando a existência de maneira mais veraz e mais completa.

O coro dionisíaco tem a capacidade de transportar o homem, permitindo-o metamorfosear-se em sátiro na busca da verdade e da natureza em sua máxima intensidade. Ao entender o coro dionisíaco, o próprio homem grego, imerso naquela atmosfera de embriaguez, delírios e exageros, não apresenta nenhuma contraposição; “tudo era somente um grande e sublime coro satírico bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros.”⁷⁹ As contraposições não se apresentam, porém existem. Assim como o dionisíaco adentra o apolíneo no coro trágico, também o esquecimento se conjuga à memória desses *poetas-cantores-dançarinos*. Nesse sentido, a verdade passava a se servir da aparência, que não era mais entendida como algo apenas extrínseco, superficial: nesse momento, representa o símbolo da verdade.

⁷⁸ CAVALCANTI, 2008, p.51.

⁷⁹ NIETZSCHE, 2007, §8 p.55.

O *poeta-cantor-dançarino* se utiliza da fusão desses meios artísticos, bem como da conciliação das forças vitais. No fazer artístico deste artista, o esquecimento se serve da memória e vice-versa. Para se chegar ao ato da criação, este indivíduo faz uso de sua memória de maneira afirmativa. O *poeta-cantor-dançarino* demonstra maior flexibilidade ao lidar com as emoções, cicatrizes e possíveis contradições trazidas por suas lembranças, utiliza a faculdade do esquecimento com a finalidade de filtrar e garimpar suas memórias. Nessa dinâmica, o ato da criação se torna mais natural. O fazer artístico do *poeta-cantor-dançarino* se caracteriza por repetir e ensaiar, incontáveis vezes, diferentes obras que sempre, mesmo partindo de uma matriz conhecida, se apresentam inéditas. Em outras palavras, seu ato de criação assemelha-se ao do bailarino, que, com a dança, permite, para além da rotina diária de repetições e ensaios permanentes, o fluxo de todas as suas possibilidades corporais livres das convenções espaciais e temporais. Não importam quantos gestos e movimentos surgem ao repetir uma coreografia, ou quantas variações de estilo aparecem ao ensaiar a mesma música, a obra de arte final sempre é nova. Depois de experimentar, por meio de gestos e emoções, o impulso dionisíaco, surge o impulso apolíneo como o símbolo daquela representação.

As forças da memória e do esquecimento estão presentes de forma constante no jogo de impulsos que vivencia o artista trágico. O homem memoriza, enquanto o impulso apolíneo o incentiva a buscar a perfeição, o belo, o aprimoramento técnico, assim como o sublime. No momento em que o impulso dionisíaco o encoraja a sentir dor, a sofrer, a repetir, a errar e aniquilar a imagem perfeita criada diante de si, ele esquece e se lança no desconhecido de suas emoções e sensações, de onde ressurgem renovado, recriado e inédito. Esse *poeta-cantor-dançarino* se mostra transmutado em sátiro, metamorfoseado, sem véus ou sonhos, em toda altivez de sua embriaguez e paixão pela experiência vivida, deleitando-se em um constante esquecer, ou recriando-se a partir de suas memórias. Assim ele afirma a existência em toda sua intensidade.

Na obra de arte do *poeta-cantor-dançarino*, que conjuga os impulsos dionisíacos aos apolíneos, há uma tentativa de recriar o fenômeno primordial de criação da natureza. Para isso, o artista satírico revive, cria, destrói e renova seus próprios mitos⁸⁰, em um movimento de retomada de raízes com sua cultura, com o Uno Primordial – a natureza – e os impulsos

⁸⁰ Na obra *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche denomina mito de uma imagem condensada de mundo, dando a essa figura um sentido além do individual, um contexto sociocultural. O filósofo volta-se para essa ideia por não crer mais no sentido da religião, ancorada em fantasias de um pretensso mundo transcendente, e pela sua falta de confiança na racionalidade como suporte às questões de vida.

apolíneo e dionisíaco. Nesta dissertação, compreendemos a dança como arte trágica e, portanto, o *bailarino sátiro*⁸¹ como um potencial servidor do deus Dioniso. Na dança, o bailarino se lança em uma tentativa de integrar-se com a natureza, pois não se sente mais sozinho com sua consciência⁸². Por conta da indiferença com o mundo e pela distância que estabelece em relação à natureza, a partir da compreensão de pertencer a ela, o homem espera que fora de si, na natureza, um conhecimento mítico surja. A necessidade deste bailarino de criar mitos aparece, portanto, da vontade de dar voz à natureza e de trazer novos valores que aprofundem um sentido coletivo na sociedade.

O mito, tal qual uma imagem concentrada de mundo, como uma “abreviatura da aparência, não pode dispensar o milagre.”⁸³ Apesar de o mito apresentar um nível considerável de abstrações às quais o homem civilizado não se mostra disposto a acatar, sem o mito toda cultura perde sua força natural, sadia e criadora. A força que o mito possui em determinado espaço é capaz de salvar as fantasias e os sonhos e crenças de um povo. Seus representantes, os onipresentes – pois exercem influências em todas as esferas da vida dos gregos – e desaparecidos – pois há uma aparente ausência física de tais figuras –, permitem ao homem dar a si mesmo uma interpretação, uma significação às suas lutas e à sua própria vida. Sem o mito, o que há é apenas abstração: sem mitos nativos representantes da vida de um povo, a fantasia artística se perde.

Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobrememente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito. E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antigüidades.⁸⁴

O poeta-cantor-dançarino, que se encontra imerso no universo dos mitos, necessita viver, aniquilar e recriar suas próprias fantasias e alegorias. Desse modo, se reconcilia consigo e seus semelhantes, permanecendo em contato com a tradição e os rituais longínquos que

⁸¹ No último capítulo da dissertação, aprofundaremos essa ideia do bailarino entendido como *sátiro do deus Dioniso*. Grifo nosso para destacar a expressão que é de cunho autoral.

⁸² Nietzsche critica a alta valorização da consciência, a ideia socrática que impõe a lógica e o valor de bom para tudo o que é consciente. Enquanto mistagogo da ciência, Sócrates utiliza a consciência em busca do conhecimento da verdade efetiva.

⁸³ *Ibidem*, §23 p.132.

⁸⁴ *Ibidem*, §23 p.133.

originaram sua arte. Esse artista, um sátiro transmutado, confere sentido ao mito trágico quando representa a coexistência de ambos os impulsos artísticos da natureza: “ele compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível.”⁸⁵ Entre lembrar e esquecer busca as origens de sua cultura e seus mitos perdidos, garimpa suas memórias, e exercitando o esquecimento daquilo que não era essencial nessas lembranças. Nos mitos encontrados, o artista busca redirecionar suas forças vitais para que sua arte e sua vida se tornem afirmativas. Nesse sentido, no próximo capítulo, analisamos a interpretação nietzschiana acerca do mito, assim como esclarecemos sua decadência com a ascensão da lógica e da razão no cenário cultural do povo helênico. Buscamos ainda elucidar as possíveis relações estabelecidas entre mito, memória, esquecimento no espaço da dança; espaço que, a partir das ponderações de Nietzsche, consideramos como genuinamente trágico.

⁸⁵ Ibidem, §24 p.138. O mito trágico, analisado por Nietzsche desde o início de sua obra, pertence, em lugar a dúvidas, à arte intensificando esse impulso metafísico de transfiguração que ela representa, ou seja, transfigura a realidade de um mundo fenomenal no qual se insere.

CAPÍTULO II

Mito e memória – as relações criativas da tragédia grega no campo da dança.

Nas análises do capítulo anterior, a partir das reflexões de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (2007), compreendemos a arte trágica como base e fundamento da dinâmica afirmativa de valoração dos instintos humanos, por meio da consonância dos *impulsos apolíneo e dionisíaco*. Assim, o homem se une a sua natureza – encontra profundidade e retorna à superfície, à claridade – através de movimentos que agregam, simultaneamente, a imaginação figurativa – *apolínea* – e a potência emocional – *dionisíaca*. Essa experiência trágica permite-nos um confronto com nós mesmos, um momento de criação onde o aniquilamento e a destruição – valorização do sofrimento na concepção trágica – agem para a reconstrução e o nascimento do novo, de algo forte e saudável, que forja o pensar através dos impulsos corporais do homem.

De posse dos subsídios elencados sobre a arte trágica e suas importantes dimensões – o coro satírico, os impulsos vitais, a memória e o esquecimento – direcionamos nossas reflexões para a questão do mito na perspectiva nietzschiana, especificamente, sua interpretação do *mito trágico* na obra *O nascimento da tragédia* (2007). Desse modo, é possível estabelecer, com maior propriedade, as relações entre a arte e a memória que se desenvolvem desde a civilização grega arcaica. Pretendemos, ainda, compreender as influências que o mito exerce na cultura helênica, a partir das reflexões de Jean-Pierre Vernant⁸⁶, em sua obra intitulada *Mito e pensamento entre os gregos* (1990), quando aborda os mitos que aludem à memória da Grécia antiga.

No segundo momento das nossas análises sobre a questão do mito e da arte, trazemos a **dança** para o centro da discussão, aproximando-a das relações míticas abordadas anteriormente. Identificamos na dança e nos seus aspectos cênicos – música, personagens, histórias e gestuais – características que exemplificam essa relação afirmativa que o mito, aliado à arte, imprime sobre a memória e cultura de um grupo social. Dessa maneira, a experiência pessoal e visceral com o âmbito da dança é de grande relevância, por meio dela é possível vivenciar as histórias, os personagens e as possíveis semelhanças com os saberes que o homem adquire em suas vivências. Para isso, analisamos, além das contribuições de

⁸⁶ Jean-Pierre Vernant (1914-2007) historiador e antropólogo francês, especialista na Grécia Antiga.

Nietzsche, textos de importantes comentadores sobre a questão da memória e da arte, presentes na obra intitulada *Nietzsche e os gregos* (2006), além de outros comentadores relevantes que se debruçam sobre o tema em questão.

Esclarecida a relação entre mito, dança e memória, analisamos na última sessão desse capítulo, como ainda na Grécia arcaica, a arte trágica caminha para seu fim e iminente *suicídio*. Com a depreciação do mito inserido em uma cultura guiada pela razão – racionalismo socrático –, Nietzsche adverte que, a relação de causalidade e o juízo de verdade, restringem a arte antiga ao âmbito do entretenimento e da diversão simplórios. O excesso de conhecimento e acúmulo de memória são exageradamente valorizados e a potência orgiástica dionisíaca é posta de lado por ser considerada oriunda do campo da irracionalidade. Tendo como base não somente a obra *O nascimento da tragédia* (2007), mas também a *Segunda consideração intempestiva* (2003) de Nietzsche, esclarecemos como, a partir de Sócrates, se desenvolve o empobrecimento da arte trágica, a partir do esvaziamento da força plástica apolínea e a desvalorização do impulso emocional dionisíaco. Por conseguinte, indicamos um possível caminho de restauração das pulsantes forças trágicas, através da dança, de reencontro do *pathos* trágico que se perde com a lógica imposta à cultura, trazendo para a discussão as importantes análises de Roberto Machado em suas obras *Nietzsche e a verdade* (1984) e *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia* (2005).

2.1 A relação mito e tragédia sob a ótica nietzschiana.

Com a finalidade de compreendermos melhor as contribuições da civilização grega para o campo das artes e entendermos como a memória se manifesta no espaço trágico, trazemos para a reflexão o mito, mais especificamente o *mito trágico*, a partir da perspectiva de Nietzsche. Segundo a interpretação do filósofo, o mito encontra-se no cerne da cultura e da arte, manifestando o que existe de primordial e basilar na sabedoria e no conhecimento de um povo. Nele, o homem estabelece uma aproximação com a dimensão imagética que inspira e outorga sentido à sua existência. O *mito trágico* nasce no espírito da música dionisíaca e dos efeitos que essa exerce sobre a dimensão artística apolínea. Da arte compreendida apenas como cultivo da aparência e da beleza, não é possível se obter o trágico, pois é através do espírito da música que temos a possibilidade de entender e alcançar a alegria pelo aniquilamento do princípio de individuação. A sabedoria dionisíaca que celebra a alegria

metafísica⁸⁷ com o surgimento do trágico se transmuta para a linguagem das imagens⁸⁸, enquanto que a música se configura como manifestação imediata da vontade pelo aniquilamento desse indivíduo. O *mito trágico* reside no simbolismo trágico da arte dionisíaca e, através dela, a natureza inquire o homem: “Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências.”⁸⁹

Tendo entendido o mito como parte integrante e importante da arte helênica, é possível observar que na dança ele também se mostra presente. Na obra dançada, percebemos que personagens e histórias representados, traduzem, através da linguagem dos gestos, algum aspecto inerente à sabedoria e ao conhecimento basilar da cultura em questão. Através de histórias fantasiosas, o artista é capaz de expor saberes populares que conduzem o público ao momento do mito memorado. A reflexão sobre o mito desenvolvida nessa pesquisa auxilia no desenvolvimento e entendimento da temática da memória quando relacionada à arte, pois o mito memorado e revivido é caracterizado por personagens específicas, em um tempo e lugar característico; nas feições de um povo, de sua cultura e de sua arte.

Na apresentação do mito, o artista se percebe envolvido em uma atmosfera repleta de significado e valores inerentes a uma cultura específica. O mito manifesta o que existe de mais relevante para o povo que o legitima, ele é capaz de exprimir os anseios, os desejos, os impulsos e as vontades que tornam a vida do homem, dentro de sua cultura, intensa e plena. O bailarino que, com sua dança aproveita todas as possibilidades de seu corpo, apresenta um gestual próprio de uma história específica, com personagens característicos – de um mito em particular. Permite-se criar de acordo com o fluxo vital das memórias trazidas e conhecidas do personagem que vive no imaginário do grupo social ali representado. Cada história traz lembranças e saberes próprios de um povo, e quando revisitados, proporcionam ao bailarino reviver e recriar momentos significativos e relevantes. Assim, o artista além de se perceber parte da obra, também se compreende parte daquele saber manifestado. Presente e passado se

⁸⁷ Nietzsche nos apresenta essa expressão em sua obra *O nascimento da tragédia* ao afirmar que através do espírito da música somos capazes de compreender a sensação de alegria pela destruição do indivíduo. Essa alegria metafísica se traduz como um aspecto primordial da sabedoria dionisíaca, pois com ela vislumbramos que a vida, “no fundo de todas as coisas e apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (p52).

⁸⁸ Cf, NIETZSCHE, 2007 §16. Na tragédia grega, o herói – a mais elevada aparição da Vontade – é negado e destruído por se configurar apenas como aparência, não afetando assim a vida eterna da vontade (o fluxo constante do querer da vontade). Esse fenômeno trágico se traduz em imagens sem necessariamente afetar o caminho da vontade. É o mundo dionisíaco que se transmuta no mundo apolíneo e vice versa.

⁸⁹ NIETZSCHE, 2007, §16 p.100.

associam na intenção de afirmar e celebrar a vida humana que, naquele momento, se mostra capaz de criar.

O mito, de maneira mais abrangente, é relevante para a compreensão das ideias sobre o espaço trágico e a memória, tendo em vista a importância que possuem para a cultura grega arcaica. A sociedade e a cultura helênica sofrem influência direta dos mitos conhecidos e representados durante seus ritos e festas religiosos. Desse modo, para compreender melhor o alcance que o mito possui na civilização grega, consideramos as reflexões contidas nos escritos de Jean-Pierre Vernant e seus comentários acerca da questão do mito na vida dos helenos. É importante advertir as diferenças existentes nas reflexões de Vernant e de Nietzsche, no que se refere à memória. Para Vernant, a memória enquanto força vital possui uma funcionalidade e uma utilidade para o homem, de modo diverso ao que defende Nietzsche, sobre uma memória agregada ao esquecimento enquanto força plástica. Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos* (1990), assegura que a **memória** “é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu. Ela põe em jogo um conjunto de operações mentais complexas, e o seu domínio sobre elas pressupõe esforço, treinamento e exercício”⁹⁰.

Ao considerar a importância da memória para o homem do ocidente, Vernant se detém na análise dos documentos que tratam da divinização da memória e da elaboração de uma minuciosa mitologia da reminiscência na Grécia antiga. Tal era o prestígio dado a essa função psicológica, que no panteão grego ela ganha local de destaque e um nome: *Mnemosýne* – Memória, a musa das musas. Em uma civilização marcada pela tradição oral, a sacralização de *Mnemosýne* gera um sentimento de conquista ao se alcançar o poder da rememoração. Vernant aponta, a partir das observações de Louis Gernet, que a instituição do *mnémon* – “personagem que conserva a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça”⁹¹ –, na cultura baseada na tradição oral, se encontra na confiança da memória individual de uma recordação viva. A função da memória, divinizada pela cultura grega arcaica, repousa na legitimação das lembranças – em primeira instância individuais, posteriormente recebendo valor na instância social diante dos magistrados destinados à conservação dos escritos – que ganham vida e são revisitadas através dos atos de rememoração, possibilitando ao grego viver

⁹⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990, 2ª ed p. 136.

⁹¹ VERNANT, 1990 p.136 nota 4 do capítulo II.

intensamente⁹². Assim narrativas míticas que Vernant analisa permitem esclarecer e compreender melhor como essa função psicológica torna-se um aspecto fundamental da mitologia antiga e é completamente valorizado em seu estudo e pesquisa sobre a história da memória, como podemos perceber no trecho a seguir:

Deusa titã, irmã de *Cronos* e de *Okeanós*, mãe das Musas cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes se confunde, *Mnemosýne* preside, como se sabe, à função poética. É normal entre os gregos que essa função exija uma função sobrenatural. A poesia constituiu uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo” no sentido etimológico. Possuídos pelas Musas, o poeta é o interprete de *Mnemosýne*, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo. Aliás, entre a adivinhação e a poesia oral tal como ela exerce, na idade arcaica, nas confrarias de aedos, de cantores e de músicos, há afinidades e mesmo interferências, que foram assinaladas várias vezes. Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de “vidência”, privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles veem o invisível. O deus que os inspira mostra-lhes, em uma espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano. Essa dupla visão age em particular sobre as partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais: o que aconteceu outrora, o que ainda não é. O saber ou a sabedoria, a *sophía*, que *Mnemosýne* dispensa aos seus eleitos é uma “onisciência” de tipo divinatório. A mesma fórmula que define em Homero a arte do adivinho Calcas aplica-se, em Hesíodo, a *Mnemosýne*: ela sabe – e ela canta – “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. Mas, ao contrário do adivinho que deve quase sempre responder às preocupações referentes ao futuro, a atividade do poeta orienta-se quase exclusivamente para o passado. Não o seu passado individual, e também nem o passado em geral como se se tratasse de um quadro vazio, independentemente dos acontecimentos que nele se desenrolam, mas o “tempo antigo”, com o seu conteúdo e as suas qualidades próprias: a idade heroica ou, para além disso, a idade primordial, o tempo original.⁹³

Nesse sentido, Vernant sinaliza que, com *Mnemosýne*, a função da memória tem a capacidade de transportar o homem ao cerne dos acontecimentos antigos ainda em seu próprio tempo: em seu tempo presente. De acordo com o mito descrito acima, o poeta consegue, graças à Mãe de todas as musas, obter uma experiência imediata de uma ou mais épocas passadas. A invocação da Musa ou das Musas muitas vezes introduz intermináveis enumerações denominadas Catálogos. Para os poetas esses Catálogos representavam verdadeiros exercícios de memória.

Como podemos verificar, os poetas arcaicos Homero e Hesíodo têm certa predileção por essas listas que possuem papel relevante em suas poesias. Com elas um determinado grupo social tem a possibilidade de decifrar o seu passado entrando em contato com um repertório de conhecimentos fixados e transmitidos pelos versos. Essas narrativas constituem os arquivos de uma sociedade sem escrita “arquivos puramente lendários, que não

⁹² Cf, *ibidem*.

⁹³ *Ibidem*, p.137-138.

correspondem nem às exigências administrativas, nem a um desejo de glorificação”.⁹⁴ Nesses vastos repertórios, a matéria das narrativas míticas é organizada e classificada. Esses ordenamentos imprimem à poesia antiga uma retidão semelhante à de um ritual. Aludindo ao mundo religioso – enumeração dos deuses olímpicos nas poesias – esse movimento se liga diretamente ao esforço do poeta na tentativa de determinação das “origens” do Olimpo e seus habitantes gloriosos. Em Homero essa enumeração e ordenamento pretendem apenas fixar as genealogias dos homens e dos deuses, esclarecer proveniências de povos e culturas, famílias e etimologias nominais. Já em Hesíodo esse ordenamento recebe uma conotação mais mítica e divinatória.

As filhas de Mnemosýne, ao lhe oferecerem o bastão da sabedoria, o skêptron, talhado em loureiro, ensinaram-lhe a “Verdade”. Elas lhe ensinaram o “belo canto” com o qual elas próprias encantam os ouvidos de Zeus, e que fala do começo de tudo. As Musas cantam, com efeito, começando pelo início – *εξ αρχῆς* – o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado revelado desse modo é muito mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o como e que permite compreender o devir em seu conjunto.⁹⁵

Nesse sentido, na perspectiva de Vernant, os *mitos*, que interpretam a *memória* da época arcaica, outorgando ao passado um ritmo, não estabelecem uma cronologia, mas sim *genealogias*⁹⁶, como se incluíssemos o tempo nas relações de filiação. Cada geração apresenta seu tempo, sua idade, sua história, diferindo-se totalmente em duração, fluxo e orientação: “o passado estratifica-se em uma sucessão de ‘raças’. Essas raças formam o ‘tempo antigo’, mas não deixam ainda de existir e, para algumas, de ter muito mais realidade que a vida presente e a raça atual dos seres humanos.”⁹⁷ Nas culturas antigas as questões da memória se apresentam relevantes no cotidiano social, dando à vivência humana vitalidade independente do tempo cronológico.

Contemporâneas do tempo original, as realidades primordiais como *Gâia* e *Ouranós* permanecem o fundamento inabalável do mundo de hoje. As forças de desordem, os Titãs, gerados por *Ouranós*, e os monstros vencidos por *Zeus* continuam a viver e a se agitar na terra do além, na noite do mundo infernal. Todas as antigas raças de homens que deram o seu nome aos tempos passados, na Idade de Ouro, sob o reinado de *Chrónos*, depois na idade da Prata e do Bronze, enfim na Idade Heróica, estão ainda presentes, para

⁹⁴ Ibidem, p.140.

⁹⁵ Ibidem, p.141.

⁹⁶ Para Vernant o termo “genealogias” se refere à linhagem, à origem no que diz respeito à sua compreensão dos mitos que aludem à memória. Diferentemente do significado que o termo possui na perspectiva nietzschiana, na qual genealogia se refere a uma metodologia de investigação da história que estabelece princípios de interpretação, mas é também uma filosofia da história, uma vez que admite a pluralidade dos sentidos.

⁹⁷ Ibidem, p.142.

quem sabe vê-las, gênios que esvoaçam pela superfície da terra, demônios subterrâneos, hóspedes da ilha dos Bem-aventurados, nos confins do Oceano. Estão sempre presentes, e também sempre vivos, como o indicam os seus nomes, aqueles que se sucederam a *Chrónos* e estabeleceram com o seu reinado a ordem do mundo, os Olímpicos. Desde seu nascimento, vivem em um tempo que não conhece nem a velhice nem a morte. A vitalidade de sua raça estende-se e se estenderá por todas as idades, no arrebatamento de uma juventude inalterável.⁹⁸

A evocação do passado, ao qual Vernant se refere, em momento algum significa reviver o que já se foi em uma simplória ilusão de existência. Na citação acima, percebemos que essa ilusão diz respeito somente à restrita realidade palpável e visível da qual nos distanciamos durante o ato de evocação. Saímos do plano humano e entramos em contato com outras regiões do ser, cotidianamente, inacessíveis. O “passado” faz parte do todo do cosmo, e explorá-lo e estudá-lo significa desvendar o que há de mais basilar para o homem. “A História que canta *Mnemosýne* é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural”.⁹⁹

Desse modo, a partir das reflexões de Vernant, compreendemos que a memória tanto não reconstrói o tempo, como também não o anula. Ela faz cair a barreira intransponível entre o presente e o passado, ligando o mundo dos vivos ao mundo do além; trata-se de uma “evocação” do passado equivalente aos rituais homéricos, às consultas oraculares. *Mnemosýne* nos concede o privilégio do contato com outro mundo e nos possibilita a entrada e saída dele livremente.

Por conseguinte, a partir dos mitos que aludem à memória na Grécia antiga, entramos em contato com uma dimensão diferente do passado apenas revisitado. A rememoração não se configura como um simples ato de reviver ou lembrar acontecimentos antigos com saudosismo, tristeza, alegria ou pesar. A experiência de “evocação” do passado possui um caráter divino, ritualístico e vital. Entramos em contato com um passado primordial, um espaço intempestivo originário, do qual temos livre passagem para ir e vir em nosso próprio instante presente. O passado encontra-se no cosmo influenciando direta ou indiretamente no cotidiano do homem. A associação da figura mítica *Mnemosýne* transcende a condição “mortal”. Em outras palavras, esse privilégio de conciliação entre as forças vitais pertence “a todos aqueles cuja memória sabe discernir, para além do presente, o que está enterrado no mais profundo passado e amadurece em segredo para os tempos a vir”¹⁰⁰. Na análise de Vernant sobre o mito grego, a rememoração do passado traz como contraposição e condição

⁹⁸ Ibidem, p.142.

⁹⁹ Ibidem, p.143.

¹⁰⁰ Ibidem, p.145.

primordial, o esquecimento do tempo presente. Os mitos de memória interpretados por Vernant desvelam-se a partir da busca do originário, do primordial, da memória para o homem helênico. A procura por suas origens através de mitos, que traduzem o contato com as Musas e com deuses, se configura como uma das vertentes principais no desenvolvimento do conhecimento popular dessa civilização arcaica.

Percebemos em Vernant a grande importância que as questões e ideais acerca do mito possuem na vida da *pólis* grega e seus cidadãos. Contudo, o que o estudioso helenista nos apresenta, estabelece apenas uma compreensão histórica sobre o assunto. Desse modo, pretendemos aprofundar a perspectiva e interpretação nietzschiana sobre mito que nos permite entender com maior destreza as influências exercidas pelo mesmo sobre a arte e a memória dessa civilização, objeto principal de suas análises sobre a tragédia.

Assim, Nietzsche, a partir da filosofia de Schopenhauer, compreende a expressão artística da música como linguagem imediata da vontade, livre da perfeição apolínea e do mundo figurativo das belas imagens. Segundo ele, somente através do espírito da música nos é permitido conhecer e entender a tragédia. Com ela, entramos em contato com o mito que nos proporciona o acesso significativo com um conhecimento primordial, próprio dos saberes dionisíacos:

Entendemos portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em um exemplo análogo. Por outro lado, imagem e conceito chegam, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significatividade majorada. Duas são as classes de efeitos que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emerja com *suprema significatividade*. Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao *mito*, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o *mito trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco.¹⁰¹

No *mito trágico*, gerado a partir do espírito da música, encontramos a alegria metafísica configurada como uma transposição da “sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente” para a linguagem das imagens. Porém essas imagens não se expressam como eternas – imutáveis mediante a glorificação luminosa da *eternidade da aparência* apolínea. Na arte dionisíaca a natureza nos indaga e interpela, motivando o homem a adotar uma atitude semelhante à dela: mutável e fluida. Entendemos, então, o fenômeno primordial da arte

¹⁰¹ NIETZSCHE, 2007, §16 p.98-99.

dionisíaca como expressão da vida eterna¹⁰², para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento dos seres finitos.

Através do *mito trágico* somos chamados a encarnar, mesmo que por breves instantes, esse ser primordial, sentindo o seu indomável desejo e prazer de existir; pela luta, pelo tormento e pela aniquilação das aparências, nos tornamos o *uno* vivente do êxtase dionisíaco. Longe da palavra falada, o mito encontra sua objetivação adequada na articulação das cenas e das imagens revelando uma sabedoria basilar.

A idealidade e a suprema espiritualização do mito só são alcançáveis através do músico criador, longe da palavra e do conceito do poeta do drama¹⁰³. Essa revelação figurativa e mítica nos apresenta a origem da tragédia grega e nos permite um contato visceral com a natureza da mesma. Analisando o cerne dessa cultura arcaica, com o *mito trágico*, o homem grego entra em contato com suas histórias, seus conhecimentos e seus saberes presentes na memória inerente a sua natureza. Como vimos nas reflexões de Vernant, através dos mitos, o povo helênico se percebe capaz de atos de rememoração e criação de um caráter intempestivo, isto é, se colocam além do tempo.

É por meio do *mito trágico*, segundo a interpretação de Nietzsche, que entramos em contato com uma perspectiva trágica da experiência humana e entendimento de mundo. Através desse reconhecimento, abre-se uma porta para o contato com uma compreensão primordial sobre a natureza, oferecendo ao homem a oportunidade de visita à memória basilar dela própria. A arte dionisíaca, progenitora do *mito trágico*, proporciona a alegria no aniquilamento de toda aparência e de toda a memória, em um fluxo constante entre a reconstituição do indivíduo e a criação de memórias, saberes e conhecimentos. A tragédia é capaz de excitar, purificar e descarregar a vida do povo, imprimindo força enquanto potência curativa profilática: mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e mais terríveis do povo. Na tragédia, o mito se destaca em sua configuração de imagem intuitiva, do espírito da música que caracteriza a arte dionisíaca. Ele encontra-se no cerne da tragédia, proporcionando

¹⁰² Cf. Ibidem §16. A expressão **vida eterna** – que parece ser contraditória na filosofia de Nietzsche – aparece em *O nascimento da tragédia* na passagem em que o filósofo exemplifica a questão da alegria metafísica da sabedoria dionisíaca, isto é, na sua etapa em que sustenta a “metafísica de artista”. Para Nietzsche a tragédia grega manifesta a crença na vida eterna da vontade pelo aniquilamento do indivíduo, enquanto o espírito da música na arte dionisíaca é, em si, o próprio aniquilamento, a própria vivificação desse fenômeno.

¹⁰³ Segundo Nietzsche esse gênero artístico tem na tragédia seu berço de gestação. A partir da capacidade que o coro desenvolve de perceber-se diante de si transformado, a razão, a verdade e o juízo atuam como se na realidade o homem tivesse entrado em outro corpo; o coro vê as imagens fora de si, e não mais se confunde com elas.

a emersão dos instintos primordiais da natureza. Cria uma ligação, uma ponte, entre o Uno primordial – a natureza – e o homem que revive e reencontra os saberes de seu povo através das figuras míticas representadas.

A tragédia grega outorga ao mito uma característica que está para além da simples representação imagética das tradições míticas helênicas. Ela é capaz de inserir o mundo plástico do mito nas relações *entre*¹⁰⁴ a validade incontestável de sua música e o espectador possuidor de uma audição dionisíaca. O mito enquanto progenitor da aparência, para o ouvinte dionisíaco, representa um cotejo sublime, como se a música fosse exclusivamente o mais altivo meio de representação capaz de vivificá-lo.

O mito nos protege da música desprovida de vida, junção de notas e combinações de acordes. Por outro lado, para a música, o mito é o único caminho promovedor de liberdade criadora. Música e mito são auxiliares mútuos, ou seja, assim como o mito presenteia a música com uma suma liberdade, a música, por sua vez, confere ao *mito trágico* uma significação metafísica, oferecendo à palavra e à imagem como auxílio único. Em meio a esse fluxo, encontramos o espectador trágico que advém seguro por um prazer supremo, julgando-se capaz de ouvir o abismo mais íntimo de todas as coisas, nitidamente. Podendo agora explicar a si mesmo as suas próprias experiências, esse espectador agrega à sua visão, uma força capaz de desbravar a camada da aparência e enxergar a essência das coisas, “as ebulições da vontade, a luta dos motivos e a corrente engrossante das paixões”¹⁰⁵. Com o auxílio da música percebe a possibilidade de mergulhar até alcançar os mais apurados mistérios das emoções e demais forças inconscientes.

Essa relação musical subjetiva, e até mesmo esse possível “colo materno”, vinculado à música, através do *mito trágico*, são alcançáveis não por meio de artistas que se utilizam das imagens dos processos cênicos, das palavras e dos afetos das personagens atuantes, mas sim através de músicos autênticos. Com eles se inserem, entre a mais alta excitação musical e a música somente, o *mito trágico* e o herói trágico. Ambos os aspectos embrenham esse cenário, como semelhanças dos fatos mais universais, como elementos similares à música, pois somente ela própria é capaz de expressar os fatos universais verdadeiramente. Representante dessa semelhança citada, o mito permanece ao lado dos seres genuinamente

¹⁰⁴ Destacamos a expressão *entre* por significar algo além de uma conjunção. A palavra *entre*, nesse contexto da pesquisa, se apresenta como sinônimo para *fluxo*.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, 2007, §22 p.128.

dionisíacos, como algo despercebido e impotente. Nesse momento, então, brota a força apolínea no intuito de reagrupar o indivíduo dilacerado. Reunido em si e longe da universalidade pulsional dionisíaca, o homem é conduzido pelo apolíneo – pela força descomunal da imagem, do conceito, do conhecimento ético¹⁰⁶ – para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e introduzindo o próprio homem à ilusão de visualização de uma única imagem de mundo a qual a música somente lhe permite enxergá-la melhor e mais nitidamente.

A presunção da força apolínea suscita uma ilusão perante o dionisíaco: de que esse é capaz somente de intensificar os efeitos do mundo da bela aparência e do sonho outorgando à música um simplório papel de arte de representação para um conteúdo apolíneo. Assim o drama¹⁰⁷ atinge um grau soberano, o drama perfeito; nele, enquanto a música nos obriga a ver mais, a cena e o mundo do palco se amplia infinitamente, iluminando-se de dentro para fora. Sobre esse evento descrito, podemos afirmar que ele é somente uma esplêndida aparência – uma ilusão apolínea – e que devemos nos sentirmos aliviados do afluxo e da desmedida dionisíaca. Porém, a relação da música com o drama se configura justamente de forma contrária: “a música é a autêntica Ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada dessa Ideia.”¹⁰⁸

Então, o apolíneo na tragédia, com sua força de ilusão, obtém a vitória sobre o aspecto musical dionisíaco, aproveitando-se disso para gerar o seu drama perfeito. Essa vitória não chega a estender-se, por um detalhe, uma restrição muito importante: em determinado ponto, o mais efetivo, aquela fantasia apolínea, é rompida e destruída – o drama, impulsionado pela música dionisíaca, alcança um efeito que está para além de todo aspecto artístico apolíneo. Com esse efeito conjunto da tragédia, o impulso dionisíaco resgata sua ascendência, o engano apolíneo se revela tal como propriamente o é: um véu que, no instante de manifestação da tragédia, cobre o genuíno efeito orgiástico, o qual, com sua potência aniquiladora, arrebatou o próprio drama homérico até a sabedoria dionisíaca, negando sua condição apolínea.

Diante do *mito trágico*, o artista se percebe em meio a uma união fraternal da força apolínea com a força dionisíaca. Ele é capaz de contemplar o mundo transfigurado da cena e

¹⁰⁶ Cf Ibidem, §21 p.125.

¹⁰⁷ Nesse contexto o drama, gênero que agrega o conceito, a verdade, o juízo e a palavra, auxiliado pela música alcança como totalidade um efeito que fica mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos. No drama aliado à música todas as figuras vivas da cena se simplificam e, diante da linha melódica a se moverem até atingirem a clareza da linha ondulada, as relações das coisas se tornam perceptíveis de modo sensível.

¹⁰⁸ Ibidem, §21 p.126.

também, o nega; ele enxerga com nitidez e beleza épicas o herói trágico, e alegra-se com seu aniquilamento; ele compreende de dentro para fora a cena, mas refugia-se no incompreensível.

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que esse se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como Isolda, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico.¹⁰⁹

É nessa co-presença, da força apolínea e da força dionisíaca na arte grega, que encontramos a gênese do *mito trágico* interpretado por Nietzsche. Seu conteúdo se configura como um acontecimento épico. Seu traço enigmático está em proporcionar ao homem um prazer superior no feio e desarmônico, nas dolorosas peripécias dos heróis, nas mais torturantes contradições das forças em tensão. O *mito trágico* nada mais é do que uma versão holística daquela sabedoria de Sileno¹¹⁰. Na medida em que, de certa forma pertence à arte, o *mito trágico* participa também do desígnio metafísico de transfiguração intrínseca da arte propriamente dita: “menos do que tudo a ‘realidade’ desse mundo fenomenal, pois nos diz: ‘Vede! Vede bem! Essa é vossa vida! Esse é o ponteiro do relógio de vossa existência!’”¹¹¹

Analisando o cerne da questão, a fim de esclarecer melhor o berço do *mito trágico*, precisamos reconhecer e compreender o prazer peculiar que reside em sua esfera exclusivamente estética. Como esclarecer uma estética específica se o próprio *mito trágico* nos convida a encontrar prazer no feio e no desarmônico? Retomando a metafísica da arte, interpretada por Nietzsche, na qual o filósofo defende que a existência humana e o mundo aparecem justificados somente como fenômenos estéticos, podemos compreender que, com o *mito trágico*, mesmo o feio e o desarmônico se apresentam como aspectos artísticos do jogo da vontade, na inesgotável plenitude de seu prazer, jogando consigo mesma. Esse fenômeno primordial da arte dionisíaca se torna inteligível ao desenvolver-se através da dissonância musical. Na sensação prazerosa que o *mito trágico* proporciona, ele se equipara a essa dissonância musical, justificando o prazer primordial da arte dionisíaca, alcançado através da dor e do sofrimento.

Portanto, a habilidade dionisíaca característica de um povo pode ser reconhecida através de sua música, mas também pelo conhecimento de seu *mito trágico*. O

¹⁰⁹ Ibidem, §22 p.129.

¹¹⁰ Rever nota de rodapé nº 83 no item 1.3 do capítulo I da presente dissertação.

¹¹¹ NIETZSCHE, 2007, §24 p.138.

enfraquecimento de seus mitos corresponde, efetivamente, à atrofia da capacidade dionisíaca de conduzir a vida. Sem mitos a existência humana demonstra possuir um caráter abstrato; a arte correspondente a essa abstração, se configura como mera diversão, assim como uma vida guiada pelo conceito e conhecimento funcionais. A visita constante à pátria mítica de um povo permite ao homem viver dionisiacamente, afirmando sua existência em todas as instâncias cotidianas. O *mito trágico* que reside na sabedoria popular e na memória de um povo é uma fonte inesgotável de prazer, que encontra sentido no belo e no feio, no perfeito e no desarmônico.

Observamos nas análises iniciais a respeito de Vernant e os mitos de *Mnemosýne* que ele comenta que o Ito primordial de um povo e sua cultura encontram morada em uma memória enquanto função psicológica que exige exercício e treino. Logo Nietzsche interpreta o mito como sendo um terreno fértil para a sabedoria dionisíaca, permitindo ao mito trágico residir na memória¹¹² do meio social sedento por tonificar sua existência. Não nos referimos aqui a uma memória excessiva, ou a um conhecimento entupido de conceitos e funcionalidades. Mas sim, fazemos referência ao saber popular, ao conhecimento primordial e basilar de uma cultura, nascente abastada de vivências significativas para um povo fluir saudavelmente. Uma memória que vai além do movimento: uma memória que é fluxo, que representa um impulso vital para o homem. E é na arte que esse mito – essa memória – encontra possibilidade de “embelezar tudo o que existe, de afirmar o universo na sua totalidade”¹¹³.

O povo helênico, que constatamos outorgar a seus mitos uma relevância ímpar no que diz respeito ao conhecimento de mundo, aos saberes artísticos e às manifestações culturais, se depara com a finitude da vida e demonstra designar a arte um possível caminho de potencialização da própria existência: “o homem que tudo memoriza sabe da morte e da finitude da vida”¹¹⁴. O mito integrado na tragédia grega permite ao grego esquecer e ir além do esquecimento, no intuito de viver em plenitude e artisticamente:

Mas esses helenos olímpicos construíram um belo mundo de deuses e semideuses para esquecer do negro abismo, para que o homem se espelhasse em imagens gloriosas. As

¹¹²Tomamos aqui a ideia de memória defendida por Nietzsche que, aliada à força plástica do esquecimento, é capaz de proporcionar ao homem atos criativos e uma existência celebrável. Diferente do que comenta Vernant, trazemos para a pesquisa a ideia de uma memória afirmativa e não de uma habilidade que requer treino e exercício.

¹¹³ BARRENECHEA, 2006, p.42.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.42.

miragens artísticas foram um bálsamo salutar para não lembrar a precariedade da condição humana. A arte trágica, por sua vez, permitiu ir além do esquecimento do fundo medonho do real, do esfacelamento e aniquilamento dionisíaco de tudo o que é.¹¹⁵

O mito, como aspecto essencial do trágico, permite ao homem grego uma experiência de vida leve e saudável, afastada do peso do ressentimento e do estado doentio que a culpa pode gerar. Compreendemos, assim, o *mito trágico* como uma força semelhante a do esquecimento, presente nas lembranças e memórias do saber popular helênico que proporciona ao homem grego viver dionisiacamente. Essa potência salutar dada à memória, aliada ao esquecimento, se manifesta no fazer criativo do artista dionisíaco. Com o auxílio do mito ele se percebe capaz de revisitar as lembranças e saberes passados, sem, com isso, sofrer o pesar e a melancolia da constatação sobre o sofrimento, a dor e a morte.

A arte, então, se oferece ao homem como um caminho espontâneo, propício a atos inéditos, em um fluxo constante e nunca repetitivo entre o memorizar e o esquecer. Os gregos percebem isso a tempo de não sucumbirem aos infortúnios da vida. Eles celebram as miragens artísticas, permitindo-se assim esquecer as verdades e fluir nas aparências. Desse modo, destacamos o papel da arte como uma fonte de criação no campo da memória. Seja para os gregos, seja para o homem moderno, a arte se oferece enquanto possível via de experiências afirmativas. Sendo assim, um povo, uma cultura que confia à arte uma filosofia de vida capaz de lhe proporcionar estados de força e saúde, relacionando-se afirmativamente com seus mitos, é capaz de lembrar e esquecer sem rancor.

No tocante ao saber trágico a arte nos permite um contato visceral com o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a partir da significativa reunião de ambas as vertentes artísticas. A natureza espontânea e plástica da arte oferece ao homem um contato com o esquecimento integrado com a memória. O não conhecimento se une ao conhecimento, proporcionando atos inéditos. Em nossa interpretação, a dança, aliada aos mitos de uma determinada cultura, demonstra ser uma arte trágica capaz de proporcionar ao homem um viver salutar. O povo grego percebe essa verdade e a utiliza em prol de um viver celebrável. Tendo a civilização helênica arcaica e suas diversas criações como fonte inesgotável de aprendizado, é possível entender a dança enquanto um caminho potencializador da existência humana.

¹¹⁵ Ibidem p.42.

2.2 Mito trágico e dança: aspectos afirmativos da memória de um povo.

Por meio do mito observamos que a sabedoria dionisíaca da tragédia se manifesta em muitos aspectos da cultura grega arcaica, no que diz respeito à memória desse povo. No *mito trágico* – conforme a interpretação nietzschiana – revelam-se os conhecimentos trágicos primordiais da natureza, por caminhos e efeitos apolíneos e dionisíacos, traduzindo a linguagem da tragédia e da arte em geral. Entendendo a memória enquanto fluxo intenso entre as capacidades de “lembrar e esquecer” saberes significantes à cultura e à mítica popular¹¹⁶ e, ainda, estabelecendo a arte trágica grega como caminho interpretativo para a arte de hoje, consideramos a dança um espaço especificamente trágico, em que a manifestação de mitos e saberes de uma cultura contribuem para o desenvolvimento de uma memória que, em nossa ótica, pode ser interpretada como trágica.

Retomamos brevemente as reflexões expostas sobre a figura do sátiro do coro trágico, por apresentarem relevância para compreender a relação entre o mito e a dança. Nietzsche, ao desenvolver suas análises sobre o sátiro dionisíaco, nos indica uma aproximação dessa figura com a questão mítica apresentada na sessão anterior: “O sátiro enquanto coreuta dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto”¹¹⁷. Sob essa aprovação mítica, o sátiro é capaz de cantar, bailar e interagir com os ritos e espectadores trágicos. Na dança e no canto mítico-orgiástico começa a tragédia, da boca do sátiro fala a sabedoria dionisíaca presente no *mito trágico*. Envolto nesse ritual, o coro satírico e o público se percebem unidos, não há mais nenhuma contraposição entre ambos: tudo se transforma, então, em um grande coro de sátiros que dançam e cantam os saberes primordiais da natureza e as diferentes mutações do deus Dioniso. O coro, representante de uma “realidade” original desses ritos, fala da tragédia através do simbolismo da dança, da música e da palavra. Por conseguinte, vislumbramos o sátiro desse coro, que surge como aquela figura fantástica do sábio e do entusiástico, o “homem simples” em contraposição ao deus: imagem e

¹¹⁶ Cf NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003b. Em suas *Conferências sobre os estabelecimentos de ensino*, compiladas na edição brasileira de *Escritos sobre educação* (2003), Nietzsche estabelece a diferença entre cultura de massa e cultura popular ao desenvolver análises acerca dos conceitos de ampliação e redução da cultura. Segundo o filósofo, cultura de massa está diretamente relacionada ao *jornalismo estético* que influencia a cultura utilitária do seu tempo. O alcance do conhecimento e da arte é ampliado ao máximo, ocorrendo assim, uma massificação dos saberes superficiais que são desprovidos de sentido e vínculo com os ensinamentos primordiais da natureza. Já a cultura popular é aquela gerada no seio da língua materna, aquela que valoriza o que é basilar em uma cultura e que pode proporcionar o nascimento de obras e de homens geniais.

¹¹⁷ NIETZSCHE, 2007, §7 p.51.

reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, arauto de sua sabedoria e arte – “músico, poeta, dançarino, visionário, em *uma* pessoa só.”¹¹⁸

Analisando as interpretações de Nietzsche acerca da arte trágica, do coro satírico, do *mito trágico* e da relevância outorgada à música nesse cenário, como ressaltar a dança enquanto espaço significativo ao desenvolvimento da tragédia grega? E ainda, como podemos interpretar a relação da dança com a questão do mito a favor da gestação de uma memória afirmativa? Considerando o que Nietzsche compreende sobre os saberes dionisíacos presentes na tragédia, expressos através do espírito da música e do mito, defendemos a possibilidade da dança ser um aspecto unificador dos conhecimentos trágicos de forma plena – o dionisíaco e o apolíneo –, que são manifestados nos rituais helênicos. Sendo assim, os mitos vivenciados nos cultos em louvor ao deus Dioniso utilizam a potência dionisíaca da música que canta seus sofrimentos, mas também a bela forma apolínea das imagens alegóricas. Com a dança, ambos os impulsos são expressos: envolvidos pelo som, melodia e harmonia musical, gestos e emoções ganham forma através dos corpos bailantes ritualísticos, em um fluxo intenso de afirmação da memória, dos valores e dos saberes de uma cultura.

Nas evoluções dos coreutas, que se desenhavam diante dos olhos dos espectadores como arabescos sobre a ampla superfície da orquestra, sentia-se a música tornada de certa maneira visível. Enquanto a música intensificava o efeito da poesia, a coreografia (*Orchestik*) esclarecia a música.¹¹⁹

Em sua obra *A visão dionisíaca do mundo* (2005), ao analisar o drama musical grego, Nietzsche esclarece que a coreografia representa a dimensão visível da música na tragédia. Os gestos e os movimentos dos coreutas, participantes dos rituais dionisíacos, permitem ao público um envolvimento irrestrito com a arte manifestada no espaço trágico em questão. Desse modo, é possível considerar, a partir da reflexão do filósofo, a dança como uma esfera do conhecimento apolíneo, inerente ao desenvolvimento da tragédia, porquanto ela nasce da comunhão entre ambas as potências.

A dança entendida enquanto um saber trágico exemplifica o que, na sessão anterior, destacamos sobre a linguagem das imagens¹²⁰. Durante a manifestação do mito e da consequente proclamação dos saberes dionisíacos, é possível entrever, por meio dos gestos realizados, a força plástica apolínea manifestando seu conhecimento basilar. Através da

¹¹⁸ *Ibidem*, p.59.

¹¹⁹ NIETZSCHE, 2005, Primeira Conferência, p.68.

¹²⁰ Rever nota 3 da sessão 2.1 nesse capítulo II.

coreografia dançada o artista bailante rompe o “véu ilusório” da perfeição e da abstração, tornando-se capaz de transmitir o conhecimento primordial da bela aparência e da emoção instintiva. O mito trágico possui, assim, sob a forma da arte dançada, um poderoso apresto potencializador da memória e do conhecimento de um povo. Por meio do fluxo dos movimentos dançados, a experiência trágica encontra um possível caminho de manifestação, e, desse modo, sua memória revela-se significativa à cultura com a qual se relaciona.

Diante da dança, muito além da música e do canto, o indivíduo desenvolve a capacidade de apresentar os elementos míticos de sua cultura de maneira visceral, no momento em que assume a dimensão de artista bailarino. A experiência dançada proporciona um contato direto com as emoções, as sensações e, com todas as funções vitais do próprio corpo. Dançando, o artista se percebe apto a “falar” através dos gestos do seu corpo, sendo, dessa maneira, compreendido pelo público envolvido. No processo da dança, o aspecto orgânico do bailarino se manifesta em sua totalidade, exprimindo desejos, anseios, impulsos e lembranças. O corpo¹²¹ desse artista, como manifestação da potência de vida, trilha um caminho afirmativo através da dinâmica entre lembrar e esquecer oriunda da tragédia. No momento em que esse artista percebe a música dionisíaca, a bela forma apolínea se completa, proporcionando movimentos inéditos e atos de criação irrepetíveis.

No seu corpo, o sátiro traduz, em imagens, o que a música proporciona de emoção e sensação ante os conhecimentos trágicos. Essas imagens, representações vivas da sabedoria dionisíaca, conferem significado ao que é assistido pelo público da tragédia. No *mito trágico*, consideramos que não somente o dionisíaco ganha vida e contorno, mas também, por meio dos gestos e das formas, expressos na dança, o impulso apolíneo recebe relevância. Desse modo, sustentamos a ideia da dança como uma possível reveladora dos saberes trágicos. Na *superfície profunda*¹²² dos saberes da bela aparência e do mundo dos sonhos, o homem se

¹²¹ As ponderações referentes ao corpo do bailarino serão desenvolvidas em uma sessão específica do capítulo III de nossa dissertação. As nossas reflexões partirão da interpretação sobre o guia corporal que Nietzsche sustenta. Segundo o filósofo, o corpo deve se constituir como *fio condutor* para a interpretação e entendimento de todas as questões humanas, desde a filosofia e a cultura, até a reflexão sobre as necessidades mais viscerais do homem. Nessa dissertação, portanto, adotamos as ideias trazidas por Nietzsche para o esclarecimento do corpo inserido no espaço da dança.

¹²² Os gregos conseguem estabelecer uma relação saudável entre a memória e o esquecimento. Nesse sentido, Nietzsche desenvolve, sobre essa questão, uma analogia entre a superfície do esquecimento e a profundidade da memória: obter o contato com as energias fixas e estabilizadas do passado, mantendo, ao mesmo tempo, contato com o não saber, oriundo do ato de esquecer, que nos permite *descer às profundezas das* forças incógnitas e imprevisíveis dos nossos processos inconscientes. Cf NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2001 (prólogo 4).

encontra com o conhecimento primordial do impulso apolíneo. O mito, portanto, alcança sua expressão através da música, do canto, da interpretação cênica e também da dança, agregando assim os conhecimentos dionisíacos aos conhecimentos apolíneos.

Tudo o que na parte apolínea da tragédia grega chega à superfície, no diálogo, parece simples, transparente, belo. Nesse sentido, o diálogo é a imagem e o reflexo dos helenos, cuja natureza se revela na dança, porque na dança a força máxima é apenas potencial, traindo-se porém na flexibilidade e na exuberância do movimento.¹²³

Os saberes trágicos, revelados através dos impulsos apolíneo e dionisíaco, desvelam-se por meio da flexibilidade e da exuberância na dança trágica, “traindo” a imagem da dialética própria dos poetas posteriores à tragédia. Nesse momento, o mito parece murmurar ao ouvido do homem simples que a sabedoria conceitual é um crime contra a natureza, tornando o excesso de memória antinatural. Então, com a música, a sabedoria dionisíaca fornece ao homem prazer com o aniquilamento da individuação dos conceitos fechados, e a alegria pelo desprendimento no abismo do desconhecido. Com a dança, além da satisfação através do saber dionisíaco, a sabedoria apolínea do mito revela o gozo na bela forma em sua totalidade, longe do véu da ilusão e da aparência perfeita, por meio da busca pela verdade plena.

Nietzsche, ao analisar a relação mítico-musical, destaca a força criadora de mitos que a música possui e, por conseguinte, adverte sobre o perigo que o empobrecimento através da aparência pode trazer. Desse modo, o filósofo situa o valor afirmativo que a expressão imagética pode agregar ao mito. Mais adiante, ainda em suas interpretações na obra *O nascimento da tragédia* (2007), acrescenta que através da verdadeira música a “aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo”¹²⁴, reforçando nossa hipótese sobre a relação do mito e da potência apolínea. Contudo, para além do que o filósofo propõe a respeito do espírito não dionisíaco que “distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência”¹²⁵, sustentamos a ideia de uma união da dança à música com o intuito de esclarecer a potência salutar que o *mito trágico* pode oferecer à experiência humana. Portanto, todo o conhecimento envolvido no desenvolvimento da arte trágica procura afirmar uma memória que atue nos processos criativos do homem.

Defendemos a hipótese da dança enquanto força geradora de mitos por observar a conciliação dos impulsos – apolíneo e dionisíaco – promovidos durante a experiência das

¹²³ NIETZSCHE, 2007, §9, p.60.

¹²⁴ Ibidem, §17, p.103.

¹²⁵ Ibidem.

memórias inseparáveis da cultura de um povo. Considerando legítima a experiência pessoal que obtemos nesse campo artístico, podemos conferir força e relevância à afirmação anterior. Muito além das aulas e dos ensaios, necessários ao aprimoramento técnico e artístico, o bailarino encontra suporte nas memórias próprias à sua existência corporal, possibilitando a criação de gestos e movimentos inéditos. O artista mergulha em um mundo de sensações que estabelece um liame estrito com a música, desse modo, é capaz de gerar expressões corporais específicas às emoções envolvidas naquele instante, de maneira irrepetível e ilustrativa da relação vital que desenvolve com o espaço. Sem o auxílio necessário das palavras, o corpo do bailarino que sente e percebe a música, cria imagens comunicadoras de um saber que ultrapassa a memória própria desse indivíduo, se relacionando diretamente à memória específica da cultura de seu grupo social.

Com relação aos mitos possibilitados pela dança, percebemos o bailarino envolvido naquela atmosfera mágica, dos personagens, das histórias e das relações que estabelece entre o espaço e o seu corpo, durante a interação com a obra interpretada. A partir da experiência dançada, os mitos originários motivam laços vitais entre o bailarino e a história interpretada. Assim, ao expressar-se, o artista relaciona seu gestual e seu saber àquele mito desvendado. Cria-se um vínculo com o conhecimento explorado, influenciando todas as esferas da vida do artista que dança os mitos e os saberes inerentes à cultura da qual faz parte.

No mito, o bailarino celebra as miragens artísticas que permitem ao homem “esquecer” das verdades fixadas e dos conceitos fixos, navegando na aparência e na emoção musical, assim como os gregos demonstravam realizar. Compreendendo a vida como potência e intensificação de forças, a vivência, através dos conhecimentos míticos, se configura como contínuo improvisado. Nesse contexto, a constante mudança de perspectivas a respeito da memória e do esquecimento se estabelece. Na experiência mítica, o homem é capaz de correlacionar a memória surgida através de circunstâncias dramáticas, violentas e sanguinárias, ao esquecimento próprio de uma natureza espontânea e plástica. Unindo a esfera do saber a do não saber, o homem possibilita uma experiência de vida imprevisível, sujeita e aberta à espontaneidade do mundo e do fluxo das forças existentes.

Assim, os gregos, que na arte acolhiam as aparências, que no espírito trágico enxergavam belas formas que embelezavam a vida, conseguiam esquecer o peso dos conceitos. Eles eram, justamente, profundos por superficialidade.¹²⁶

¹²⁶ BARRENECHEA, 2006 p.45.

Alcançamos a compreensão dessa relação de “profundidade por superficialidade” ao analisarmos o conhecimento cultivado e adquirido pelo homem grego em sua época. A partir dos conhecimentos mais profundos, pesados e densos, esse homem aproveita apenas o que se abriga na superfície do esquecimento, mostrando-se aberto para o instante presente sem precisar prever os acontecimentos futuros. Na superficialidade do “não saber” dos conhecimentos mais profundos e densos, o grego encontra a alegria necessária para a celebração e a experiência dos impulsos, que são avessos ao conceito e à verdade. Convivem saudavelmente com a necessidade de conhecer, utilizando-a a favor da novidade e da imprevisibilidade da vida.

O bailarino, no momento em que dança, entra em contato com a imprevisibilidade, a novidade e o instante que a vida oferece. Seus movimentos e gestos nascem a partir do que sabe, lembra e digere¹²⁷, por meio da força plástica do esquecimento. A capacidade criativa da bela forma, manifestada através do bailarino, permite que ele transite pela superficialidade dos conceitos, unindo-se ao impulso destruidor que aniquila a rígida verdade imposta. Com leveza e suavidade, ele dança o que é possibilitado durante o processo de lembrar e esquecer, celebra as alegrias e as dores dos saberes e acontecimentos específicos de sua cultura, entrando em contato com os mitos, as personagens e as histórias que dão sentido à sua existência. A experiência dançada permite que se estabeleça, no corpo, o fluxo afirmativo do jogo de forças potencializador da vida.

Por possibilitar a consonância de ambos os impulsos primordiais da natureza e por demonstrar ser um aspecto relevante na contextualização dos saberes trágicos, a dança se mostra capaz de propiciar a criação de mitos próprios a ela, além da expressão dos mitos populares específicos de uma cultura, configurando-se como espaço facilitador da ação afirmativa da memória. Observando a presença constante dos impulsos apolíneos e dionisíacos, somos também capazes de reconhecer, nesse espaço, a influência das forças da memória e do esquecimento participantes do fluxo intenso da vida. Dançando somos conduzidos ao ápice das sensações corporais – físicas, cognitivas, subjetivas, psicológicas – e, assim, nos percebemos imersos em uma atmosfera de inéditos instantes como um personagem alegórico capaz de outorgar novos valores à existência humana. Se através das imagens

¹²⁷ No início da “Segunda dissertação” na obra *Genealogia da moral* (2009), Nietzsche analisa a faculdade do esquecimento como um processo semelhante à digestão no organismo humano. Com esse poder ativo de absorção dos conhecimentos e saberes do homem, o esquecimento realiza a digestão das lembranças, mantendo o que for nutritivo, forte e saudável, excretando o que impede a potencialização da vida.

formadas, deformadas, destruídas e recriadas pela dança somos capazes de vivenciar a história mítica apresentada, por que negar ao espaço trágico da dança a capacidade de criação dos próprios mitos inerentes a ela? As análises das obras coreográficas figurativas do campo da dança podem nos auxiliar a compreender e responder o questionamento feito. Em uma obra como *O lago dos cisnes*¹²⁸, o bailarino entra em contato com uma história repleta de conflitos. No fluxo constante, entre a alegria do encontro com o amor e a dor e o sofrimento pela morte do mesmo, o artista joga com ambos os impulsos artísticos e todos os aspectos específicos deles. Na perfeição coreográfica, engrandecida pela intensidade dos gestos, movimentos e emoções dos personagens que vivenciam as tramas, dessa ou de outras histórias – como *Carmen*¹²⁹, *Sonho de uma noite de verão*, *A sagração da primavera* ou *Giselle* –, o homem se percebe diante de novos saberes, construídos e adquiridos por meio dos mitos apresentados. No trânsito da alegria ao sofrimento, da satisfação à dor e destruição, os personagens transportam o público para o cerne de seus questionamentos. Somos, desse modo, capazes de vivenciar o êxtase e a aniquilação de nós mesmos no desenrolar das histórias. Deleitamos-nos com o final, nem sempre feliz, nem sempre pleno, mas que nunca deixa de ser intenso, extasiante, conflitante, celebrável e trágico.

Seguindo esse caminho reflexivo, pretendemos esclarecer a seguinte hipótese: se a música possui uma força criadora de mitos se configurando como a manifestação dos saberes

¹²⁸ Famoso ballet do século XIX, sua segunda produção – a mais famosa e bem sucedida – estreou em 27 de janeiro de 1895, com coreografias idealizadas por Marius Petipa e Lev Ivanov e música de Tchaikovsky. Conta a história de um príncipe que, apaixonado por Odete, rainha dos Cisnes, e a quem jura amor eterno, enfeitado pelo bruxo Rothbart, promete casamento à Odile metamorfoseada em Odete, provocando, assim, a sua própria morte e de sua verdadeira amada, em um ato desesperado de suicídio – que expressa a vitória do amor e da alegria plena do casal apaixonado e a libertação do reino da natureza das maldições e feitiços do bruxo. Um ballet trágico desde sua formulação até o seu ápice coreográfico, mostra que através da dor da morte, a vida e o amor encontram a liberdade necessária para sua celebração. Cf, BOTAFOGO, Ana; BRAGA, Suzana. *Ana Botafogo: na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

¹²⁹ A Ópera de Georges Bizet (1838 – 1875), muito apreciada por Nietzsche, teve sua estreia no Ópera-Comique, em Paris, em 3 de março de 1875. A obra é um dos mais estrondosos sucessos musicais de todos os tempos, embora tivesse fracassado na estreia. A história da cigana e seu destino terrível já foram apresentados de todas as maneiras possíveis, e em todas as artes. A atualidade de *Carmen* é o fator preponderante para esse êxito grandioso. Bizet adaptou a novela de Prosper Mérimée. O ballet adaptado pelo compositor soviético Ridion Chedrin, que fez o trabalho para sua mulher, a primeira bailarina do Bolshoi de Moscou, Maia Plistskaya, uma das mais célebres bailarinas do mundo estreou em Moscou em 1970. O ballet, assim como a ópera, conta a trágica história de paixão entre a cigana Carmen, o oficial Don Jose e o toureiro Escamillo. Após noites tórridas de amor, e situações de delinquência, ciúmes, desprezo, deserção e desencontros, Carmen, decidida a viver livre e saciar seu desejo por Escamillo, recusa-se a partir com Don José e o desafia a deixá-la partir, ou então matá-la. Sob um ato de desespero, raiva, amor, paixão e ciúmes – emoções confusas e controversas – o ex-oficial apunha-la a cigana e joga-se ao lado de seu corpo moribundo lamentando o triste fim de sua amada por suas próprias mãos. Cf <http://balletderepertorio.blogspot.com.br/> em 29/10/2014 e <http://repertoriosinfonico.blogspot.com.br/2008/07/carmen.html> em 29/10/2014.

dionisíacos da tragédia, então a dança enquanto expressão dos saberes trágicos como todo, nesse contexto, também possui essa potência geradora.

Inserido no espaço da dança, o homem percebe-se envolvido na atmosfera propícia a diversas possibilidades de ação. Assim como na tragédia, na dança o homem realiza uma metamorfose semelhante às manifestações trágicas: é sublime, ridículo, harmônico, desarmônico, uniforme, multiforme, disforme. Esse espaço, facilitador das transmutações trágicas, se configura como o lugar do gozo e do prazer alcançados pela alegria e pelo sofrimento. O bailarino que interage com esse espaço, lida com ambos os aspectos artísticos: no momento da dor, da angústia e do sofrimento, ele rompe com a ilusão de uma pretensa individualidade, unindo-se aos seus semelhantes, na alegria e na satisfação pelo ato simplório e criativo de dançar a novidade da existência humana. As coreografias criadas nesse espaço proporcionam ao artista um envolvimento completo e visceral com a obra expressada. O bailarino padece as peripécias dos personagens, passa por seus infortúnios, reage aos acontecimentos, ri, chora, agoniza com sua destruição, e alegra-se com o desfecho que o leva à celebração da plenitude da vida. Seu corpo responde a todos esses estímulos: seus pés agitam-se em passos espontâneos, seus braços desenhavam o ar sem pretensões, seus órgãos incitam-se mutuamente, sua corrente sanguínea segue o fluxo intenso de seus gestos e movimentos, sua boca, seus olhos, suas mãos expressam todas as sensações com as quais o artista estabelece contato no instante que dança. Diante dessa imprevisibilidade corporal, ele próprio, o bailarino, vivencia a intensidade da história e da personagem apresentada e celebrada.

Dessa forma, a nossa hipótese, que considera a dança como um genuíno espaço trágico, ganha força. Nesse espaço, assim como na tragédia, memória e esquecimento se complementam. Em meio ao jogo de forças apolíneo e dionisíaco, a memória inerente ao bailarino que aprende a técnica ensinada e repetida, não gera ressentimento, angústia ou peso pelo seu aprendizado. De modo contrário, a memorização pelo aperfeiçoamento técnico, aliado ao esquecimento da flexibilidade artística, oportuniza a criação nessa arte. O artista, livre da verdade e do conceito, no momento em que dança, é capaz de esquecer, por breves instantes, o que memorizou, caminha pelo abismo do não saber e alcança o ato inédito da criação. Nesse lugar, as forças da memória e do esquecimento estão aliadas: ambas se unem afirmativamente a favor da imprevisibilidade da vida.

Refletindo sobre as interpretações nietzschianas da arte, segundo a ótica do artista, procuramos entender a dança por meio da perspectiva do bailarino que nela atua. Sob o ponto de vista do artista, a obra não se encontra separada dele, ambos possuem o mesmo grau de relevância perante a arte. Nesse sentido, coreografia e bailarino se configuram como um só: um só agente criador sob os aspectos artísticos mais naturais; um só fluxo, um só gesto, um único aspecto gerador de vida e intensidade da experiência humana. A partir dos gestos desse artista bailarino, as relações entre a memória e o esquecimento, nesse espaço, acontecem de forma afirmativa e criativa. Interpretando o bailarino e a dança enquanto dimensões constituintes de uma só figura, alcançamos o entendimento da relação estabelecida entre a memória e o esquecimento como consequência dessa constituição.

Aproximamo-nos, nesse momento, de uma perspectiva afirmativa/artística de concepção da memória no campo da dança, que agrega os saberes referentes aos impulsos primordiais da natureza e legitima a experiência mítica, no intuito de intensificar a existência humana. Considerando a dança enquanto espaço trágico, a força vital da memória, aliada ao esquecimento, encontra leveza, mutabilidade e plasticidade na vida. Porquanto, com a dança somos levados a digerir o que lembramos, realizando novas conexões, imprimindo novos olhares, criando novas perspectivas, memorizamos sem remorso. A conciliação entre memória e esquecimento é capaz de levar o homem ao estado de embriaguez do ato da criação.

[...] a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; a embriaguez da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade: a embriaguez da destruição; a embriaguez sob a ação de certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade transbordante de uma energia acumulada.¹³⁰

Extasiado perante essa atmosfera prazerosa, e, inserido nesse ambiente ritualístico e trágico – a dança –, o artista encontra inspiração para a criação do novo. As sensações que a dança promove transportam o homem para um estado semelhante ao da embriaguez ritualística e orgiástica. Percebe-se liberto das amarras e compromissos com a verdade, a palavra e o conceito e se deleita com os gestos proporcionados ao seu corpo no momento que dança. Unido à história mítica dançada, explora seus conhecimentos de maneira metamórfica, isto é, em diferentes instantes é capaz de lembrar, esquecer, recriar, afirmar, negar, mergulhar

¹³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução, apresentação e notas de Renato de Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012 p.82.

na profundidade e pairar na superficialidade. Caminha lado a lado com o saber e o não saber, sendo levado à criação.

Na dança enquanto espaço trágico e manifestação dos saberes apolíneos, o artista se percebe associado à obra. Nesse contexto, a produção mítica é oportunizada e, com a dança, criam-se histórias, personagens, conhecimentos, imagens, ou seja, mitos próprios desse espaço trágico. Compreendemos a relação entre o mito e a memória no espaço da dança como potência afirmadora, imprimindo à vida força, saúde e intensidade. Nietzsche não desenvolve análises muito detalhadas sobre o campo da dança, contudo, suas reflexões sobre a arte trágica e o espírito da música dionisíaca, preparam nosso olhar para identificar as semelhanças entre ambas. Entendemos, assim, a dança não somente como espaço trágico, mas como a sabedoria trágica em sua plenitude e intensidade.

Não obstante, ressaltamos que o caminho percorrido pela arte trágica, durante seu período de influência na cultura grega arcaica, não é caracterizado por uma trajetória completamente afirmativa e saudável. Ainda na antiguidade, a arte trágica caminha para seu inevitável fim e o mito se enfraquece, diante da dureza e profundidade dos conceitos:

Pois é o destino de todo mito arrastar-se pouco a pouco na estreiteza de uma suposta realidade histórica e ser tratado por alguma época ulterior como um fato único com pretensões históricas: e os gregos já estavam inteiramente em vias de reestampar com perspicácia e arbítrio todo o seu sonho mítico de juventude em uma estória de juventude histórico-pragmática. Pois essa é a maneira como as religiões costumam morrer: quando os pressupostos míticos de uma religião passam a ser sistematizados, sob os olhos severos e racionais de um dogmatismo ortodoxo, como uma suma acabada de eventos históricos, e quando se começa a defender angustiadamente a credibilidade dos mitos, mas, ao mesmo tempo, a resistir a toda possibilidade natural de que continuem a viver e a proliferar, quando, por conseguinte, o sentimento para com o mito morre e em seu lugar entra a pretensão da religião a ter fundamentos históricos.¹³¹

Ante a necessidade do acúmulo de conhecimento e do excesso de história, o homem perde o contato visceral com seus mitos e com seus saberes primordiais. Desse modo, a arte é conformada à razão, à lógica e à funcionalidade. Inevitavelmente, o iminente *suicídio* da tragédia, acontece “de dentro para fora”: ao permitir a influência de Sócrates e sua “estética racionalista”, a arte trágica dá origem a uma nova forma de manifestação – a nova comédia ática –, promove a deturpação do mito, a marginalização da força e do saber dionisíaco, por conseguinte, há um predomínio do impulso apolíneo deformado pelo conceito e pela verdade. O artista se rende ao poder da palavra e submete a arte à simples função do entretenimento.

¹³¹ NIETZSCHE, 2007, §10, p.68-69.

2.3 A decadência dos mitos e o "suicídio" da tragédia pela estética socrática.

A partir da gênese da tragédia, podemos compreender como a arte trágica, o mito e os saberes apolíneos/dionisíacos exaltados nela, alcançam um desfecho fatal. Em meio a esse contexto, emerge, do cerne da tragédia, o poder da palavra e do conceito, pouco entendidos pelos poetas e filósofos gregos, privando as histórias de uma articulação através das cenas e imagens alegóricas. Esses poetas da palavra são incapazes de proferir a sabedoria mítica que é, então, aniquilada pelo espírito da ciência. Subjugado pela pretensão religiosa e pelos fundamentos históricos, o mito moribundo é desenraizado da tragédia pelos mecenas dessa arte idílica, que, após massacrá-lo, tentam remendá-lo para um posterior usufruto. Morre para eles o mito, e com sua morte se afastam Dioniso e Apolo, cedendo o lugar aos heróis das palavras e falas dialéticas e sofísticas.

Percebemos que o mito não obtém uma objetivação adequada na palavra. Por falarem mais superficialmente do que agem, seus poetas não alcançam a suprema espiritualização e idealidade que o mito sugere. Desse modo, observamos o homem grego como sendo eternas crianças, que não fazem ideia do sublime brinquedo nascido de suas mãos, morto por elas mesmas. Interrompe-se, de súbito, o desenvolvimento do espírito da música através da revelação figurativa mítica intensa, e o impulso dionisíaco intensificador do mundo pelos seus mistérios, que desaparecem da superfície da arte helênica.

[...] enquanto a consideração dionisíaca do mundo, nascida dessa luta, sobrevive nos mistérios e, nas mais maravilhosas metamorfoses e degenerações, não cessa de atrair para si as naturezas mais sérias. Será que ela não voltará a elevar-se um dia, como arte, para fora de sua profundidade mística?¹³²

A tragédia antiga é obrigada a realizar um desvio por meio do impulso dialético, no qual o saber e o otimismo científico operam sob uma consideração teórica de mundo. O espírito da ciência, contrário ao espírito da música, surge pela primeira vez na figura histórica de Sócrates, “na sondabilidade da natureza e na força terapica universal do saber”¹³³. Tal espírito desenvolve, para si, um novo *ditirambo ático*¹³⁴, no qual o espírito musical apenas reproduz aparências, em movimentos imitativos mediados pelos conceitos, resultado do processo de aniquilação do mito. Com esse espírito surge o próprio Sócrates, a tragédia de

¹³² Ibidem, §17, p.101-102.

¹³³ Ibidem, §17, p.102.

¹³⁴ O novo *ditirâmbo ático* é caracterizado por uma nova configuração do coro, após a morte do coro trágico, onde a música só reproduzia a aparência de modo insuficiente, como uma imitação mediada pelos conceitos.

Eurípides e a música dos novos ditirâmicos. Não somente a vertente musical, mas a arte como um todo, se torna um retrato imitativo da aparência. Procura entusiasmar o homem com um falso deleite, através das analogias externas à relação dos acontecimentos da vida, da natureza e de específicas figuras rítmicas. Subestima nossa inteligência que, obrigada a contentar-se com tais analogias, nos rebaixa a um estado de ânimo impossível de gerar o mito. Com isso, a arte, escrava da aparência supérflua, rompe os vínculos que possui consigo mesma.

Analisando o desenvolvimento da arte trágica grega, constatamos o caminho que ela própria trilha até atingir seu inevitável suicídio. O aspecto trágico se perde, permite a imposição da razão diante da beleza e da emoção, e torna-se “irracional”. Com a morte da tragédia, surge um enorme vazio, sentido por toda parte. Seu lamentável fim oportuniza o nascimento de um novo gênero, que reconhece na tragédia sua predecessora e mestra. A grande figura da luta, entre a tragédia e sua iminente morte, é Eurípides¹³⁵. O gênero artístico gerado a partir desse trágico fim é conhecido como *nova comédia ática*¹³⁶, e nela, uma imagem degenerada da tragédia continua a viver.

No contexto desse novo cenário artístico, Eurípides traz o homem da vida cotidiana, que deixa de ser um simples espectador, para o âmagô da cena, abrindo caminho do público até o palco. Com seus “remédios caseiros” acredita ser capaz de libertar a arte trágica de sua própria opulência, permitindo ao espectador ver e ouvir sua figura, no palco, falando e expressando-se tão bem. O próprio Eurípides se gaba por consentir, ao povo, uma expressão “erudita”, observando, discutindo e concluindo segundo as regras das artes cobertas de sofisticções. Sua comédia nova transforma a linguagem pública, pois agora, não se encontram mais no palco as belas formas apolíneas e os mistérios dionisíacos, revelados através do prazer orgiástico da embriaguez ritualística.

A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem.¹³⁷

¹³⁵ Poeta da arte trágica grega, famoso por ter ocasionado a morte da tragédia conforme a interpretação de Nietzsche, por trazer a cena seu proto-herói, Dionísio, mascarado e pelas obras que ganham destaque na configuração da nova comédia ática – gênero artístico descendente da arte trágica grega. Junto com Sócrates foi responsável pelo declínio da tragédia grega e difusão da “estética racionalista” da época no campo da arte e da cultura grega. Cf. *Ibidem*, §11.

¹³⁶ Novo gênero de arte que surge com a morte da tragédia e, assegura na arte trágica sua mãe geradora.

¹³⁷ *Ibidem*, §11, p.71.

Segundo Nietzsche, a classe média burguesa¹³⁸, sobre a qual Eurípides deposita seus anseios políticos, toma a palavra, diferentemente do que ocorre na tragédia, com o semideus, e na antiga comédia, com o sátiro ébrio, mestres antigos da língua. A linguagem do homem comum norteia o cenário das manifestações artísticas desse novo gênero deturpado. O “aristofanesco” Eurípides consegue, com a comédia nova, realçar a vida do homem comum e suas atividades cotidianas – conhecidas por todos e sobre as quais qualquer um pode opinar. A massa inteira se percebe capaz de filosofar, debater, administrar seus bens e terras, conduzindo seus problemas com inaudita sagacidade.

Adepto apaixonado da nova música ditirâmbica, na nova configuração artística, Eurípides encontra razão e oportunidade para empregar todos seus truques, de efeito e maneirismo, com uma audácia quase criminosa, conforme a interpretação de Nietzsche. Torna-se, então, maestro do coro dessa nova comédia, um coro constituído, nesse momento, por espectadores que necessitam ser ensaiados. Tal é o êxito dessa nova configuração enxadrística que, o povo, ensaiado a proclamar a concepção teatral euripidiana, sente uma enorme satisfação ao se encontrar na presença de tal gênio, esperto e malicioso. Seus heróis, agora longe do consolo metafísico nos desfechos das narrativas e dramas, aqueles, cuja presença do gênio da arte é negada após muito penar por conta do destino, alcançam merecidas recompensas terrenas. Por entre as etapas criativas do jovem Eurípides, transita o espírito da “serenojovialidade grega”¹³⁹, em sua forma mais nobre: a “serenojovialidade do *homem teórico*”; que busca semelhança com o espírito não dionisíaco por meio dos mesmos caracteres:

[...] que ela combate a sabedoria e a arte dionisíacas, que ela trata de dissolver o mito, que ela substituiu uma consolação metafísica por uma consonância terrena, sim, por um *deus ex machina* próprio, a saber, o deus das máquinas e crisóis, vale dizer, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenojovialidade para a vida: “Eu te quero: tu és digna de ser conhecida.”¹⁴⁰

O *homem teórico* traz consigo o prazer socrático do conhecer e a ilusão de cura por seu intermédio. Eurípides, por sua vez, sobrepõe ao seu atributo de “poeta”, o seu atributo de “pensador”, influenciado por essa ilusão. Na nova comédia, sente-se acima do público,

¹³⁸ Cf, *Ibidem*, 2007.

¹³⁹ *Ibidem*. Nietzsche interpreta a denominada “serenojovialidade grega” como uma forma senil e improdutiva de obter prazer pela existência humana.

¹⁴⁰ *Ibidem*, §17, p.105.

subordinado apenas a dois de seus espectadores: o primeiro, como sua própria figura de pensador, e, o segundo, como Sócrates. Nesse momento, surge a denominada “estética socrática” que, subestima a arte, impondo a lógica, a razão, a explicação de tudo através de relações de causalidade. Esses dois espectadores compreendem de forma desvirtuada a tragédia e seus aspectos primordiais. Na tentativa frustrada de desvendar os enigmas trágicos, se apegam no desgosto da “não descoberta” dos mistérios mais densos e, por isso, não a apreciam.

Com Sócrates e Eurípides, o crítico torna-se, assim, poeta e, sob sua nova concepção artística, impera uma lei absoluta, a da “estética racionalista”: “tudo precisa ser compreensível, para que possa ser entendido”¹⁴¹. Eurípides é o primeiro dramaturgo que segue uma estética consciente. Diferentemente dos heróis de Sófocles e Ésquilo, que agem com mais destreza do que falam, os personagens euripidianos falam mais profundamente de si do que agem. Ele desenvolve seus personagens, sem deixar passar um único mistério que não seja solucionado. Perde-se justamente esse afastamento, que antes o conceito, a consciência e a teoria, mantinham com o simples aprendizado da técnica, na relação entre mestre e o jovem aprendiz. Esse caráter artístico desenvolve-se sob o conceito do socratismo de que “Tudo precisa ser consciente para ser bom”. Com respeito a esse conceito, Eurípides traça o princípio paralelo de que “Tudo precisa ser consciente para ser belo”, tornando-se o poeta do “racionalismo socrático”¹⁴². Sob a regência da “estética racionalista” e do “racionalismo socrático”, o poder demoníaco das palavras e conceitos que emanam da boca de Eurípides, espantam Apolo e, principalmente, Dioniso, do palco trágico. Por conseguinte, a “divindade” que fala através da boca do poeta, é um demônio de recente nascimento, nomeado Sócrates. Instaure-se assim uma nova contraposição: o dionisíaco e o socrático, levando a arte trágica ao seu declínio.

O drama baseado tão somente no sentido *não dionisíaco*, com Sócrates e Eurípides, procura seu objetivo unicamente no *epos dramatizado*¹⁴³: “mas nesse domínio apolíneo da arte o efeito trágico é agora, por certo, inalcançável”¹⁴⁴. Porém, notamos que o épico “perder-se na aparência” e deixa de se manifestar. O ator do pseudo *epos dramatizado*, da arte

¹⁴¹ NIETZSCHE, 2005, *Sócrates e a tragédia*, p.77.

¹⁴² Cf, *Ibidem*, *Segunda conferência – Sócrates e a tragédia*.

¹⁴³ *Epos* – poemas em que são narradas as ações grandiosas e heróicas de personagens mitológicos. O *epos dramatizado* caracteriza na nova comédia, a tentativa de manifestação do impulso apolíneo, deturpado e corrompido nesse novo gênero artístico. Cf, NIETZSCHE, 2007 §12.

¹⁴⁴ *Ibidem*, §12, p.77.

euripídiana, constitui-se de uma frieza sem afetos, sendo, de todo, uma aparência pelo simples prazer pela aparência. Eurípides é esse ator que, como pensador socrático, planeja, e, como ator apaixonado, executa – embora essa dupla faceta não o caracterize como artista puro, não obtendo êxito. Assim, o drama euripídiano não alcança o elemento dionisíaco, nem, tampouco, o efeito apolíneo, sendo ao mesmo tempo algo congelante e impetuoso. Para produzir efeito generalizado, afastado dos únicos impulsos artísticos da natureza, o novo gênero almeja novos meios de excitação:

[...] tais excitantes são frios pensamentos paradoxais – em vez de intuições apolíneas – e afetos ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte¹⁴⁵.

Com Eurípides, poeta aliado e arauto de uma nova forma de criação artística, Sócrates afugenta Dioniso, *assassinando* a tragédia com o socratismo estético. Proclamador das célebres palavras “nada sei”, surge no cenário cultural helênico como o primeiro e o supremo sofista, deparando-se, em suas conversas junto aos oradores, estadistas e poetas, com uma pretensa, porém contraditória, sabedoria soberana. Reconhecendo que seus “opositores” agem apenas por *instinto*, condena a cultura vigente por se desenvolver no poder da ilusão, na falta de compreensão. Sendo assim, por meio do racionalismo socrático, julga necessário corrigir a existência:

[...] ele, só ele, entra com ar de desprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo respeito.¹⁴⁶

Diferentemente do que se configura em todos os seres humanos produtivos, nos quais o *instinto* se manifesta como força afirmativa-criativa, em Sócrates, é a consciência que age como impulso criador. No contexto do racionalismo socrático, a sabedoria instintiva é relegada ao campo da anormalidade, convertendo-se em crítica e dissuasora. Por essa razão, julga a arte trágica como incapaz de dizer a verdade, além de apontar seu direcionamento aos homens desprovidos de erudição, ao invés de colocar-se à disposição dos filósofos, ou seja, o próprio Sócrates.

O pensamento filosófico do socratismo subjuga a arte à ação opressiva da dialética. Essa dialética traz, em si, um elemento otimista, ao celebrar a conclusão de cada um de seus acontecimentos por vias da fria claridade e da consciência. Como consequência das máximas

¹⁴⁵ Ibidem, §12, p.78.

¹⁴⁶ Ibidem, §13, p.82.

socráticas – “virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”¹⁴⁷ –, o otimismo dialético se infiltra na tragédia e recobre, pouco a pouco, os aspectos dionisíacos, até destruí-los. A dialética otimista expulsa os saberes dionisíacos da tragédia: o espírito da música e o conhecimento mítico. Na singularidade de Sócrates somos apresentados ao *instinto à ciência* que, por uma profunda representação ilusória, guia o pensar humano através do fio condutor da casualidade. Esse *instinto à ciência* ensina ao homem não temer a morte através do saber e da fundamentação racional, concebendo a existência como compreensível e justificada.

Diante do mundo moderno, baseado no racionalismo socrático desde a época dos gregos, reconhecemos como ideal o *homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognitivas. Ele também se deleita com o infinito da existência, tal qual o artista, alegrando-se pelo desvendamento da verdade, que aprisiona o homem trágico. Descendente de Sócrates, o *homem teórico* trabalha a serviço da ciência. Nesse sentido, na modernidade guiada e baseada nos ensinamentos dos *homens teóricos*, inspirados em Sócrates e no desenvolvimento exagerado do *instinto à ciência*, a arte se edifica segundo princípios desvirtuados. Mesmo as artes poéticas, se desenvolvem a partir de propostas artificiais, fixadas em uma linguagem propriamente erudita. Persistem, em nossa época, uma supervalorização do conhecimento, e uma concepção de valorização da memória exagerada. O saber inconsciente, a sabedoria instintiva e a irracionalidade, tornam-se banais e não sustentam um fazer artístico racional. Desse modo, desvaloriza-se a força afirmativa do esquecimento e a atitude despreendida do homem a favor de algo inédito; desvirtua-se a arte dionisíaca e destrói-se o *mito trágico*. Cria-se uma nova categoria de homem a partir do *homem teórico*: o *homem abstrato* e com isso

Coloca-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobrememente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito. E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antigüidades.¹⁴⁸

Frente ao *homem abstrato*, compreendemos a decadência sob a qual se encontra a cultura, desprovida dos mitos, e sua força natural sadia e criadora. Pertencente à comunidade

¹⁴⁷ Ibidem, §14, p.87.

¹⁴⁸ Ibidem, §23, p.133.

dos homens socráticos-críticos, esse *homem abstrato* conduz a cultura moderna à necessidade de história e ao acúmulo excessivo de conhecimento. Sendo assim, Nietzsche constata, em nossa época, a herança deixada pelos homens socráticos: uma preocupação excessiva com o acúmulo de conhecimento e questões históricas, outorgando à memória um valor depreciativo e cerceador dos instintos e ações humanas. Em consequência desse excesso de história, a arte procura se adaptar ao cotidiano imposto pelo *instinto à ciência*. As manifestações que antes promoviam momentos inéditos e criativos, agora apenas possuem a função de entreter o público, incapaz de reconhecer, na arte, uma via de aquisição de saber e crescimento humano.

Nietzsche constata que, em sua época, a humanidade e a cultura, de maneira geral, caminham para o abismo da incessante busca pelo conhecimento da verdade e o domínio dos conceitos. Nesse sentido, o homem demonstra preocupar-se mais em acumular saberes e conhecimentos históricos, relegando a arte o sentido marginal e depreciativo do não-conhecimento. Na obra *Segunda consideração intempestiva* (2003), Nietzsche analisa o lugar de relevância que a história ocupa diante da vida do homem, e as vantagens e desvantagens que ela pode trazer para a existência humana. O filósofo afirma que a história pertence ao ser vivo sob três aspectos: “ela lhe pertence porque o ser vivo é ativo e aspira, porque ele conserva e venera, porque ele sofre e necessita da libertação.”¹⁴⁹. E que a essa trindade de aspectos, três espécies de história são correspondentes: a *monumental*, a *antiquária* e a *crítica*.

Nietzsche afirma que as três formas de história são necessárias à vida do homem. Defende ainda que o conhecimento do passado deve ser desejado se estiver a serviço do próprio presente – da própria vida –, abandonando a pretensão de enfraquecê-lo e de aniquilar o futuro. Ao desenvolver os três tipos de história – aos quais o homem relativiza seu conhecimento e seu passado –, Nietzsche defende que a memória e a rememoração do passado só valem, enquanto potência de vida, se utilizadas em função da própria vida do homem. Atentemos:

A faculdade de poder sentir, em certa medida, de uma maneira não-histórica deveria, portanto, ser considerada por nós como a faculdade mais importante, como uma faculdade primordial, porquanto encerra o único fundamento sobre o qual se pode edificar algo de sólido, de saudável e grande, algo de verdadeiramente humano. O que é não-histórico se assemelha a uma atmosfera ambiente, onde unicamente se pode gerar a vida, para desaparecer de novo com a aniquilação dessa atmosfera. Na verdade, o homem só se torna homem quando chega pensando, repensando, comparando, separando e reunindo a restringir esse elemento não-histórico. Na névoa que o envolve, surge então um raio de

¹⁴⁹ NIETZSCHE, 2003c, p.31.

luz intensa e adquire a força de utilizar o que é passado, em função da vida, para transformar os acontecimentos em história.¹⁵⁰

O conhecimento não-histórico, aquele livre do peso que o acúmulo de conhecimento impõe, se mostra necessário na dinâmica de uma memorização próxima ao instinto espontâneo da imprevisibilidade da vida. Esse processo, memorioso-afirmativo, equivale ao homem, possuir e utilizar, um instinto vigoroso que se põe a sentir “se e quando é necessário ver as coisas do ponto de vista histórico, se e quando é necessário ver as coisas do ponto de vista não-histórico”. Lembrar quando é preciso, esquecer quando é necessário, são ações que podem conferir à memória, sob a ótica de nossa pesquisa, um caráter potencializador.

Diante disso, Nietzsche nos alerta para os perigos que o exagero e a sede de aquisição, cada vez maior, de conhecimentos históricos podem trazer para a vida do indivíduo. Analisando os três tipos de história citadas anteriormente, o filósofo nos indica que, necessariamente, o homem passa por elas durante sua existência. Em determinados momentos, o homem percebe que sua história pertence ao ser ativo e poderoso, àquele que participa de uma grande luta. Nesse instante, a humanidade encontra-se sob influência da *história monumental* – busca apenas a glória, um lugar da honra, no templo da história, tornar-se monumento de acontecimentos passados, procurando alcançar uma “imortalidade”. O homem da história monumental lembra e revive o passado por acreditar que, se aquilo foi possível e grandioso um dia, hoje também o pode ser. Apodera-se do passado grandioso, no intuito de aconselhar-se e criar algo novo.

O homem pode ainda deparar-se com outro tipo de história, se apropriar do tempo passado de uma maneira conservadora e venerável. Com certa devoção, ele volta para seu lugar de origem, buscando quitar uma dívida de reconhecimento que demonstra possuir para com sua própria vida. De maneira singela e com mãos delicadas, procura cultivar o que existe desde sempre, pretendendo conservar as condições nas quais nasceu, para aqueles que virão depois dele. Assim, em um movimento de *história antiquária*, serve à vida. O agente dessa história considera tudo o que pertence ao passado venerável e, portanto, tudo o que é novo, tudo o que está em seu devir, é combatido e rejeitado. A *história antiquária* degenera o homem, uma vez que o mesmo, não reconhece no ar vivificador do presente uma fonte de inspiração e animação. Encontra-se no desejo do saber imortal, a partir do que se torna velho.

¹⁵⁰ Ibidem, p.23-24.

Porém, para poder viver, Nietzsche afirma que um terceiro tipo de história surge como bem necessário: a *história crítica* – na qual o homem deve possuir a força de romper um passado e de aniquilá-lo, sendo necessário empregar essa força de tempos em tempos. Nesse sentido histórico, o homem leva seu passado à justiça, e é sua própria vida que o examina, o julga e o condena. É necessária muita força para viver e esquecer ao mesmo tempo, destruir momentaneamente esse esquecimento, a favor de alcançar instantes de criação. Percebemos, assim, como é injusta a existência de uma coisa, compreendendo até que ponto essa coisa merece desaparecer. Aqueles homens que utilizam seu passado a serviço da vida, julgando-o e destruindo-o, ao mesmo tempo em que são perigosos, estão em perigo: “a partir do momento que somos os rebentos de gerações anteriores, somos também os resultados dessas gerações, de suas paixões, de seus desvios e mesmo de seus crimes. Não é possível livrar-nos completamente dessa corrente”¹⁵¹. Encontramos, nessa dinâmica, um perigo iminente, uma vez que observamos ser difícil conseguir estabelecer um limite entre a força salutar do esquecimento, até uma provável negação do passado. O consolo do homem que se serve da história crítica em função da própria vida é o de saber que essa primeira natureza – rebentos das gerações anteriores – foi, em outros momentos, uma segunda natureza e que toda segunda natureza – resultado dos acontecimentos passados – triunfante, se torna uma primeira natureza¹⁵².

Os três tipos de histórias analisados por Nietzsche nos apontam a valia, as vantagens e desvantagens, que os estudos históricos podem oferecer à vida. Em todos os tempos, o conhecimento do passado só deve ser desejado se estiver à favor da vida, à serviço do próprio passado e do presente, não enfraquecendo o presente, e não erradicando os embriões vivos do futuro. Contudo, após a introdução do sentido de lógica e causalidade à arte e à cultura helênica, com a participação de Sócrates, a supervalorização do sentido histórico da vida, se torna o modo de vida vigente. A história deixa de favorecer a vida e, ela própria, torna-se serva do acúmulo exagerado de conhecimentos e conceitos cerceadores das potências vitais. Em vista da pretensão de fazer da história uma ciência, a vida perde o domínio saudável que exerce sobre o conhecimento e o passado. Em consequência:

Essa supersaturação de uma época pela história será hostil à vida, além de ser perigosa de cinco maneiras. O excesso dos estudos históricos gera o contraste analisado anteriormente entre o ser íntimo e o mundo exterior e assim enfraquece a personalidade. O excesso dos

¹⁵¹ Ibidem, §3 p.46.

¹⁵² Cf, Ibidem §3.

estudos históricos dá origem numa época à ilusão que possui essa virtude rara, a justiça, mas que qualquer outra época. O excesso dos estudos históricos perturba os instintos do povo e impede ao indivíduo, bem como a todos, de atingir a maturidade. O excesso de estudos históricos implanta a crença sempre prejudicial à caducidade da espécie humana, a ideia de que somos seres tardios, epígonos. O excesso dos estudos históricos desenvolve numa época um estado de espírito perigoso, o ceticismo, e esse estado de espírito mais perigoso ainda, o cinismo; e desse modo a época se encaminha sempre mais para uma prática sábia e egoísta que acaba por paralisar a força vital e destruí-la.¹⁵³

Percebemos que, diante dessa configuração, o homem moderno sofre de um enfraquecimento de sua vitalidade. Por meio de seus mestres na arte de fazer história, esse homem prepara, para si, o “espetáculo” de uma exposição universal, superficial e deturpada. Imediatamente após o desfecho de um acontecimento relevante à humanidade, transformado em papel impresso em um piscar de olhos, e multiplicado em centenas de milhares de exemplares, um novo estimulante é apresentado “à goela fatigada do homem ávido de história”¹⁵⁴. A supressão dos instintos humanos, por meio dos estudos históricos, transforma o homem em abstração e sombra. Ele se recolhe na intimidade do próprio “ser” e, em seu exterior, tudo se torna imperceptível. Os homens fracos e doentios são apagados pela história, tornam-se organismos de formação histórica, produtos de uma educação sem conteúdo, de imagens defeituosas e formas uniformes. A história só pode ser suportada por homens que demonstram força e saúde diante das massacrantes e interruptas machadadas dos conhecimentos acumulados.

Frente ao contexto de deformação da vida cotidiana, a capacidade “objetiva” de conservação da história, pelos indivíduos que se mostram incapazes, eles próprios, de fazerem história, se mostra relevante. Esse exército de historiadores neutros, que se configura, está sempre atento. Instruído e vazio, ele lança seu olhar para além da obra do artista, preocupando-se em investigar o autor de longe. Em seguida, dispara críticas, sem efeito, ao artista minuciosamente analisado, e, do qual sequer a obra é considerada. A partir desses críticos/historiadores, e de suas críticas geradoras de novas críticas, a cultura histórica desenvolve precariamente seus efeitos. E é justamente nessa impotência, na incapacidade de se dominar e controlar os seus próprios derramamentos críticos, que reside a doença do homem moderno.

O sentido histórico que paira em nossa época, que gera homens fracos e críticos/historiadores, também erradica o futuro, destrói as ilusões e impede a existência

¹⁵³ Ibidem, §5 p.59.

¹⁵⁴ Cf ibidem.

criadora. Por isso a justiça histórica se mostra uma virtude temerosa, pois erradica o que é vivo – julgar, para ela, é sempre aniquilar. Em meio a esse instinto histórico, o instinto criador se torna enfraquecido, sem vida e desencorajado. Para transformar algo – uma arte, uma cultura, uma religião – em saber histórico, compete um estudo minucioso, de parte por parte, em blocos separados cientificamente, resultando na destruição da coisa existente. “Toda verificação histórica traz à luz tantas coisas falsas, grosseiras, desumanas, violentas que, forçosamente, se dissipa a atmosfera de ilusão piedosa em que tudo o que tem o desejo de viver pode somente prosperar.”¹⁵⁵

Nesse sentido, Nietzsche nos adverte da necessidade de opormos às implicações históricas os efeitos artísticos, para que assim, com a história transformada em arte, de boa vontade, os instintos criadores possam ser conservados e até mesmo despertados. Essa perspectiva se apresenta como uma contradição relevante, um remédio ante o sentido histórico vigente, analítico e anti-artístico, de nossa época. Os estudos históricos guiados por uma lógica objetiva apenas destroem os instintos criadores, desgastando e deformando, aos poucos, seus instrumentos. Seus historiadores enfraquecem a ilusão, em si próprios e nos outros, trazendo consigo uma severa punição da natureza. O sentido histórico, administrador de nosso tempo, ao dissecar, com seus estudos e investigações minuciosas, o homem e a sociedade da época, impede a ação do impulso vital de tudo o que é vivo. Desse modo, o estado doloroso e doentio da existência humana se inicia com os chamados exercícios de “dissecação histórica”.

Opondo-se ao sentido histórico cerceador dos instintos criativos, regente de sua época, Nietzsche observa que a música alemã demonstra possuir uma força curativa, transformadora e reformadora, que melhora a vida dos seus contemporâneos. Ele dispara seu olhar enfurecido aos sábios inquisidores e questionadores, perante a crítica histórica dirigida aos grandes gênios como Mozart e Beethoven. A seca e vazia curiosidade pragmática dos servidores da história é suficiente para impedir toda misteriosa ação à distância, “como o animal mais miserável pode impedir a formação do carvalho mais impotente pelo simples fato de devorar sua semente.”¹⁵⁶ Todas as grandes criações, a arte, a religião, a cultura, o gênio, não conseguem prosperar sem um pouco de ilusão. Tudo o que vive necessita de uma camada, um envoltório nebuloso, de uma auréola misteriosa. O homem, para alcançar certa maturidade,

¹⁵⁵ *Ibidem*, §7 p.81.

¹⁵⁶ *Ibidem*, §7 p.84

necessita da atmosfera protetora das ilusões. Contudo, a humanidade teme essa possível maturidade, outorgando, então, mais importância à história que à vida. Precisamos, com certo grau de urgência, repelir uma ciência que busca reinar sobre a vida.

É possível que acabemos por chegar lá, mas é certo que uma vida assim administrada não vale grande coisa, porque é muito menos “vida” e traz em germe menos vida futura que a vida de outrora, regida não pelo saber, mas por instinto e por poderosas ilusões.¹⁵⁷

O instinto criador e as poderosas ilusões presentes na tragédia, apontadas por Nietzsche, possivelmente são alcançadas e vivenciadas através da arte. Para o filósofo, a música alemã se configura como um caminho provável para a retomada do espírito alemão criador. As grandes obras e os relevantes clássicos de uma específica cultura oportunizam ao povo alemão um terreno fértil para o renascimento do gênio¹⁵⁸ artista. Através da arte, o homem se percebe capaz de lutar contra a lógica, histórica e científica, vigente em sua época. Com as manifestações artísticas, o jovem alemão pode combater o racionalismo socrático, o instinto de ciência, as críticas históricas e os sábios inquisidores antivitalistas.

Diante dessa perspectiva nietzschiana, damos corpo a nossa hipótese, e ousamos afirmar que, assim como a música, a dança – enquanto manifestação dos saberes trágicos – configura-se como um possível caminho para o combate ao exagero de história e a lógica da ciência atual. Compreendendo a dança como um espaço capaz de agregar os aspectos apolíneo e dionisíaco, incentivador da dinâmica afirmativa entre “lembrar e esquecer”, e potencializador dos instintos criativos e saudáveis do homem, ousamos assegurar que a dança, pode sim, caracterizar-se como uma plausível via para o renascimento do *pathos* trágico em nossos tempos atuais. Encerrando essa hipótese, buscamos agora entender e analisar, com mais ênfase, a hipótese lançada, ponderando contribuições relevantes para o campo da memória, às vistas da gestação de uma memória possivelmente reconhecida como trágica.

¹⁵⁷ Ibidem, §7 p.84-85.

¹⁵⁸ Em sua obra *Terceira consideração intempestiva*: Schopenhauer educador, presente na edição brasileira de *Escritos sobre educação*, Nietzsche nos apresenta a ideia de gênio – o homem que nasce no berço de uma cultura autêntica, capaz de viver e criar artisticamente. "Uma coisa, sobretudo é certa: estes novos deveres não são os deveres de um homem isolado; ele participa, pelo contrário, com os outros de uma poderosa comunidade, cujas ligações não são de maneira nenhuma as formas e as leis exteriores, mas um pensamento fundamental. Este é o pensamento fundamental da *cultura*, na medida em que esta só pode atribuir uma única tarefa a cada um de nós: *incentivar o nascimento do filósofo, do artista e do santo em nós e fora de nós, e trabalhar assim para a realização [Vollendung] da natureza.*" (NIETZSCHE, 2003b, p.180)

CAPÍTULO III.

DANÇA E TRAGÉDIA – interfaces de duas artes dionisíacas.

Após a denominada “morte” da tragédia, Nietzsche nos alerta para os perigos que o exagero de conhecimento histórico pode trazer à sociedade: a desvalorização da arte, da cultura e do conhecimento não histórico. Influenciado por esse novo contexto, o homem habitua-se à busca constante da “verdade” plena, alcançável somente através de uma conduta racional. Ainda, para o filósofo, a estética socrática converte o instinto em crítico e a consciência em criador, sufocando o impulso intenso, fluido e inédito da arte trágica, até então vigente na cultura helênica.

Analisando as reflexões e questionamentos de Nietzsche acerca da tragédia e do helenismo e, considerando relevante a nossa experiência pessoal no campo da dança, percebemos a urgência da descoberta de um caminho capaz de conduzir a sociedade atual ao reencontro com o *pathos* trágico. Estabelecendo a arte trágica como fio condutor interpretativo, pretendemos chegar às considerações conclusivas a partir da hipótese construída ao longo da dissertação. Seguindo as teses desenvolvidas por Nietzsche acerca da música e do possível retorno do *pathos* trágico, destacamos outro caminho, capaz de indicar a mesma direção: o retorno do *pathos*, através da tragicidade do espaço da dança. Para sustentar esta interpretação, analisamos os aspectos da dança que revelam o caminho reflexivo percorrido até este momento conclusivo, assegurando-a enquanto uma atividade promotora dos aspectos afirmativos da memória. O espaço trágico, capaz de conjugar os impulsos artísticos da natureza, proporciona uma relação intensa e visceral com os saberes populares¹⁵⁹. Nesse contexto, a memória serve à vida, o mito fortalece a cultura e a arte, notadamente a dança, que se apresenta como fluxo intenso e necessário para celebração da existência.

Neste capítulo final, centramos nossas análises nas obras dos ballets de repertório, que evidenciam aspectos basilares da tradição trágica e, por conseguinte, trazem à tona a questão do corpo e do bailarino que vive a experiência da dança. Nesse sentido, trazemos para a discussão a perspectiva nietzschiana que considera o corpo como “*fio condutor*”, na gestação de todo pensamento e das ações humanas, em contraposição à visão racionalista que sustenta

¹⁵⁹ Em *O nascimento da tragédia* (2007) e *A visão dionisíaca de mundo* (2005), Nietzsche destaca a importância que os conhecimentos e saberes basilares, constituídos em alicerces primordiais da cultura de um povo, possuem na formação de uma sociedade. A manifestação da sabedoria popular está no cerne da arte trágica, pois, na civilização helênica, o sentido coletivo e social estava presente em todas as formas de celebração cotidiana.

a dicotomia corpo-alma. Compreendendo o corpo e suas questões, seremos capazes de vislumbrar a arte do bailarino, daquele que dança e consegue exprimir seus diferentes impulsos e emoções. Desse modo, refletiremos sobre a condição do bailarino como um artista que adota uma atitude semelhante ao sátiro, aquela figura mítica que brinca e rememora, enquanto dança, as peripécias do deus Dioniso. No intuito de questionar a lógica vigente, responsável pelo estado de doença em que a sociedade se encontra, – desprovida de sonhos e repressora dos impulsos naturais do homem – e referendando as reflexões de Nietzsche, mostraremos como a arte pode ser um tônico capaz de curar as mazelas e doenças dos dias atuais da humanidade. Destarte, a dança surge como um caminho, uma porta de acesso, que possibilita o retorno do *pathos* trágico em meio à cultura decadente da atualidade. Estabelecemos aproximações com as reflexões de Nietzsche acerca da música, buscando um percurso que permita analisarmos a dança, enquanto propulsora do retorno da tragédia antiga nos dias atuais.

3.1 O trágico nas obras dançadas: saberes apolíneo-dionisíacos nos ballets de repertório.

A retomada do aspecto trágico da arte, através da dança, se mostra necessária ao homem moderno, adoecido e fragilizado por uma lógica e uma razão que o reduz ao termo *homem corrente*¹⁶⁰ – ao homem é outorgado valor de troca como se possuísse apenas um sentido monetário – e o coloca na necessidade de permanentemente memorizar, isto é, reproduzir e rememorar o código utilitário do mercado. Ao interpretar a perda do sentido trágico oriundo da arte grega, Nietzsche identifica as fraquezas do homem moderno marcadas em seu corpo. A partir da análise desse homem, o filósofo defende a ideia que vincula o estado de saúde à possibilidade do seu fortalecimento na arte. Um corpo capaz de exprimir suas emoções, anseios e angústias através da arte, tem a possibilidade de remediar em si as mazelas da modernidade. Desse modo, o corpo que dança demonstra-se mutável, em constante renovação de gestos e movimentos, dando verdadeiros “saltos” de um estado de doença para o gozo de uma saúde afirmativa. Ou seja, nas experiências vividas e memorizadas por esse corpo que dança, o esquecimento atua como um elixir que possibilita a criação de movimentos inéditos.

¹⁶⁰ Termo empregado por Nietzsche em suas *Conferências sobre os nossos estabelecimentos de ensino* compiladas na obra intitulada *Escritos sobre educação* (2003), na qual afirma que o homem moderno representa para a sociedade e a economia da época uma mercadoria, seus conhecimentos e habilidades ditam o valor que ele possui diante do mercado de trabalho e sua cultura é banalizada.

A dança é capaz de dar voz ao corpo que, involuntariamente fala – através dos gestos, movimentos e impulsos corpóreos. Ganha os palcos, as ruas, na intenção de se expressar e ser entendido. Por meio de seu corpo, o bailarino cultiva os saberes e os conhecimentos que ele gestou ao longo de sua existência. Nele – no corpo do artista que dança – a memória acumulada é exposta na forma de gestos, movimentos, fluxo de forças, emoções e sensações, experimentadas no momento que dança.

No intuito de esclarecer as afirmações anteriores e de fundamentar a hipótese sustentada na dissertação, buscamos pesquisar algumas obras do ballet clássico nas quais podemos identificar aspectos basilares da arte trágica, articulados com a interpretação nietzschiana da arte. Em muitas histórias dos ballets de repertório¹⁶¹ encontramos com facilidade as vertentes apolínea e dionísia da arte grega. O belo e o perfeito se conjugam com o êxtase e a emoção da história apresentada no corpo do artista que interpreta uma obra específica. O bailarino mergulha nos saberes, na memória adquirida e cultivada ante as situações vividas pela personagem. Consequentemente consegue revisitar os mitos que o próprio ballet clássico é capaz de criar e anunciar. Dirigimos nossa atenção a essas possibilidades do ballet clássico, pois muitas histórias dessa arte, na nossa interpretação, se assemelham aos ritos e festejos trágicos. Nesses mitos oriundos da dança clássica, o esquecimento saudável é experimentado, permitindo à memória despontar-se de forma afirmativa através do corpo do bailarino.

Como vimos anteriormente¹⁶², ballets como *O lago dos cisnes* e *Carmen* de Bizet apresentam histórias que promovem, ao mesmo tempo, dor, sofrimento, alegria, força e liberdade. Muitos retratam histórias míticas advindas do imaginário e da sabedoria popular – como *La Sylphide* e *Ondine*¹⁶³. Durante a apresentação de cada obra, em meio aos rodopios e

¹⁶¹ Denominamos ballets de repertório toda obra de ballet clássico coreografada entre os séculos XVI e XVIII, cujos coreógrafos já completaram mais de 100 anos de falecidos e suas peças podem ser remontadas sem que haja a obrigação de pagamento dos direitos autorais. Se caracterizam por serem histórias fantasiosas, mas que estabelecem conexão direta com o cotidiano do homem.

¹⁶² Lembremos que já abordamos questões de alguns ballets de repertório na sessão 2.2 de maneira sumária.

¹⁶³ Ambas as obras citadas se baseiam em histórias ou personagens presentes na mítica e no imaginário de determinada sociedade. *Ondine*, que estreou em 22 de junho de 1843 com coreografia de Jules Perrot, é baseado no conto de fadas alemão escrito por Friedrich de la Motte Fouqué. Já *La Sylphide* “foi o primeiro *ballet* a expressar completamente a filosofia romântica, onde o herói está prestes a sucumbir dentro do 'status quo', mas desiste de tudo para buscar a verdadeira felicidade. Ele introduz uma visão lírica de um mundo sobrenatural, paralelo à realidade, povoado por seres tão impalpáveis quanto os sonhos. Ao perder o sonho, o herói também perde a sua vida. O ballet *La Sylphide* foi coreografado por Filippo Taglioni, e foi especialmente direcionado para a interpretação de sua filha, a legendária Marie Taglioni. O libreto escrito pelo tenor Adolphe Nourrit, que teve a ideia inicial do ballet, foi inspirado no conto de Charles Nodier “*Trilby, ou Le lutin d'Argail*”. No livro, a

saltos dos bailarinos, os corpos transmitem a sabedoria ali contida. Nas diversas coreografias, o que é apresentado nos remete a alguma situação vivida, a alguma história aprendida. Com um final apoteótico, após vivermos a agonia, o sofrimento, ou experimentarmos a alegria das personagens, nos deleitamos com o desfecho vibrante, que nos permite celebrar a história contada.

Os denominados ballets de repertório nos inspiram, ao mesmo tempo em que nos angustiam. Criados no século passado, a sabedoria contida nas coreografias dançadas e pantomimas apresentadas estabelecem laços diretos com muitas das vicissitudes e situações corriqueiras do homem. Sendo assim, nesse momento aludimos a alguns deles a fim de compreendermos como, conforme a nossa interpretação, se manifestam os saberes trágicos no espaço da dança. A obra *O lago dos cisnes* de Marius Petipa¹⁶⁴ apresenta, já em seu prólogo, um momento de tensão, quando Odette, uma bela princesa, é enfeitiçada pelo ambicioso feiticeiro Von Routhbart e transformada em um lindo cisne branco. Por causa da maldição, durante o dia, Odette assume a forma de cisne, mas a noite transforma-se na bela rainha dos cisnes brancos. Na noite de seu aniversário, após a festa, ao avistar um bando de cisnes voando, o príncipe Siegfried e seus amigos resolvem caça-los. Em meio à clareira perto do lago – formado pelas lágrimas da mãe da Rainha cisne Odette –, o príncipe percebe que um dos animais transforma-se em uma linda donzela, apaixonando-se por ela. O amor que nasce a partir desse encontro entre os jovens desperta a ira de Von Routhbart, que tenta afastar o jovem casal apaixonado. Percebemos que a história se desenvolve em torno ao amor fadado à decadência, apesar de verdadeiro e forte. O ganancioso feiticeiro não admite que a bela jovem Odette viva o amor que sente por Siegfried e busca, a todo custo, mantê-los afastados, usando magia e trapaças. Porém, mesmo em meio a tantas turbulências, os jovens se encontram e interpretam um dos momentos mais belos e emocionantes da história. No *pas de deux* do segundo ato – *grand pas de deux*¹⁶⁵ do cisne branco – a bailarina desenha movimentos inspirados nas asas desse belo animal. Seus gestos, seu semblante, sua respiração, sua pele,

história é sobre um duende e a esposa de um pescador, mas para o ballet, os sexos dos protagonistas foram trocados, passando a ser sobre um fazendeiro e uma “fada” — isso daria mais oportunidade de explorar a dança da bailarina”. <http://lojaanabotafogo.com.br/la-sylphide/#.VHuFOvldWpc> em 20 de novembro de 2014.

¹⁶⁴ Marius Petipa (1818 – 1910) foi um dos mais importantes e conhecidos coreógrafos de ballet clássico no mundo, autor de ballets memoráveis como *O lago dos Cisnes*, *O quebra-nozes*, *A bela adormecida*, entre outros.

¹⁶⁵ Expressão francesa que significa “grande passo de dois”, é o momento do ballet de repertório em que os personagens principais da trama dançam. A coreografia é dividida em quatro partes: o *entré* e o adágio (a entrada do casal), o solo masculino, o solo feminino e a coda (a cauda) que é o segmento final, que mostra a culminância da coreografia como um todo.

tudo transpira a totalidade corpórea da personagem. Perante o devir de seu corpo somos capazes de perceber todo o amor e sofrimento envolvido nesse instante.

Dor e alegria se misturam. A angústia pela proibição desse amor se confunde com a felicidade de tê-lo encontrado. A bela forma, a perfeição suave e frágil do cisne branco, se une à intensidade dos movimentos e dos gestos, à intensidade do amor que sentem, das emoções que afloram: os impulsos apolíneo e dionisíaco se fusionam.

Com o desenrolar do enredo, a história se torna mais angustiante. No baile à fantasia da corte, algumas princesas são oferecidas em casamento ao príncipe, que apenas espera ansioso a chegada de sua amada. No intuito de impedir o amor de Odette e Siegfried, Von Routhbart apresenta sua filha Odille – um cisne negro – que, por causa do feitiço lançado por seu pai, é confundida com Odette. Odille, que surge enérgica e opulente, se movimenta diferentemente de Odette, mais frágil e serena. Seus braços, transmutados nas asas do animal, mais fortes e precisos, “batem” incessantemente. Seu olhar penetrante e hipnotizante é lançado a todos que a veem. Seus passos, gestos e movimentos agitados, transparecem suas intenções obscuras. Percebemo-nos inebriados, extasiados como o príncipe, pela vibração e potência, que emana de Odille. Com seus passos firmes e sugestivos, ela arrebatava a atenção de todos, no palco e na plateia. A bailarina que a interpreta é capaz, na mesma obra, de jogar com as forças da memória e do esquecimento, pois transmite com seu corpo duas potências distintas: a fragilidade de Odette e a astúcia de Odille.

Acreditando estar ao lado de sua amada, Siegfried convence sua mãe a abençoar a união que tanto deseja, jurando amor eterno à jovem com quem acabara de dançar. Com essa atitude, o príncipe sela um contrato com Von Routhbart e sua filha, condenando Odette ao desgosto, ao sofrimento e a eternidade presa à forma de cisne. Desesperada, a jovem busca consolo nos braços da morte. O príncipe, com o intuito de reverter a situação, não mede esforços para reencontrar sua amada. Porém, diante das adversidades padecidas, o casal apaixonado se arremessa de um penhasco e, mesmo com o fim de sua existência terrestre, seu amor não padece. Seu sentimento torna-se ainda mais intenso e vibrante. Mais que potencializar o amor entre os apaixonados, a morte de Odette enfraquece Von Routhbart e liberta as outras jovens da maldição do cisne.

O ballet apresentado, analisado na perspectiva da arte trágica, conjuga os aspectos apolíneos e dionisíacos em sua história. Através dos corpos que pulsam no palco, podemos perceber a alegria e a dor confundidas nas situações vivenciadas pelas personagens. Mesmo

diante dos infortúnios, a vida é celebrada com significativa intensidade. Em busca de viverem o amor que sentem, o casal encontra na morte a liberdade necessária para serem plenos. Com a morte, Odette e Siegfried afirmam suas potências vitais, seus impulsos e suas emoções. Acreditam que é necessária a destruição para renascer, criando a oportunidade de experimentar seus sentimentos e emoções.

No desenvolver histórico do ballet clássico, muitos mitos são criados a partir das experiências corriqueiras do homem. Relevantes aspectos da sabedoria popular, de uma sociedade específica, se constituem como bases para a criação e desenvolvimento das histórias. Crenças, folclore, valores e diversos aspectos culturais podem ser recriados através das vicissitudes de um ballet. Conforme a nossa interpretação, os ballets de repertório são histórias míticas que expressam a sabedoria popular, além de demonstrarem possuir tanto os saberes dionisíacos, quanto os apolíneos, caracterizando-se como uma arte trágica.

Outro exemplo de obra do ballet de repertório, que nos auxilia na compreensão da hipótese sustentada na pesquisa, é o libreto de *Giselle*. Segundo Braga e Marcozzi, a história de Giselle apresenta fortes traços do conflito de classes vivenciado no século XIX. Seu repertório, resultante de uma nova estética e de um novo conceito cênico – o drama-ballet – é constituído por vários fatores determinantes que transportam os dissabores de Giselle e seu amado Conde Albrecht a uma instância mais elevada, mergulhado em mudanças históricas¹⁶⁶.

Baseado no contexto social da época, o ballet conta a história de uma bela jovem camponesa chamada Giselle, apaixonada pelo Conde Albrecht. A moça não sabe, mas seu amado esconde sua verdadeira identidade e o noivado com a princesa Bathilde. Hilarion, jovem camponês pretendente ao amor de Giselle, e Bertha, mãe da jovem, tentam impedir esse romance por desconfiarem da honestidade e da identidade de Albrecht.

Certo dia, em meio às festividades pela boa colheita realizada, chega à aldeia de Giselle, uma comitiva de caçadores, chefiada pelo Duque de Courland e sua filha Bathilde. A jovem, encantada com a opulência das roupas e joias de Bathilde – sua rival em segredo –, logo se sente animada e inicia uma dança em agradecimento ao presente que a princesa lhe oferece. Atentemos para o fato de que a personagem Giselle demonstra, no decorrer do ballet, padecer uma doença que poderia ser um sopro no coração, o que a impede de executar tarefas muito cansativas. Giselle, apaixonada por Albrecht, alegre com a presença da comitiva e impulsionada por suas emoções mais intensas, desobedece os avisos de sua mãe sobre seu

¹⁶⁶ Cf. BRAGA e MARCOZZI, 1993.

estado de saúde e decide dançar. Mesmo sabendo do risco que corre, ela não reluta em abandonar-se ao prazer dos movimentos e gestos que seu corpo, adoecido, será capaz de executar. Dançando, Giselle busca expressar alegria, amor, entusiasmo e plenitude.

Exultante com a oportunidade que surge nesse momento, Hilarion desmascara Albrecht na frente de todos. Sem querer acreditar, Giselle discute com Bathilde sobre o amor que o Conde jurou a ela. A princesa, sem hesitar, prova o noivado mostrando o anel dado por ele. Assim, a jovem camponesa de saúde frágil enlouquece. Giselle protagoniza uma das cenas mais angustiantes do ballet: a cena da loucura. Em meio a movimentos descompassados de caminhada, de dança, de correrias e tropeços, ela ri e chora, suplica por ajuda, chama por Albrecht, mas o agride, mergulhada em um misto de alegria e sofrimento. Fora de si e desesperada, desembainha a espada de uns dos caçadores da comitiva e a aponta para todos a sua volta. Negando a ajuda de Albrecht, esboça um singelo, porém triste sorriso para sua mãe. Despreza a presença e atenção que Hilarion oferece e, enlouquecida pelas mentiras e decepções causadas pelo amado, Giselle se abandona à morte.

Com seu trágico fim, a bela camponesa encarna uma personagem folclórica e popular, as Willis: jovens donzelas que, enganadas pelo falso amor de seus noivos, morrem antes do casamento e se materializam nos bosques após a meia-noite. Em meio às danças, elas levam à morte os homens que encontram. Giselle, ainda muito apaixonada, aparece para Albrecht, ao lado de seu túmulo, transformada em Willi. Na presença de Myrtha, Rainha das Willis, o Conde é condenado a dançar até a morte, porém Giselle intercede por ele, defendendo seu amor. Ela parece ganhar vida, apesar de sua mórbida forma de espírito branco, sendo capaz de dançar com seu amado até o raiar do sol, poupando-o da morte. Nesse instante, Myrtha, as Willis e Giselle desaparecem, abandonando Albrecht sozinho no meio do bosque.

A partir da história de Giselle, é possível refletir sobre os aspectos da arte trágica presentes neste ballet. Com um corpo que parece voar em cena, Giselle supera a morte, afirmando seu amor incondicional. A jovem, transformada em Willi, parece esquecer o episódio triste e escolhe lembrar-se dos momentos felizes e exultantes, buscando, em sua nova forma, viver instantes de felicidade e alegria. Em meio à característica tragicidade de sua história, Giselle demonstra possuir uma potência própria de alguém saudável. Para ela, o ato de lembrar e esquecer são de igual relevância: escolhe abandonar a lembrança da desilusão, para lembrar-se dos momentos de intenso prazer. O ballet *Giselle* retrata a dinâmica das relações conflituosas do amor, estabelecidas no contexto de uma peça clássica do século XIX.

Outros ballets de repertório também são ilustrativos, conforme a nossa interpretação, dos conhecimentos e saberes trágicos. Sejam eles românticos, cômicos, festivos ou tristes, todos possuem em seu enredo, aspectos correspondentes à celebração do mito, à afirmação de uma memória criativa ou à força que a arte demonstra possuir. Como podemos observar e identificar em *La Bayadère*, de Marius Petipa, que busca retratar a realidade contrastante da sociedade e da cultura indiana, dividida em castas. O ballet conta a história do amor proibido entre Nikia, dançarina do templo, e Sollor, chefe da guarda do Rajah Dugmanta de Golconda. O Rajah, ao consentir o casamento de sua filha Gamzatti com o corajoso guerreiro, descobre que ele e Nikia haviam jurado amor eterno, um ao outro, diante do fogo sagrado. O grande Brâmane, que pretende desposar Nikia, trama a morte de Sollor com o Rajah, mas é Nikia quem sofre as consequências desse amor em segredo. Após o assassinato de sua amada, o guerreiro é tomado pelo desespero, encontrando consolo no ópio. Extasiado pela droga, é transportado ao Reino das Sombras onde avista Nikia e, reconciliados, os dois dançam, intensa e amorosamente.

A mistura de embriaguez e êxtase, causada pelo uso da droga, proporciona a Sollor, instantes de prazer inebriante, ao encontrar sua amada morta. Novamente, o ballet de repertório traz para a cena o amor que de alguma forma vence a morte. Os amantes ultrapassam os limites impingidos pela condição humana, para viver suas emoções e impulsos mais potentes. Ao se reencontrarem, promovem um esquecimento da condição mortal de seus corpos e reafirmam, a todo instante, a lembrança, a rememoração, a recriação e o renascimento de seus sentimentos. Os bailarinos, envolvidos com a atmosfera que transborda força e potência vitais, tornam-se anunciadores, enquanto corpos que *falam*, das experiências vivenciadas pelas personagens. Quando afirmamos que o ballet é capaz de criar seus próprios mitos, consideramos todos os aspectos do trágico envolvidos, desde o momento em que é concebido, até o instante no qual é apresentado.

São muitas as obras de ballets de repertório que podem apoiar as reflexões e a tese nuclear desenvolvidas na dissertação. *Ondine*, por exemplo, é uma história folclórica alemã – no original, *Undine* – contada às crianças através dos livros de contos infantis. O coreógrafo, Jules Perrot, apenas preocupa-se em adaptar as personagens ao criar o ballet, para que os bailarinos possam ser valorizados, mas a sabedoria transmitida através de *Ondine*, se

aproxima da lenda alemã¹⁶⁷ passada de geração em geração. É importante aludir também a *Paqueta* e *O Corsário*, as histórias de jovens princesas que são raptadas e feitas escravas. Em busca de sua liberdade, elas próprias lutam por seus direitos, mostrando que, em um ballet de movimentos leves, singelos e precisos, a força feminina é poderosa e decisiva. Permite ao espectador vislumbrar a postura da mulher enquanto autora de sua vida, dona de suas experiências, afirmadora de seus impulsos corporais. Com *O quebra-nozes* mergulhamos no universo infantil, repleto de sonhos, fantasias e brincadeiras. Imersos na história imaginada por Clara, personagem principal, visitamos o Reino dos Doces, e experimentamos um delicioso conto natalino. Através dele, crianças, jovens e adultos, entram em contato com a atmosfera ingênua da infância, e, ao mesmo tempo, vivenciam a despreocupação que a menina demonstra ter em relação às normas e valores utilitários¹⁶⁸ que contaminam a humanidade.

Não podemos deixar de destacar a famosa obra *Carmen*, à qual já aludimos de forma breve anteriormente, originada a partir da ópera tão apreciada por Nietzsche em seu tempo. O filósofo, grande apreciador da música, encontra na ópera de *Carmen* uma figura catalisadora de todo o conhecimento trágico: a personagem principal, Carmen. No desenrolar da história, é possível perceber, através do comportamento da cigana, a presença harmônica dos impulsos apolíneos e dionisíacos. Como uma mistura de força, beleza, luxúria e paixão, Carmen arrebatava os corações de todos os homens que a conhecem. Não aceitando viver presa e submissa às normas, compromissos e regras, encontra liberdade através da morte. A personagem, tomada por atitudes e emoções viscerais, arrebatava e inflama o público com sua história. Dançar suas coreografias, criar os movimentos e gestos sob a perspectiva de suas paixões, proporciona ao bailarino eclodir enquanto potência vital afirmadora. Nietzsche

¹⁶⁷ O ballet de repertório *Ondine*, é baseado na lenda de nome semelhante, *Undine*. Ele conta a história do amor de uma Náiade, que podemos de uma forma simplificada chamar de sereia, por um mortal, que já estava comprometido. Foi escrito por Friederich de la Motte Fouqué, publicado em 1811. O livro se tornou tão popular, que já em 1814 estreou a ópera homônima, do compositor E. T. A. Hoffman. O próprio Fouqué fez a adaptação do livro para o libretto. Esse conto foi traduzido para muitos idiomas distintos e vem, desde então, inspirando vários compositores, como Tchaikovsky, Ravel e Debussy, assim como escritores e artistas plásticos. O ballet *Ondine*, coreografado por Jules Perrot na música de Cesare Pugni e cenário de William Grieve, estreou em 22 de Junho de 1843, no Queen's Theatre, em Londres. <http://lojaanabotafogo.com.br/ondine/#.VlrdQldWpc> em 20/11/2014.

¹⁶⁸ Nietzsche critica enfaticamente os valores capitalistas impostos, ante a lógica de mercado presente na sociedade moderna. Tudo se torna comercializado e a própria cultura ganha sentido de uso e valor monetário. Cf. NIETZSCHE, *Escritos sobre educação*, 2003b.

reconhece em *Carmen*¹⁶⁹ uma genuína figura dionisíaca, aquela que permite se perder de sua individualidade, unindo-se ao público e à obra, aniquilando-se como ser singular para transmutar-se em um turbilhão de emoções que eclode mesmo após a morte.

Nestas reflexões sobre os ballets de repertório, elucidamos os aspectos que nos conduzem ao desenvolvimento de nossa hipótese. Interpretamos as histórias apresentadas sob o prisma da arte trágica grega, que conciliam os impulsos primordiais da natureza. Nesses ballets trágicos, conforme a nossa tese, a vertente afirmativa da memória, aliada ao esquecimento criador, oportuniza ao bailarino criar para além da repetição dos gestos e movimentos. No fluxo de seus impulsos e emoções, conjugado aos improvisos e criações que é capaz de realizar, o artista se funde à obra interpretada enquanto dança.

Nas inúmeras histórias, e especificamente as que apresentamos de forma sumária nas ponderações anteriores, podemos identificar múltiplos aspectos que nos dão subsídios para interpretar o ballet clássico como uma arte caracteristicamente trágica. As músicas, as coreografias, as personagens e as situações apresentadas no espaço cênico em questão, demonstram configurar-se como um jogo, uma brincadeira entre ambos os impulsos artísticos – apolíneo e dionisíaco. Nele, ora a perfeição estética é celebrada, ora a desarmonia do sofrimento e da morte impera. Essa atmosfera intensa e extasiante transporta o público para dentro da história interpretada, auxiliando-nos na compreensão do sentido *imane*nte que a finitude da vida terrestre recebe nos enredos expostos.

Podemos assegurar que essas histórias são, sem contestação, manifestações dos conhecimentos trágicos na dança. Destacamos que, na maioria das obras de ballet de repertório, as ideias de um amor trágico, que ultrapassa as vicissitudes da vida e da morte, não aludem à transcendência das almas, ou à crença no além-mundo. Diferentemente, o sentimento de amor cultivado entre as personagens não fica além dos seus corpos, da sua existência terrestre, mas sim, configura-se como imanência, como explosão de sentires que nada tem de ascetismo mas de pulsões intensas, exacerbadas. Desse modo, as emoções, sensações e prazeres, manifestados no ato de amar, se apresentam na imanência dos corpos

¹⁶⁹ Cf. SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011. Nietzsche demonstra ter grande admiração pela ópera *Carmen* de Bizet, a qual assistiu inúmeras vezes. Desenvolve, então, grande apreço pelo Sul, pois observa nesta região um sentido ligado à sensualidade livre e desinibição desenfreada, assim como Carmen, personagem latina (estrangeira) da obra. “A felicidade africana, a alegria fatalista, com um olho que contempla sedutor, profundo e terrível; a melancolia lasciva da dança moura; a paixão rebrilhando afiada e súbita como um punhal [...]” (p.224).

que experimentam esses sentimentos, geralmente conflitantes, dolorosos, mais intensos, apaixonados.

O amor experimentado em uma obra do ballet clássico é belo, sonhador, intenso e revigorante, encarnado pelas figuras terrestres das personagens. A partir do momento que cada um dos protagonistas desses ballets morre e sua forma humana é aniquilada, seu sentimento é revigorado, torna-se dilacerante, ardente, impetuoso e penetrante. Com o fim da vida terrena o amor das personagens ganha ainda mais força e uma existência imanente. Não se configura perfeito, muito menos ideal, mas sim, vigoroso, contagiando os bailarinos e o público envolvido naquele ato. Dessa forma, podemos considerar as dores de Carmen, Giselle, Ondine etc. como experiências próximas ao dilaceramento dionisíaco padecido (e a ao *júbilo dionisíaco* que se segue ao dilaceramento) por personagens da tragédia ática, tais como Antígona, Medea, Yocasta dentre outros.

Na próxima sessão, daremos continuidade à tematização da questão do corpo do bailarino, que, em nossa perspectiva, é entendido enquanto possibilitador de uma vivência afirmativa, permitindo a retomada do *pathos* trágico. O corpo, a partir dos movimentos dançados, manifesta a sua expressividade na música, de onde emerge uma memória conquistada e amadurecida ao longo de suas experiências. Apesar de imerso na lógica racionalista, influenciado diretamente pelas questões do capital e do mercado (como Nietzsche mostra na modernidade e ainda vemos nos nossos dias), o corpo do artista exprime uma força criadora que o impulsiona a viver tragicamente.

3.2 A interpretação nietzschiana do corpo como "fio condutor" e suas relações com o espaço da dança.

[...] a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; [...] Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos.¹⁷⁰

Questionando profundamente as doutrinas dualistas e racionalistas, Nietzsche tematiza o corpo, afirmando que o próprio seria o “*fio condutor*” de toda ação humana. Para o filósofo, o corpo é considerado um *fio condutor* interpretativo, deixando de ser o “outro” - como nas doutrinas dualistas - para tornar-se o *próprio*: “Tomar o corpo como ponto de partida é fazer

¹⁷⁰ NIETZSCHE, 2007, §17, p.100.

dele o fio condutor, eis o essencial”¹⁷¹. Ultrapassando os dualismos metafísicos que sustentam a divisão do homem em corpo e alma, o próprio corpo é entendido como ponto de partida para a compreensão do ser humano e das demais questões filosóficas. Para desenvolver suas reflexões acerca do corpo enquanto *fio condutor*, Nietzsche baseia-se nas teses sustentadas pelo biólogo Roux¹⁷², adotando a tese de que todas as funções orgânicas decorrem de uma *luta corporal interna*. Desse modo, a dinâmica corporal é interpretada como sendo consequência de instintos em confrontos constantes. Segundo a teoria do filósofo, “todos os processos corporais estariam guiados por um confronto de forças, por uma disputa entre células e órgãos, essencial no fenômeno vital”¹⁷³. A dinâmica dos instintos encontra-se em permanente mudança, por esse motivo, o corpo é considerado uma miríade de processos inconscientes, que permanecem, muitas vezes, longe da representação consciente. Nesse sentido, para compreender essa dimensão obscura do homem, o filósofo deve aventurar-se a desvendar a genuína *profundidade* do ser humano, para além da pretensa profundidade ideal da consciência, sustentada durante milênios a partir da égide do racionalismo e da estética socrática. Assim, a noção de corpo como *fio condutor*, afirmada por Nietzsche, surge como crítica às concepções idealistas sobre a condição do homem. Segundo o filósofo, essas concepções deturparam a compreensão da condição do homem. Por isso, Nietzsche contesta fortemente duas linhas relevantes do pensamento dicotômico: o *platonismo* e o *cristianismo*¹⁷⁴.

Analisando essas duas vertentes, Nietzsche conclui que todo dualismo sustenta uma *alteridade* corporal, deturpando a genuína condição do homem. Sob essa ótica, o corpo é relegado à condição do “outro” do homem, algo alheio à sua vontade, separado de sua dinâmica principal. Na concepção platônica de homem, bem como na tradição religiosa

¹⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments Póstumos, Agosto-setembro (1885 - 1887) Volume VI*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. 40 [15].

¹⁷² Wilhelm Roux (1850-1924), biólogo alemão considerado neolamarckista, na obra *Der Kampf der Teile im Organismus*, de 1881, propôs uma teoria sobre o desenvolvimento de todos os organismos, na qual ele considerava a *luta* entre as moléculas orgânicas e as células, além de tecidos e órgãos, como impulsionadora de todos os processos vitais. Sua teoria influenciou diretamente as ideias de Nietzsche acerca da luta dos impulsos por mais potência que permeia todos os corpos; é importante destacar também que a noção de Roux sobre a luta nos corpos também está presente na concepção nietzschiana de vontade de potência. JÚNIOR, Wilson Antonio Frezzatti. *A construção da oposição entre Lamarck e Darwin e a vinculação de Nietzsche ao eugenismo*. In: *Scientiae Studia*. vol.9 no.4 São Paulo 2011.

¹⁷³ BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.20.

¹⁷⁴ “Para Nietzsche, no entanto, o dualismo, como doutrina acabada conceitualmente, remonta ao pensamento de Platão. Lembro que o autor, ao focalizar o dualismo, além de criticar a teoria de Platão, questiona principalmente a tradição religiosa judaico-cristã por ter radicalizado a dicotomia corpo-alma, cerceando todas as manifestações corporais. Essas críticas a essa tradição religiosa permeiam todo pensamento nietzschiano.” Ibidem, 2009 nota 3.

judaico-cristã, o corpo é considerado algo transitório, aleatório, compreendido como uma *prisão*, impedindo o próprio homem de alcançar a "libertação" de sua alma. Essa "libertação" só poderia ser alcançada depois de vencido o estágio corpóreo, após a vida terrena, em um além-mundo, perfeito e imutável. O conceito de alma, nascido da lógica idealista, é usado para deturpar todas as manifestações corporais.

Além de radicais críticas à dicotomia corpo-alma, Nietzsche contesta, ainda, a suposta existência de conceitos objetivantes que subjazem nessas concepções: a ideia de coisa ou substância, baseada na suposta estabilidade e identidade da *consciência*, da *alma* ou do *eu*. Nesse sentido, Miguel Angel de Barrenechea, em seu livro *Nietzsche e o corpo* (2009), comenta que para Nietzsche:

Todas essas noções se equivalem ao sustentarem que haveria um substrato interno no homem: os seus pensamentos, sentimentos, volições etc., para além de qualquer mudança no tempo, procederiam de um núcleo subjetivo estável, de uma identidade subjetiva. [...] Posteriormente, essa ficção da suposta unidade interna foi transferida, por analogia, aos processos exteriores, inventando-se a coisa, a substância [...].¹⁷⁵

Subsidiemos nossas análises sobre a concepção do guia corporal de Nietzsche, a partir das ideias desenvolvidas por Barrenechea, pois as consideramos relevantes para a nossa dissertação. Por séculos, a tradição dualista incutiu na memória das diversas sociedades essas ideias dicotômicas que cindem homem e corpo. Basta recorrermos a lembranças de momentos indelicados, ou impróprios às vistas dos fundamentos do cristianismo e de toda uma tradição dualista, que um mal-estar se instaura em nosso ventre.¹⁷⁶ Segundo Barrenechea, quando comenta Nietzsche, não nos damos conta, mas nosso corpo sofre as consequências do "bom ou mal" agir de nossa suposta alma transcendente. Para além de nossa atenção, em nosso corpo por muito tempo negado, agem os instintos que castramos em virtude das imposições morais. Trata-se de um corpo que adoece, por não poder esquecer e se desvencilhar do martírio de cumprir com seu pretenso "destino" nessa terra, "libertando-se" em um suposto além-mundo prometido – "a crença no além, a postulação de um âmbito perfeito justifica uma vida de privações, de recusa e abominação do mundo"¹⁷⁷.

Nietzsche, preocupado com esse diagnóstico de doença, fraqueza e enfermidade causado pela visão dicotômica de homem e mundo, a partir da lógica idealista vigente, se depara com a urgência de um novo e criativo caminho de análise para a experiência humana.

¹⁷⁵ P.18.

¹⁷⁶ Cf. NIETZSCHE, *Genealogia da moral*, 2009.

¹⁷⁷ BARRENECHEA, 2009, p.34.

Assim, em *Genealogia da moral*, o autor desenvolve seu método **genealógico** para detectar as “patologias” que deram origem às crenças metafísicas e religiosas. Ao realizarmos uma reflexão crítica sobre a procedência das diversas morais e valores tradicionais, nos deparamos com uma crítica ainda mais profunda: a discussão do “valor desses valores”, bem como as condições e o ambiente que oportunizaram seu surgimento: “a moral como consequência, como máscara, como hipocrisia, como enfermidade ou como equívoco, e também a moral como causa, como remédio, estimulante, freio ou veneno”¹⁷⁸. O **genealogista**, aquele que se utiliza do método genealógico para análise do mundo, deve questionar o postulado que separa bem e mal para que assim, possa criticar a atribuição de um valor de “bem” superior ao de “mal”. Nesse intuito, a genealogia permite realizar uma verdadeira história da moral. Toda a memória presente nesse contexto deve ser analisada, questionada. Desse modo, deve ser colocado em questão tudo o que consta como existente no quase indecifrável passado da moral humana.

Apoiados pelas ideias de Nietzsche, conforme a adequada análise de Barrenechea, percebemos que em todo fazer humano, até nas manifestações culturais mais sofisticadas e elevadas, revelam-se atividades fisiológicas. Os impulsos orgânicos estão presentes tanto em processos gástricos, respiratórios, circulatórios e etc. quanto nos fazeres intelectuais do homem. Destacamos as críticas enfáticas que Nietzsche dirige contra as posturas idealistas que omitem, propositalmente ou não, a decisiva influência do corpo na gestação das ideias. “As ideias e os valores são oriundos de experiências vividas, de corpos que transfiguram a dor ou a alegria em conceitos”¹⁷⁹.

Não somente no âmbito da memória do homem, mas também no campo da memória de um grupo social, os valores morais precisam ser reavaliados, questionados e reinterpretados, a partir da consideração do corpo como viés interpretativo das ideias tradicionais do ocidente. Na Grécia antiga, o sentido social conferido às celebrações e manifestações culturais, é evidente. Desde o cidadão mais humilde, até mesmo o grande político, todos participam juntos dos cultos que culminam com a exaltação dos saberes específicos de seu povo. Na helenidade, a memória ganha um sentido relevante, pois é, a partir dela, que todo conhecimento inerente à cultura dessa sociedade pode ser revisitado, revivido, recriado. O sentido social emergido, através da celebração da memória afirmativa

¹⁷⁸ NIETZSCHE, 2009, p.28.

¹⁷⁹ BARRENECHEA, 2009, p.27.

desse povo, nos auxilia a perceber o esquecimento enquanto chave-mestra para aquisição de leveza e, ao mesmo tempo, vigor na existência humana.

Nesse sentido, o desenvolvimento da força vital do esquecimento outorga à memória um aspecto interpretativo afirmativo. Em seus comentários sobre Nietzsche, Barrenechea considera essa habilidade como um órgão de retenção e eliminação, tão complexo quanto importante para a intensificação da força e da saúde da humanidade. Para Nietzsche, o esquecimento é essencialmente uma força salutar, uma faculdade moderadora, “à qual devemos atribuir tudo quanto nos acontece na vida, tudo quanto absorvemos, se apresenta a nossa consciência durante o estado da ‘digestão’”¹⁸⁰. O filósofo alemão utiliza a imagem de uma função orgânica para explicar o papel da faculdade do esquecimento na vida humana. Como no processo digestivo, quando ingerimos a comida, processamos e absorvemos os nutrientes, eliminando os excessos, do mesmo modo procede a nossa memória. Sendo assim, eliminamos algo indesejável ao nosso corpo e retemos o que é realmente proveitoso, mantendo um funcionamento sadio do mesmo. O esquecimento apresenta-se assim como manifestação de uma robusta saúde para o homem que consegue excretar o desnecessário e reter o necessário para a vida.

O corpo é interpretado na filosofia nietzschiana como o mais efetivo e o mais seguro para abordar todas as questões que instigam a vida humana. Portanto, Nietzsche contrário à concepção cartesiana de corpo¹⁸¹ – que reduz o corpo a um objeto ou coisa – confere ao mesmo, características como movimento, diversidade criativa de forças e confronto permanente de impulsos; atribuindo-lhe mobilidade e multiplicidade de sentidos. Assim, não há *um corpo*, mas sim uma multiplicidade de *corpos* em constante mudança¹⁸². No contexto do jogo hierárquico de forças, em constante reconfiguração entre quem governa e quem é governado, o corpo jamais se estabiliza. Ele muda conforme o impulso ou o grupo de impulsos que, a cada instante, impõe sua *vontade* à comunidade orgânica. Conforme a ótica nietzschiana, “não haveria um ‘corpo essencial’, mas vários ‘corpos’ regidos por diferentes

¹⁸⁰ NIETZSCHE, 2009, p.57.

¹⁸¹ Em *Nietzsche e o corpo* (2009), Barrenechea desenvolve suas análises a partir das críticas de Nietzsche à perspectiva corporal adotada em sua época, que pregam o dualismo corpo-alma como verdade absoluta e único viés interpretativo do agir humano. “Descartes, na Modernidade, apresenta uma outra versão da alteridade corporal com sua doutrina das *duas substâncias*, na qual o corpo está ligado à extensão, *res extensa*, e não se diferencia em nada dos demais corpos do mundo, enquanto a alma é a *coisa pensante*, *res cogitans* propriamente constitutiva do homem.” (nota de rodapé nº 5, p. 62).

¹⁸² Cf *ibidem*.

forças que se impõem momentânea e sucessivamente no conjunto corporal”¹⁸³. A partir dessa nova concepção de corpo, Nietzsche reposiciona a compreensão de homem e universo. Ambos são interpretados como um único fluir vital, manifestado no movimento dos corpos: é a *vontade de potência*¹⁸⁴, a íntima essência do ser, um mar de forças que estão em constante movimento.

Com base nas críticas realizadas por Nietzsche às concepções dualistas e apoiados nos comentários de Barrenechea, percebemos que, o homem desvia-se do caminho intensificador de suas forças artísticas, voltando o olhar para o aspecto racional e lógico que dominou as experiências humanas, como consequência da morte da tragédia. Abandonando e renegando o instinto libertador dionisíaco, o ser humano peregrina no “terreno arenoso” da busca incessante por conhecimento e lucro, submergindo em ressentimento, peso e melancolia. A humanidade marcha então para um longo período de desgosto e vazio, afastando-se das questões básicas e fundamentais tratadas pela sabedoria popular, sua arte exuberante e seus impulsos corporais. Nesse sentido, assim como Nietzsche, percebemos a urgência em se alcançar uma via que permita retomar uma experiência de vida saudável. Diante da “lógica socrática” o homem helênico encontra-se doente e fraco, necessitando de um tônico que fortaleça e energize o seu corpo.

Destarte, com base no diagnóstico que Nietzsche traça sobre o destino da humanidade, afastada da arte e da sabedoria popular, entendemos a emergência da busca de um elixir: uma nova via criativa capaz de proporcionar ao homem um reencontro com o conhecimento popular trágico. Acreditamos que, compreendendo o homem a partir da sua dimensão corporal e dos seus estados de força e saúde, seremos capazes de garimpar esse novo e afirmativo caminho.

Considerando relevante a perspectiva que Nietzsche nos apresenta sobre o jogo de forças vitais – o corpo como *fio condutor* – experimentado pelo homem enquanto corpo, é possível esclarecer o processo vivido pelo artista que dança. O bailarino, diante da experiência visceral que o espaço da dança proporciona, na fluidez dos movimentos e manifestações dos saberes trágicos, percebe-se como um corpo capaz de criar. Em meio à dinâmica *poiética*, inerente ao corpo e aos seus impulsos, o bailarino demonstra a sua destreza ao lidar com a

¹⁸³ Ibidem p.52.

¹⁸⁴ “Esse mundo é vontade de potência e *nada além disso!* E vós também sois essa vontade de potência – e *nada além disso!*” (NIETZSCHE. *Fragmentos póstumos*, 1885, 38 [12] apud BARRENECHEA, 2009).

memorização dos passos, da técnica e das histórias coreografadas de forma afirmativa, sem permitir que todo o conhecimento, inculcido de suas lembranças, o reprima ou o torne pesado. O corpo que dança, em constante contato com o solo, o ar, o outro e a própria natureza, possui a leveza necessária para gestar uma vida celebrável em sua totalidade.

Nietzsche sustenta o valor do agir e do pensar humano, pautado na dinâmica corporal que influencia o homem diretamente em seu cotidiano. Para o filósofo, as funções orgânicas realizadas pelo aparelho digestivo e pelo aparelho excretor, por exemplo, são tão importantes quanto o ato de pensar, de filosofar ou de ocupar alguma posição de destaque na sociedade. Quer dizer, para Nietzsche, o fato de o homem sentir fome, dor de cabeça, frio, ou, até mesmo, dor de barriga, está diretamente ligado à sua maneira de agir e pensar, dos momentos mais corriqueiros, aos mais relevantes de sua existência.

Haverão de me perguntar por que foi que contei todas essas pequenas coisas, que segundo o juízo convencional inclusive não guardam o menor interesse; eu prejudico a mim mesmo com isso, tanto mais pelo fato de eu estar destinado a representar tarefas grandiosas. Resposta: essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, recreação e toda a casuística do egocentrismo – são mais importantes – quaisquer que sejam os conceitos – do que tudo aquilo que foi tido como importante até o momento.¹⁸⁵

A relevância outorgada, por Nietzsche, ao aspecto orgânico do homem, nos permite compreender o papel que o movimento e o fluxo dos gestos e dos diversos movimentos corporais possuem para a vida humana. O corpo é dinâmica e mobilidade, em sua totalidade. Nas situações cotidianas e corriqueiras nosso corpo fala, pensa e se comunica com outros corpos, sendo constantemente tolhido pelos valores da lógica racional vigente. Nesse sentido, de diversos modos, reprimimos o fluxo intenso das forças e dos impulsos gestados no nosso corpo. É nesse momento que consideramos a figura do bailarino, sob a ótica artística e graças a dinâmica da dança, capaz de romper com as barreiras “racionais” que impedem o corpo de “flutuar” livremente. Nesse processo, a dança configura-se como um caminho de vida saudável, forte e afirmativa.

Experimentar a dança significa imprimir movimento a todo valor e lógica normatizador, cerceador e petrificante. O gestual e a linguagem corporal, sejam eles improvisados ou coreografados, desfazem as amarras de uma possível memória repressora. No espaço da dança, onde o ato de memorizar demonstra ser relevante e crucial, o bailarino reafirma a potência vital que o esquecimento traduz. Em meio ao fluxo corpóreo, interpreta

¹⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo, como alguém se torna o que é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2003a. §10 p.65.

lembranças, personagens e histórias que se comunicam diretamente com sua vida. Isso ocorre, pois, no corpo que dança, assim como naquele que investe em uma atividade puramente intelectual, operam forças corporais, manifestam-se motivações fisiológicas e impulsos orgânicos. Nesse sentido, afirmando a memória e o esquecimento enquanto forças vitais, é possível compreender o aspecto saudável que a relação entre essas duas forças podem estabelecer, a partir da expressão do corpo do bailarino.

Desse modo, somos capazes de entender o corpo enquanto conciliador de diversos impulsos e forças, agregador de diferentes aspectos: o que Nietzsche denomina de “corpo autocriador”¹⁸⁶. O homem que dança é capaz de destruir formas antigas e cristalizadas, com isso, criar algo novo. Assim, o corpo que dança deixa de ser um intenso guia do processo artístico, para tornar-se a própria obra de arte. O bailarino vai além da perspectiva da obra de arte e atribui a sua própria existência emoção, beleza e poesia. Como quem contempla o mundo através de um vidro colorido, torna-se o poeta-autor de sua própria vida, “princiando pelas coisas mínimas e cotidianas”¹⁸⁷. A partir da perspectiva corpórea, o bailarino forja a sua existência – o homem enquanto corpo se comunica e interage com a natureza. “Detrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um amo mais poderoso, um guia desconhecido, que se chama ‘o próprio Ser’. Habita em teu corpo; é o teu corpo.”¹⁸⁸

Em *Assim falou Zaratustra* (2011), na sessão “Dos desprezadores do corpo”, o corpo é considerado o próprio homem, denominado como “corpo criador”¹⁸⁹: “o próprio ser criador criou para si a estima e o menosprezo, criou para si a alegria e o sofrimento. O corpo criador formou para si o espírito para manejá-lo à sua vontade.”¹⁹⁰ Compreendemos assim, o organismo enquanto o aspecto formador do indivíduo e não como uma dimensão de alteridade ou alheia àquilo que lhe é mais próprio. Portanto, enquanto corpo criador, o que o homem quer, acima de tudo, é “criar para além de si”.

Diante das reflexões de Nietzsche, podemos observar no bailarino a força criadora que emana de sua dança, expressa na intensidade dos impulsos que o impulsionam nas suas expressões. Ao dançar, o corpo oportuniza a gestação e o aparecimento de ideias e

¹⁸⁶ Cf. NIETZSCHE, *Assim falou Zaratustra*, *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 19 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Dos desprezadores do corpo.)

¹⁸⁷ NIETZSCHE, *A gaia ciência*. 2001, p.202 (Aforismo 299).

¹⁸⁸ NIETZSCHE, *Assim falou Zaratustra*. 2011, p.51 (Dos desprezadores do corpo).

¹⁸⁹ Ideia apresentada por Nietzsche em sua obra *Assim falou Zaratustra*, “Dos desprezadores do corpo”, que considera o corpo enquanto o próprio “ser”, como condição de possibilidade de toda ação: capaz de comparar, submeter, conquistar, destruir e criar.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.52

pensamentos do próprio artista. A vontade do corpo enquanto *fio condutor* de toda manifestação vital reúne e coordena a multiplicidade de impulsos, pulsões, instintos, desejos e inclinações humanas. Interpretamos então o bailarino como aquele cujo corpo é capaz de realizar diferentes improvisos e ações inéditas. O corpo do artista, gestor de novos atos e saberes, consegue desse modo criar a si próprio.

Assim, na dança, o processo crítico e criativo no qual o corpo se reflete, se anuncia por meio de uma linguagem artística própria, singular. A *autopoiesis*¹⁹¹ do corpo criador é percorrida como um caminho de experimentações inéditas. Interpretado como o jogo da criação, os impulsos que surgem, a partir desse processo, afirmam o prazer e o sofrimento de tudo que pode ser problemático, estranho ou questionável na existência. O caráter lúdico desse jogo provém da grandeza da tarefa que se configura na autocriação: o jogo da criação é exaltado por Nietzsche como a obra de relevância na arte da afirmação de si. Pois, na dança, o bailarino exprime a vontade de criar algo que transpassa sua existência, e alcança o corpo do outro, interage e cria com os outros.

O corpo que dança e joga com os impulsos no intuito de criar, é leve e capaz, praticamente, de “voar”. Coloca-se além das perspectivas metafísicas que o posicionam em um grau de inferioridade, relacionado a noções abstratas como alma, consciência, mente ou espírito. Desse modo, o corpo que dança, assume sem restrições a finitude existencial, encarnada no corpo criador que torna a existência terrestre leve.

A linguagem poética do corpo criador não se restringe, portanto, à linguagem verbal, e a elevação do corpo de que fala Zarathustra requer uma semiologia mais abrangente como a que se encontra na linguagem da dança. A poesia de Zarathustra tende a ser incorporada pelo corpo criador através de uma expressividade rica em ritmos, tonalidades sonoras, gestuais e outras intensidades próprias de uma vitalidade exuberante, de uma altivez de espírito e de uma abundância de energias características de um estado estético que tonifica a existência, estimulando sua plenificação.¹⁹²

O corpo do bailarino, leve e pleno, é capaz de alçar voo a cada movimento que executa. A sua linguagem é poética, musical, rítmica, fluída e intensa. Para além da palavra, o corpo que dança, demonstra emoção na imprevisibilidade dos atos que improvisa. Durante saltos, rodopios, caminhadas, quedas e paradas, o bailarino se comunica com outros corpos

¹⁹¹ A *autopoiesis* consiste na possibilidade de criação que o corpo criador exprime em cada ato. Para Nietzsche essa habilidade é própria desse corpo que cria, pois ele é o próprio ser humano na totalidade de sua capacidade de criar, recriar, destruir e construir a partir de si mesmo.

¹⁹² MELLO, Ivan Maia de. *O corpo criador, dançarino-poeta da própria existência*. In: Revista Trágica – estudos sobre Nietzsche. 1º semestre de 2012 – Vol. 5, nº 1, p84.

que o assistem atentos. Sob um jogo de influências mútuas, artista e público se contemplam e se completam, criando nesse encontro singular, momentos inusitados. O bailarino evidencia, em seu corpo, um aspecto simples, porém extasiante: a força vital na fluidez de seus gestos. Com a dança, o corpo ganha intensidade, som, fala e sentido. Como sustenta Bejart: “A dança é uma das raras atividades humanas em que o homem se encontra totalmente engajado: corpo, espírito e coração.”¹⁹³

O corpo é fonte de toda possibilidade criativa que o bailarino possui, dando contorno e expressividade ao que precisa ser realizado ou comunicado, sem recorrer, necessariamente, à palavra escrita ou falada. Dotado da linguagem da dança¹⁹⁴, como manifestação raigal de seu corpo, percebe o movimento como algo inerente à natureza humana desde seu nascimento – o bebê comunica-se com a mãe, ainda no ventre, através de movimentos. Sua existência, através da dança, constitui-se, assim, como uma experiência afirmativa de sua totalidade vital. Para o bailarino, a dança não está distante da vida, não é apenas uma via de expressão, nem tampouco uma forma de trabalho; para esse artista, poeta-cantor-dançarino, a dança exprime a textura da sua própria existência, a imprevisível potência vital que emana de seus pés, seus braços, seu ventre e sua pele, de cada um de seus poros.

A dança é um modo de existir.

Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a semeadura e a colheita. [...]

Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses.

Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele.¹⁹⁵

Neste sentido, tendo como base as reflexões de Nietzsche acerca da arte trágica grega, suas contribuições para o campo da memória e sua teoria do corpo como *fio condutor* de toda experiência humana, aprofundaremos, na próxima sessão, a hipótese sustentada desde o início desta dissertação. Após analisar o percurso filosófico que permeia a filosofia nietzschiana, bem como as considerações dos comentadores inseridos nas discussões levantadas, afirmamos a expressão do homem através da dança como um caminho para aquisição de força e saúde.

¹⁹³ BEJART apud GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 4ª ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.9.

¹⁹⁴ Segundo Garaudy, a linguagem da dança na modernidade retoma o significado que possuía nas culturas antigas: “[...] o que foi a dança para todos os povos, em todos os tempos: a expressão, através dos movimentos do corpo organizados em sequencias significativas, de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica.” (1980, p.13)

¹⁹⁵ Ibidem, p.13-14.

Esse viés afirmativo, que o espaço da dança proporciona ao homem, é capaz de promover o retorno do *pathos* trágico, já em nossa época.

3.3 A dança como *remédio* para o homem – o retorno do *pathos* trágico.

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroai-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos.¹⁹⁶

Redefinindo o homem a partir do corpo, Nietzsche defende que a arte pode ser um caminho, uma chave-mestra, capaz de nos conduzir a um estado afirmativo, celebratório e saudável. Interpretamos o corpo do artista trágico como o espaço que conjuga as inúmeras vicissitudes dos processos corporais, entre eles: a conciliação dos impulsos artísticos, apolíneo e dionisíaco, e a união das forças vitais da memória e do esquecimento. A partir da vivência com a dança, podemos interpretá-la como uma manifestação artística que impulsiona, o vigor e a saúde do homem, apresentando-se como um caminho propício ao renascimento da tragédia.

Como esclarecido anteriormente, Nietzsche, em sua obra *O nascimento da tragédia* (1872), defende o renascimento do *pathos* trágico através do espírito da música, convidando o homem moderno a abandonar o socratismo estético, para alcançar uma vida intensa e celebrável. Com base nas ideias nietzschianas sobre música, interpretamos a dança também como um “fogo mágico”, que permite ao homem ousar ser dionisíaco. Nesse espaço trágico, o indivíduo é levado a distanciar-se da existência doente, própria dos modernos, limitadora e cerceadora de suas necessidades mais viscerais. Através de ilimitadas criações e de movimentos irrepetíveis, o artista tem a possibilidade de perder-se de si mesmo, abandonando-se na imprevisibilidade da criação do jogo da celebração da existência.

Nesse sentido, a dança demonstra ser uma experiência vital, que oportuniza o despreendimento de todo o drama vivido pela humanidade. Cantando e dançando, o *poeta-cantor-dançarino*¹⁹⁷, o homem transfigurado em sátiro, se desvencilha das amarras, dos limites impostos pela razão socrática e pela existência cotidiana desprovida de beleza e intensidade. O bailarino deleita-se com suas próprias tragédias, ri de seu sofrimento,

¹⁹⁶ NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, 2007, §20, p.120-121.

¹⁹⁷ No primeiro capítulo da dissertação, desenvolvemos a nossa leitura peculiar dessa noção esboçada por Nietzsche em sua obra *A visão dionisíaca de mundo* (2005).

afirmando-se enquanto autor de sua própria existência, seja no aniquilamento ou na recriação das suas forças. Na dança, o homem moderno (e também o homem de nossos dias) se torna capaz de adotar posturas de força e saúde diante das catástrofes cotidianas. Essa arte gestual, mutável, multiforme, bela e harmônica, nos possibilita a experiência da dor e da alegria em um mesmo momento: eis uma das grandes possibilidades da dança. O renascimento de uma era trágica, na atualidade, pode surgir através do espírito desta arte, desde que, no espaço em que ela se manifeste, conjugue toda a complexidade da existência humana. Nesses caminhos, memória e esquecimento possuem um papel relevante, quando aliados aos impulsos artísticos: o lembrar apolíneo, modela as formas criadas e o esquecimento dionisíaco, possibilita abandonar e ultrapassar limites, permitindo a emergência do novo – um ato criativo, um movimento vital intenso, inédito e inusitado.

Apoiado nas críticas de Nietzsche, Barrenechea afirma que as visões idealistas de corpo que o interpretam como “coisa” ou “objeto”, são um sintoma de enfermidade da humanidade.¹⁹⁸ Todo o pessimismo e o *niilismo* – negação de tudo, negação da vida e de seus impulsos – que permeiam a concepção idealista e dualista de homem, é combatida por Nietzsche como uma forma do *retorno do trágico*. Para isso, o filósofo se considera um “trágico em segundo grau”, alguém além do trágico grave e solene. O filósofo alemão, afirma a alegria e a paródia nos dramas cotidianos, por enxergar que, para além de toda dor e sofrimento, ainda há espaço para o riso¹⁹⁹.

O retorno do trágico – após o auge tão longínquo da tragicidade helênica arcaica – propõe, revermos de forma lúdica e irônica a condição do homem. A partir dos instintos, durante tanto tempo castrados, em consequência da interpretação do corpo enquanto *corpo-objeto*, inscrito na tradição cartesiana, entra em conflito sempre que rever seus conhecimentos ou aciona sua memória, moldada pela razão. O dualismo corpo-alma acredita em um “eu” substancial, negando o corpo como *fio condutor*, como agente dos pensamentos, memórias, emoções e desejos do homem. Revalorizar a sua condição corporal permite ao homem, retomar a afirmação da vida para além de qualquer dor ou fraqueza, outorgando leveza à memória que retém.

Ao adotar outro *páthos* vital e reafirmar o seu estado de força e saúde através do retorno do trágico, o homem se abre a novas perspectivas, para além da dor e do sofrimento.

¹⁹⁸ Cf. BARRENECHEA, *Nietzsche e o corpo*, 2009.

¹⁹⁹ Cf. NIETZSCHE, *A visão dionisíaca de mundo*, 2005.

Afirmando a saúde, o ser humano atinge uma alegre sabedoria, com a redescoberta do aspecto lúdico da existência. Nas tragédias já conhecidas, o desfecho do espetáculo já é esperado: grave, solene e doloroso – apresentando a doença do homem. Na possibilidade do riso, do cômico, do lúdico na nova tragédia, Nietzsche abre portas para um novo epílogo, um final inédito e inovador. Com a alegria, uma nova saída para a existência trágica do homem se configura como um caminho que oportuniza visitar a memória sem culpa, peso ou ressentimento. “Que será agora do quinto ato? De onde tirarei a solução trágica? – Devo começar a imaginar uma solução cômica?”²⁰⁰

A alegre sabedoria se encontra aqui no desvendar da existência humana que nos remete a um *páthos* paródico, exagerado, risonho – um saber do riso que percebe a vida humana como um todo, sem recusar a dor que lhe é consubstancial.²⁰¹ Conforme Nietzsche, a nova era trágica que estaria prestes a surgir, deve olhar tudo de forma leve, irônica e alegre. Encontrando um caminho para seu ressurgimento, o homem percebe, na força vital da memória afirmativa, uma aliada para a celebração da mítica e sabedoria popular. Através do viés de uma memória salutar – fluída e móvel como a dança –, a tragédia descobre um solo fértil para seu renascimento. No seio dessa nova configuração da existência humana, alcançamos o aspecto salutar necessário para uma experiência de vida alegre e forte: o que o filósofo denomina de a *grande saúde*²⁰².

Para alcançá-la, Nietzsche sustenta que o homem deve ultrapassar toda condição doentia e fraca, afirmando a vida em todas as suas vicissitudes. Rir das dores e das dificuldades torna o homem mais saudável e forte diante da vida. A capacidade cômica, de rir de tudo o que lhe acontece, até mesmo dos sofrimentos, das fraquezas e das perdas é condição primordial para conseguir alcançá-la. Com ela, o homem compreende todos os seus estados vitais – até os de fraqueza e sofrimento – como estágios preliminares, e nada rejeita, nada nega; permite-se rir de todas as tentativas normatizadoras, das imposições e regras, de todas as interdições da moral, da memória da tradição idealista (pesada e ressentida), ou dos valores que tentam, sem sucesso, cerceá-lo.

²⁰⁰ Ibidem, 2001 p.162

²⁰¹ Cf. BARRENECHEA, *Nietzsche e a alegria do trágico*, 2014.

²⁰² Em sua obra *A gaia ciência* (2001), Nietzsche desenvolve a ideia da *grande saúde* na qual afirma que a vivência da tragédia – da afirmação e celebração da intensidade vital na dor, na alegria ou no sofrimento –, através do riso e da alegria, oportuniza um estado de força e saúde ao homem: “uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar...” (p.286).

Percebemos, nesta ótica, uma atitude fundamental do homem saudável, que vai além do ato de esquecer: rir. Aliada ao esquecimento, capaz de proporcionar à memória a aptidão de digerir o conhecimento que o homem acumula por tempos, a capacidade de rir, age como um elixir que potencializa todas as forças vitais. Rir de toda decadência das condições precárias, de todos os limites e dores da existência humana e, além disso, desenvolver a capacidade de fazer comédia com a própria vida; isso tudo será condição primordial para atingir um estado de plena saúde vital.²⁰³

De acordo com o que analisamos e defendemos nesta dissertação, o retorno da tragédia – possibilitado na dança – é o que pode permitir ao homem viver plena, saudável e intensamente. Segundo Barrenechea, o objetivo deste retorno é a retomada do *páthos* lúdico, leve e alegre, presente nos antigos rituais dionisíacos, onde a afirmação dos saberes e memórias mítico-populares são celebrados. Provocar a exaltação irrestrita da vida, como explosão de risos diante da existência, ante todas as suas vicissitudes, rindo até da finitude e da morte.

Sobe 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. [...] Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens.²⁰⁴

O estado de intensa saúde – a *grande saúde* – consiste, então, na liberdade irônica que o indivíduo possui de rir de si mesmo, de sua própria existência, afirmando, assim, seus impulsos vitais, tornando-se criador e criatura de seu viver – reconciliado com a natureza e seus saberes. Mas como alcançar essa plenitude? Como oportunizar essa reconciliação homem/homem, homem/natureza? Como afirmar a memória para além de todo peso e ressentimento acumulado diante das dicotomias corpo-alma, memória-esquecimento? Como rir de si mesmo, de sua própria existência quando a moral e os valores modernos nos instigam a negarmos nosso jogo de forças corporais, nos privando da satisfação de nossas vontades, de uma existência verdadeiramente saudável? Para o filósofo alemão, só há um caminho norteador: o caminho da arte.

Nos rituais dionisíacos da tragédia grega, na exuberante dança trágica, habita uma atmosfera de alegria irrestrita, extraordinária. Em meio a atmosfera de total embriaguez, plenitude, alegria, exuberância e sensualidade orgiásticas, que existe nesse espaço, celebra-se

²⁰³ Cf. BARRENECHEA, *Nietzsche e a alegria do trágico*, 2014.

²⁰⁴ NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*, 2007, §1 p.28.

a afirmação total de um mundo que se cria e se destrói permanentemente. Nele, a memória se concilia ao esquecimento. Embriagado, o artista se percebe diante de um momento único no qual é possível criar-se, destruir-se e recriar-se continuamente.

Nietzsche sustenta que o viver artístico, peculiarmente o promovido por meio da dança e da música trágicas, suscita estados de saúde e força, combatendo a normatização e castração impostas pelas doutrinas morais e religiosas da tradição ocidental. Como já indicado, o filósofo valoriza, principalmente, a música e a dança como expressões artísticas fundamentais. “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”.²⁰⁵

Ainda retomando nossas análises, percebemos a valorização da música que se configura, para os gregos, como a arte primordial. O dionisíaco, com seu prazer inebriante caracterizado tanto pela dor, como pela alegria, é a matriz da música, que nos salva e liberta do julgo das aparências criadas pelas normas e valores impostos. Nietzsche afirma que a tragédia nasce da música: do canto entoado em louvor ao deus Dioniso, pelos coreutas que se sentem transmutados em *sátiros*. Este fenômeno de transmutação, provocado por ela, é próprio do coro dionisíaco, que se perde em pleno êxtase, identificando-se no personagem desvelado pela música. Não somente o coro tem esta possibilidade, como também os ouvintes: também eles, graças à música, veem aparecer o deus em cena.

O que identificamos no espaço da dança não é diferente. Percebemos o bailarino como um “seguidor” do deus Dioniso, transmutado em sátiro – como o coro dionisíaco da música – com seus excessos e delírios, permitindo que ele aniquile sua individualidade, fundindo-se no êxtase coletivo. Através do ato de dançar, o homem é transformado radicalmente; perde-se em um sucumbir prazeroso, conjuga os impulsos artísticos trágicos, criando e recriando o fenômeno primordial de eclosão de forças da Natureza. Na dança, o homem – o bailarino – ultrapassa sua condição humana: no jogo das forças vitais capaz de caracterizar o corpo como *fio condutor* dos pensamentos, afetos e atitudes humanas, o artista torna-se a própria obra de arte.

Assim, a razão primordial da arte trágica consiste em suscitar e convocar a alegria, que pode ser encontrada na dança. O remédio da civilização, para Nietzsche, encontra-se na experiência da arte trágica, e, conforme nossa hipótese, também na dança

²⁰⁵ Ibidem, 2007, §1 p28.

Mas se perguntarmos qual foi o remédio que permitiu aos gregos, em suas grandes épocas, em que pese a extraordinária força de seus impulsos dionisíacos e políticos, não se exaurirem nem em um cismar extático, nem em uma consumidora ambição de poder e glória universais [...] precisaremos lembrar-nos da enorme força da tragédia a excitar, purificar e descarregar a vida de um povo [...].²⁰⁶

O trágico contém em si uma função terapêutica, que age muito mais que um calmante ou um sedativo: seu poder de cura o torna um valioso tônico. E, ao lado destes sentimentos que transformam o horror e o absurdo, em algo pleno e cômico, o sentimento da alegria surge. No aniquilamento do herói trágico, nessa vitória alcançada na derrota, se restaura a unidade originária, a vida da eterna vontade ressurgente. A arte como chave mestra da vida, da saúde do homem, é uma ideia primordial no pensamento de Nietzsche. Na tragédia, a dor não é um obstáculo, nem uma mácula, mas é a própria vida gerando mais vida: a criação do novo que se dá até no aniquilamento de si mesmo. Assim, o artista é um imitador que, em estado lúdico e cômico, joga com a sobriedade e embriaguez, e se torna saudável e forte.

O porvir trágico imporá, justamente, o convívio e a aceitação de uma época sem ilusões, sem fantasias, sem uma impossível e utópica redenção. Por isso, o homem da nova era trágica não encontrará para além das coisas a plenitude, a superação total de sua insatisfação em um mundo que parece carecer de sentido. Pelo contrário, esse homem não redimirá as coisas *tampouco se redimirá nas coisas, pois elas não conduzem a parte alguma*, não há nada para além do agora, para além daqui mesmo. Se não é possível ultrapassar as coisas ou transcendê-las, é possível *habitá-las e assumi-las*, além de qualquer espera. Aqui e agora, a celebração do existente, sem nos iludirmos com um utópico amanhã, sem escutarmos o milenar canto das sereias, consiste no cuidado da vida tal qual ela é. *Eis uma nova transvaloração*. A habitação do instante, preterida milenarmente, torna-se a nova tarefa. Tarefa artística e poética.²⁰⁷

No espaço da dança, o instante vivido tem real importância, pois os movimentos e as combinações nunca são os mesmos. Essa arte proporciona ineditismo ao homem, permitindo-o criar o novo, a todo o momento, apreciando não só o que cria, mas o caminho que percorre durante a experiência criativa. Com a dança, a alegria ganha forma, o corpo ganha fala e a música ganha expressão. É possível vislumbrarmos, nesse espaço, a aquisição de saúde, por consequência, o reencontro com o *pathos* trágico, pois nele lembramos ou esquecemos através do fluxo revigorado dos impulsos vitais. O relevante é o instante experimentado, são os gestos e sensações potencializados pela mutabilidade dos improvisos corporais. Este âmbito artístico é capaz de agregar à música, aspectos visuais, emocionais e corporais que promovem uma vivência forte e afirmativa do homem.

²⁰⁶ Ibidem, 2007, §21 p122.

²⁰⁷ BARRENECHEA, 2014 p.65.

A dança imprime fluxo e movimento à vida. A partir dela, somos capazes de desacreditar na superioridade da “vida no além-mundo” em relação à vida no instante presente. “Pelo movimento, ela leva a suspeita de tudo o que é rígido e inerte. [...] Com a dança, desaparece toda transcendência; com ela, vem abaixo toda uma visão de mundo.”²⁰⁸ Esta arte nos permite deixar fluir as emoções cerceadas pela lógica e razão vigentes, outorgando ao homem uma experiência sensível a cada movimento que promove. No espaço da dança, a atitude criativa surge na espontaneidade do instante e o bailarino torna-se autor dos gestos que comunicam algo àqueles que o assistem. Nessa dinâmica promovida pela dança, artista e espectador se unem, diante da manifestação intensa dos impulsos de ambos: o bailarino, conduzido por suas potências corporais, fala e interage com o público, que é capaz de envolver-se com os passos executados e com as sensações expressas por aquele que dança, estabelecendo uma relação de troca recíproca entre artista-público.

A dança traduz, em movimentos, passos e atos inéditos, todo o jogo hierárquico das forças corporais. Este conflito “interno” auxilia o artista – o homem – na resolução dos problemas, das aflições e dos desafios do cotidiano. O bailarino, capaz de dançar as adversidades da vida, sem ressentimento nem culpa, percebe-se leve; entre *eppoulementts* e *arabesques*, voa, sonha, flutua, livre das amarras impostas pelas visões esteriotipantes da arte que ainda encontramos na atualidade. Esse homem, alegre por possuir uma experiência vital afirmativa, se percebe capaz de rir tanto nas situações de prazer e alegria, quanto nos momentos de dor e sofrimento. Ele entende que a vida merece ser celebrada e festejada a todo instante, adotando uma postura lúdica e risonha perante a realidade que se apresenta. O homem – artista – necessita celebrar “as dores do parto”²⁰⁹, para que assim, possa existir tragicamente.

Ao adotar uma postura leve e alegre diante da própria vida, esse homem apresenta-se saudável e forte, disposto a experimentar as novidades imprevisíveis que uma experiência artística pode promover. Com a arte da dança, diferentes oportunidades surgem em seu caminhar a passos harmônicos, melódicos, poéticos, dançantes. Desbravando a trilha de sua

²⁰⁸ MARTON, Scarllet. A dança desenfreada da vida. In: *Extravagâncias – ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. 3ª ed São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009, p.58.

²⁰⁹ Em *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche nos incentiva a viver intensamente cada instante experimentado. Desde as mais profundas dores até as mais altivas alegrias, devemos celebrar a potência que a existência humana configura. Por isso, nos convida ser parecidos com uma mãe que dá a luz: ela passa pelas dores do parto, mas alegra-se ao ver seu filho nos braços; é uma dor que a eleva, pois vive um momento único de exaltada felicidade.

existência inédita e irrepetível, esse artista tem a possibilidade de reencontra-se com o *pathos* trágico que foi perdido na modernidade. Desse modo, a tragédia retorna à cena: os sátiros e o coro ditirâmico se reúnem, retomando sua coletividade, celebrando os saberes inerentes a sua sociedade e sua cultura, dançando e afirmando todas as vicissitudes de sua experiência vital.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS:

As ideias sobre a arte trágica grega e a memória, trazidas para o cerne do desenvolvimento da dissertação, nos auxiliaram a compreender as relações que se estabelecem, no espaço da dança, entre o homem e a obra apresentada. O caminho reflexivo que seguimos até aqui, expressa mobilidade, fluidez e mutabilidade, assim como acontece na dança. Portanto, as conclusões às quais chegamos são abertas e provisórias, apresentam apenas algumas impressões que obtivemos ao longo do percurso interpretativo realizado.

Encontramos nas análises de Nietzsche, acerca da arte trágica, uma possibilidade de reflexão crítica sobre a arte e a cultura na atualidade. Constantemente influenciadas pela lógica racionalista vigente, as manifestações artísticas, vinculam suas expressões à utilidade e à funcionalidade, por este motivo, tornam-se vazias, carentes de emoções, sentimentos e impulsos. Em nossa sociedade, gerida pelo lucro e pelo valor de mercado, o campo artístico também adere ao modo de produção capitalista, com a profissionalização dos artistas, a necessidade do lucro e os parâmetros impostos pela moda. Tendo como maior inspiração a necessidade de romper com o contexto cultural apresentado, procuramos, na própria arte, uma possibilidade de mudança e quebra de paradigmas. Considerando a experiência visceral que a arte trágica proporciona, vislumbramos a dança enquanto um espaço capaz de oferecer ao homem uma experiência de vida celebrável e saudável.

Com o intuito de embasar teoricamente a perspectiva trágica encontrada no espaço da dança, no primeiro momento, concentramo-nos em analisar e interpretar as ideias defendidas por Nietzsche sobre os impulsos artísticos primordiais da natureza: o apolíneo e o dionisíaco. Durante as apreciações das duas vertentes, possibilitadoras da experiência trágica, identificamos na dança aspectos de confluência entre ambos os impulsos. Nesse espaço, a manifestação e conciliação do apolíneo com o dionisíaco, proporciona ao homem afirmar seus impulsos vitais. O artista, mergulhado na bela forma e no mundo dos sonhos, permite-se sucumbir em uma destruição de si, prazerosa e extasiante. Através de movimentos e gestos irrepetíveis, ele ressurgiu renovado, transformado, expressando sua capacidade de criar a partir da imprevisibilidade da própria vida.

No contexto das manifestações trágicas gregas, identificamos a figura do sátiro que, imerso na sabedoria e conhecimento popular da época, demonstra afirmar sua existência no canto, na poesia e na dança trágica. Unido ao coro ditirâmico, esse personagem brinca com

seus desejos e emoções, envolvendo a plateia que se percebe imersa dentro da história apresentada. A partir disto, tivemos a possibilidade de compreender o artista enquanto essa figura lúdica, cômica e desarmônica, que, ao interpretar as peripécias do deus Dioniso, tem a capacidade de manifestar os conhecimentos e a cultura trágica com força e intensidade. Na dança, identificamos o bailarino como esse *ser*, que, em meio a saltos e rodopios, nos envolve na atmosfera impulsiva dos gestos e movimentos que cria. Munido da sabedoria trágica, o artista percebe manifestar em si, de maneira sóbria e ao mesmo tempo leve, as forças vitais que o envolvem e o unem, de maneira inédita, à obra interpretada: a memória e o esquecimento.

Vimos que, para Nietzsche, a memória configura-se enquanto força afirmativa, apenas se estiver aliada ao esquecimento, capaz de digerir tudo aquilo que o homem memoriza. Nesse sentido, identificamos, na bela forma apolínea, o trabalho da memória, de buscar a perfeição do mundo dos sonhos através da repetição e da aquisição de conhecimento. Já na emoção desenfreada dionisíaca, percebemos a força do esquecimento, de perder-se na destruição de si próprio, de seus próprios saberes, em vista do alcance de algo inédito. Assim, constatamos que memória-esquecimento e apolíneo-dionisíaco, caminham lado a lado nas manifestações artísticas trágicas.

Após as interpretações e reflexões nietzschianas sobre arte trágica, direcionamos nossas análises aos relevantes aspectos encontrados no cerne da gênese da arte trágica. No segundo momento da dissertação, atribuímos relevância ao mito e à força que ele possui diante da formação cultural criada pelo povo helênico. Ainda por meio das reflexões de Nietzsche, analisamos o mito trágico em seus aspectos viscerais: a sabedoria e o sentido conferidos à vida na helenidade. Em busca de uma interpretação mais elaborada acerca do aspecto trágico do mito, relacionado ao campo da memória, trouxemos para a discussão os comentários de Vernant sobre os mitos sobre a memória da Grécia antiga. Com base nas duas interpretações, fomos capazes de compreender o valor afirmativo que a memória e o conhecimento, implícito nas histórias míticas contadas e apresentadas desde a helenidade, adquirem diante da perspectiva vital que o homem almeja alcançar. No cerne do mito trágico, Nietzsche concebe a arte da música enquanto manifestação dos conhecimentos dionisíacos, e destaca a força geradora de mitos que a música demonstra possuir. Nos mitos sobre a memória analisados por Vernant, nos deparamos com a importância outorgada à memorização e à lembrança das experiências vividas. Através de *Mnemosýne* – a Musa das musas –,

entramos em contato com o passado primordial, com lembranças intempestivas, com uma sabedoria basilar para o desenvolvimento de toda uma cultura. Desse modo, apoiados nas duas interpretações, interpretamos a dança enquanto manifestação dos saberes trágicos que, por meio da união entre a música (saber dionisíaco) e os gestos (impulso apolíneo), apresenta algo inerente à cultura de um povo (memória).

Ao analisar o mito e suas manifestações, nos deparamos com uma constatação de Nietzsche, que muito nos inquietou. Segundo o filósofo, a partir da desvalorização do mito, sob a influência da lógica e da razão (duas vertentes incompatíveis com a imprevisibilidade dionisíaca), os impulsos artísticos se enfraqueceram e a arte trágica foi renegada à marginalidade. A tragédia “morre”, cedendo seu espaço, de grande influência e manifestação, à nova comédia de Eurípides, poeta e pensador. No momento de vigência da razão socrática na cultura ocidental, em suas diversas instâncias, Nietzsche assegura que um grande vazio se instaura no homem e no mundo: as emoções foram cerceadas, os impulsos renegados e a memória acumulada, solidificada e pesada, destinam o homem a uma experiência de vida normatizada, uniformizada.

Ante a realidade que se apresenta, o filósofo alerta para a urgência da gestação de uma cultura que abandone os moldes da “estética racionalista”, e busque reviver o impulso vital, característico do povo grego antigo. Nesse sentido, no último momento da dissertação, subsidiados pelas contribuições e ideias trazidas por Nietzsche, sustentamos que a dança, enquanto arte que se desenvolve no espaço cênico, capaz de gestar uma vida leve, forte e saudável, a partir do reencontro com o *pathos* trágico helênico. Partindo do que o filósofo afirma sobre a música e o renascimento do espírito alemão, afirmamos a dança como um tônico para remediar o peso, a normatização, o vazio e a insatisfação do homem diante da sua experiência vital despotencializada. Para justificar nossa interpretação, trouxemos o exemplo dos ballets de repertório e as histórias nele apresentadas. As personagens, as tramas, a mística, os conhecimentos e saberes presentes nessas manifestações, retratam a sociedade e o povo, a partir do qual se desenvolve o enredo do ballet. Durante as análises, refletimos sobre os aspectos trágicos e as questões de memória que encontramos imersos neles. Afinal, esta é uma arte que agrega às repetições e aos aprimoramentos técnicos, a emoção, a fluidez gestual, a mutabilidade e a leveza do poder lembrar e esquecer, ao mesmo tempo.

Mergulhados nos ballets de repertório, encontramos o bailarino, aquela figura que, enquanto ser corporal, transmite todo conhecimento, sabedoria, forças e impulsos, presente na

obra apresentada. O corpo que é considerado, na perspectiva nietzschiana, fio condutor de toda experiência humana, comunica-se com o público através de sua linguagem móvel e gestual, sendo capaz de criar e forjar o novo. Enquanto “auto-criador”, o corpo do poeta-cantor-dançarino, memoriza e esquece, cria e recria a coreografia muitas vezes ensaiada, demonstrando destreza e saúde ao lidar com o peso e o vazio da cultura de sua época. Sendo assim, com a intenção de alcançar um estado saudável, lúdico, risonho perante a realidade, o homem precisa dançar, pois dançando ele reencontrará o *pathos* trágico, perdido na modernidade, também protelado nos dias de hoje.

Discutimos questões relevantes para pensar o campo da Memória Social, uma vez que as análises expostas nos conduziram a uma melhor compreensão do sentido de comunidade ou de coletividade, que era mantido, em todos os aspectos, na cultura helênica, desde a arte, até a política e a religião. As manifestações de âmbito social envolviam tanto o individual, quanto o coletivo, proporcionando uma experiência significativa para todo o povo. O popular era valorizado, a memória não era interpretada nem transmitida como algo imposto e a mítica permeava todo ato de criação do homem helênico. Ao observar essa sociedade, conseguimos vislumbrar e compreender a vertente afirmativa que a memória recebe, quando aliada ao esquecimento, sendo capaz de conceder força e intensidade à experiência humana.

O povo grego era trágico por excelência, contudo, a lógica racionalista, insurgida com o socratismo, condenou a arte trágica e instituiu o seu fim. Desde então, a sociedade moderna e de nossos dias transita em meio ao vazio existencial, ao peso memorioso e a falta de criatividade, artística e cultural. Vivemos em uma sociedade pesada, doente e fraca, distante da intensidade e da potência vital, a que temos capacidade de alcançar. Por isso sustentamos, com paixão e veemência, a arte da dança enquanto caminho condutor ao reencontro do *pathos* trágico, aqui e agora. Através da mobilidade gestual, da mutabilidade dos movimentos e imprevisibilidade das emoções e impulsos, o bailarino, forte e saudável, celebra a vida, não mais executando uma peça, mas tornando-se a própria obra de arte.

A presente dissertação estabelece uma análise sobre as questões do campo da Memória Social, manifestadas no âmbito artístico – especificamente na dança. As reflexões expostas pretendem incentivar um novo percurso interpretativo acerca da arte, da cultura e da sociedade em nossa época. Desse modo, as temáticas desenvolvidas mostram-se relevantes, por contribuir para o cultivo de uma perspectiva afirmativa para o campo da memória, possibilitando novos olhares e interpretações. Embora seja um trabalho teórico, o caminho

filosófico adotado, articulado às experiências viscerais estabelecidas no âmbito da dança, contribuiu de maneira imprescindível, ampliando o alcance desta dissertação.

Não pretendemos esgotar as análises em torno da hipótese defendida, devido ao ineditismo do objeto de estudo aqui explorado: a dança como renascimento da tragédia. Esperamos dar continuidade às reflexões desenvolvidas até este momento, suscitando novos olhares comprometidos com o avanço de pesquisas que considerem a articulação entre as temáticas da memória social e da arte, especificamente, da dança.

REFERÊNCIAS:

- **Obras de Friedrich Nietzsche**

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

_____. *A visão dionisíaca de mundo, e outros textos da juventude*. Tradução: Marcus Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; Revisão da tradução: Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A vontade de poder*. Tradução do original alemão e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2005a.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. 19 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução, apresentação e notas de Renato de Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

_____. *Ecce Homo, como alguém se torna o que é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2003a.

_____. *Escritos sobre educação*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003b.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____. *Fragments Póstumos, Agosto-setembro (1885 - 1887) Volume VI*. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2013.

_____. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

_____. *Segunda consideração intempestiva*. Das vantagens e desvantagens da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003c.

_____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Introdução, tradução e notas: Anna Hartmann Cavalcante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

- **Outros autores**

- BARRENECHEA, M. A. [et al.]. *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- _____. “Nietzsche: a memória, o esquecimento e a alegria da superfície”, in: BARRENECHEA, Miguel Angel de. et al. (Org.). *Nietzsche e os gregos*. RJ: DP&A, 2006, pp. 27-47.
- _____. “Nietzsche e a genealogia da memória social”, in: GONDAR, J. et. al. (Org.) *O que é memória social*. RJ: Contra-Capa, 2005, pp. 55-71.
- _____. “Nietzsche: memória trágica e futuro revolucionário”, in: FEITOSA, Charles. (Orgs.). *A fidelidade à terra: arte, natureza e política. Assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. “Espaço trágico: lugar das intensidades e das diferenças”, in: COSTA, Icléia T. M. e GONDAR, Jô (Org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, pp. 22-34.
- BRAGA, Suzana Peña e MARCOZZI, Ana Maria Botafogo Fonseca. *Ana Botafogo – na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. “O Esquecimento da Memória”, in: GONDAR, Jô e BARRENECHEA, Miguel Angel de (Org.). *Memória e Espaço: Trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, pp. 11-23.
- BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2012.
- CAVALCANTI, Anna H. “Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche”, in: BARRENECHEA, Miguel Angel de. et al. (Org.). *Nietzsche e os gregos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, pp. 49-64.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade. Edição brasileira: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DIAS, R. *Amizade estética: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- _____. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FEITOSA, Charles et al (Orgs). “Porque a filosofia esqueceu a dança?” In: *Assim falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001 4ªed.

FERRAZ, M^a Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Prefácio de Maurice Béjart; tradução de Antônio Guimarães filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 2^aed.

GIL, José Nuno. “Abrir o corpo” in: ENGELMAN, Selda e FONSECA, Tania Mara Galli. *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

GONDAR, J. (Org.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

_____. “Memória, tempo e história”, in: BARRENECHEA, Miguel Angel de. (Org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 92-100.

JULIÃO, José Nicolau. *Para ler o Zaratustra de Nietzsche*. Barueri: Manole, 2012.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Ritos e festas em Corinto arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *A alegria e o trágico*. In: DIAS, Rosa; VANDERLEI, Sabina; BARROS, Tiago (org.) *Leituras de Zaratustra*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

_____. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Introdução e organização de Roberto Machado; tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

_____. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 3 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MELLO, Ivan Maia de. “O corpo criador, dançarino-poeta da própria existência.” In: *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. 1^o semestre de 2012 – Vol. 5, n^o1, PP 73-86.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcelona, 2009 3^a ed.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SANTIAGO, Luis Henrique Guervós. “Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança”. In: *Cadernos de Nietzsche*, n.14. São Paulo: GEN, 2003.

SCHOPENHAUER, Artur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SUAREZ, Rosana. *Nietzsche comediante*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga*.

Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990, 2ª ed.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.