

A relação entre o mito de Dionísio e a tragédia grega em Nietzsche

Jefferson da Silva Santos¹

Resumo: Esse artigo tem como objetivo apresentar a relação intrínseca que existe entre o mito de Dionísio e o surgimento da Tragédia Grega apresentada por Nietzsche na obra *O nascimento da tragédia*. Nesse contexto, Apolo e Dionísio simbolizam, cada um, uma força/impulso que são parte do que há de essencial na arte, no homem e até na própria natureza. Desse modo, Apolo, o deus do sol, representa a força essencial humana do limite, da contemplação, da harmonia, da beleza, da aparência, da simetria e do uso da racionalidade. Já Dionísio, deus do vinho, representa a reconciliação do homem com a natureza, a força do instinto, a embriaguez, o sexo e o sofrimento. No entanto, em seus primórdios, a arte trágica surge como um culto ao deus Dionísio. Sendo assim, Dionísio representava a dor, o sofrimento, a devastação e, por outro lado, era também a expressão da vida em seu aspecto mais primordial. O mito de Dionísio aparece em *O nascimento da tragédia*, como metáfora para trazer à tona a dimensão ontológica do sofrimento. Portanto, o dionisiaco é a parte prevalecente na essência da arte trágica e só compartilha esse espaço com o apolíneo quando a tragédia começa a dar espaço para aspectos racionais, como o diálogo. Com isso, o dionisiaco começa a perder seu lugar de direito e sinaliza para a decadência da arte trágica.

Palavras-chave: Apolíneo. Dionisiaco. Tragédia. Mitologia. Nietzsche.

As origens da tragédia grega

Na obra *O nascimento da tragédia* (1872), sobretudo das seções 7 até 11, Nietzsche propõe-se inicialmente a fazer uma investigação sobre os primórdios da arte trágica. Sendo assim, ele nos apresenta primeiro o que diz a tradição histórica, que afirma que a tragédia se originou do coro trágico, isto é, em seus primórdios a tragédia era somente coro. Portanto, nessa perspectiva, a tragédia na Grécia arcaica estava centrada numa representação da esfera sociopolítica da polis. Já na perspectiva nietzschiana, o coro ultrapassava esses limites descritos pela tradição, e a tragédia posteriormente mostrou-se como um gênero artístico que integrava muito mais que uma mera representação sociopolítica da realidade.

Nietzsche, na seção 6, apresenta a visão de Schlegel a respeito do coro trágico. Segundo esse último, o coro é a representação da

1. Graduado em filosofia pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

multidão, onde todas as suas peculiaridades são condensadas e assim essa multidão torna-se o “espectador ideal”. Na encenação trágica o assombro é o primeiro sentimento despertado, pois a multidão percebe seu reflexo no coro. O segundo sentimento é o da apropriação do espetáculo como uma obra de arte, mas que de alguma forma expressa o quanto é tênue a linha divisória entre a arte e a vida. Por isso a visão política ou religiosa da tragédia se mostra limitada e insuficiente para Nietzsche. Em seu livro, *Para não ler ingenuamente uma tragédia*, Rachel Gazolla descreve como era essa relação entre os gregos e a arte trágica.

[...] a encenação trágica é, ela mesma, purificatória, na medida em que faz com que os assistentes do drama vivenciem as problemáticas dos personagens, geralmente relacionadas à própria vida política da cidade, ao dia-a-dia de cada um, aos valores de ontem e aos daquele momento, repassados durante a encenação. A memória de uma raça é reconstruída no teatro para ser orgulhosa de si ou para interrogar-se. Isto significa dizer que o grego assistente do drama trágico reconstrói na sua própria identidade cívica enquanto pessoa, no teatro. (GAZOLLA, 2001, p. 29)

Assim, a tragédia precisa do espectador para ser o que é, e o espectador, ao participar da encenação, percebe que também precisa da tragédia para ser o que é. O conjunto que forma o coro trágico, rompe as barreiras da individualidade entre os homens e com isso a vida mostra-se impetuosa e alegre.

Era desta maneira que os helenos nutriam sua vontade e prazer em viver. O homem cria a arte e a arte o ajuda a encarar a vida, ou seja, os gregos estabeleceram uma relação recíproca entre a vida e a arte. Sobre esse aspecto, poderíamos questionar:

Por que nos falamos tão de perto das tragédias? Porque há nelas o drama universal do homem envolto em suas afecções, na natureza, no sagrado e no profano, em seus limites e deslimites. Nietzsche adivinhou essa força

e reconheceu como Dionísio atravessando a tragédia e desnudando o que há de eterno e ilogicizável no homem, um ser dividido, tensional, limitado, por isso mesmo frágil. Isso é o atemporal, aquilo que é sempre reconhecido. (GAZOLLA, 2001, p. 25)

Quem responde a estes questionamentos é o próprio Nietzsche, afinal, segundo a sua compreensão é a necessidade de arte que dá origem a tragédia, e essa necessidade surge a partir da angústia dos gregos perante a realidade, que se mostrava absurda e vazia, assim como sua própria existência². Neste cenário a arte surge como algo que pode tornar essa existência de algum modo suportável. A arte sublima e domestica o horrível da existência. Assim, pelo que Nietzsche nos ensina, é no coro que a tragédia tem sua origem, e o Sátiro é o ser que sintetiza a relação entre o homem, a vida, a arte e os mistérios de Dionísio, uma vez que a arte trágica surge como um culto a esse deus.

O coro primordial

O coro, na perspectiva nietzschiana, é o ponto central da discussão sobre a criação estética da Tragédia Grega (NIETZSCHE, 2007, p. 53). Nietzsche apresenta a figura do sátiro como a personificação da sabedoria trágica, ou seja, para os gregos o sátiro era uma espécie de porta-voz do deus Dionísio e por isso seus discursos expressavam a verdade sobre a vida. Essa crença na sabedoria trágica do sátiro talvez nos mostre o porquê de os gregos arcaicos serem notoriamente mais dionisíacos que apolíneos. Por isso, o coro na tragédia era composto

2. Aqui é possível notar a influência da filosofia schopenhaueriana sobre o modo como Nietzsche descreve a condição da existência humana. Em *Parerga e paralipomena*, Schopenhauer afirma que o sofrimento é o único sentido/razão que a vida possui, ou seja, o sofrimento é regra e não exceção e está ligado intrinsecamente à existência humana. Para Schopenhauer, o motivo por trás do sofrimento não é o conhecimento, mas sim a obstrução da vontade. No entanto, Nietzsche não vê o sofrimento como uma fonte de pessimismo, mas como uma maneira de adquirir conhecimento sobre a existência e reafirmar a vida a partir disso. Ver SCHOPENHAUER, A. *Parerga e paralipomena*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultura, 1988. (Os pensadores).

por Sátiros, pois, era a função deles anunciar o deus Dionísio, além de disseminar a sabedoria dionisíaca. A respeito disso, o filólogo Carl Kerényi destaca:

Esses coros não representavam os inimigos de Dioniso. Ao contrário, há bons motivos para supor que “fraternidades dionisíacas” existiram em Atenas, e por toda a Ática. Eram grupos de homens que, semidisfarçados de animais, desempenhavam papéis de companheiros míticos do deus, portadores de sua qualidade fálica. (KERÉNYI, 2002, p. 279)

Nietzsche passa em revista as teorias estéticas do seu tempo sobre o coro. O primeiro é Schiller, que diz que “o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (NIETZSCHE, 2007, p. 54). A linguagem poética usada pelo sátiro é um modo metafórico e incomum de expressar qualquer tipo de conhecimento. Entretanto, a poesia não é, para o homem dionisíaco, uma mera narrativa ou descrição fantástica e sem nexo da realidade, mas sim um modo de dizer a verdade que se recusa a assumir uma postura linear, previsível, conceitual, isto é, apolínea.

O segundo é Schlegel. Nietzsche mostra que a descrição feita por Schlegel está focada numa explicação para a estrutura na qual o coro se apresenta, pois a relação entre espectadores e o coro não era como concebemos em uma peça teatral na modernidade ou na contemporaneidade. Nietzsche expõe que para Schlegel:

O coro é o “espectador ideal”, na medida em que é o único vedor, o vedor do mundo visionário da cena. Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, so-bre- com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta

e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta. (NIETZSCHE, 2007, p. 55)

O teatro grego era construído com uma disposição muito mais complexa e dinâmica, se comparado com os teatros em períodos posteriores. Por sua vez, a encenação trágica possuía uma significação muito mais profunda. Primeiro, a encenação trágica era uma instituição com normas determinadas; segundo, que além de roteiro para a encenação, a Tragédia Grega era uma forma literária que se utilizava dos diálogos; terceiro, que era uma expressão nova na polis; e por fim, em quarto lugar, evidenciava as ações humanas conflitivas sem que fossem definidos padrões de agir. (GAZOLLA, 2001, p. 56)

Tal disposição, o modo como o teatro foi pensado pelos gregos, a originalidade da cultura grega expressa na tragédia, as situações encenadas que reproduziam a própria vida dos assistentes, permitia que os espectadores e o coro formassem basicamente uma coisa só, ou seja, uma comunhão artística. Nesse sentido, o coro satírico, como aspecto primordial e marca principal da Tragédia Grega, carrega em si a verdade e aparência de maneira intrínseca. A verdade como expressão da sabedoria dionisíaca, que denuncia o trágico e o sofrimento inevitáveis na condição existencial humana. E a aparência, no modo como a encenação se coloca diante do público, ou seja, a expressão do apolíneo que transforma a sabedoria dionisíaca em obra de arte. Para explicar essa relação, Nietzsche diz que:

Desse ponto de vista, devemos considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como o auto espelhamento do próprio homem dionisíaco: fenômeno [phänomen] que se torna da maior nitidez no processo do ator que, se dota de verdadeiro talento, vê pairar diante dos olhos, tão perceptível como se pudesse pegá-la, a imagem do papel e representar. (NIETZSCHE, 2007, p. 363)

O ator na encenação trágica é como se fosse o reflexo do espelho em que cada espectador se olha. Ao mesmo tempo em que cada pessoa, individualmente, vê-se no lugar do ator, há também uma identificação geral de todas as pessoas que enxergam o trágico como algo inevitável em suas vidas.

Outra figura importante na Tragédia Grega é o poeta, sobretudo o poeta trágico. Nesse contexto da Grécia arcaica, ele é o proclamador da verdade e tudo que é dito por ele parte da própria realidade e não de alucinações fictícias, como muitos julgam ser as palavras do poeta. As figuras de linguagem e as metáforas são apenas recursos utilizados pelo poeta para melhor expor a realidade, o que caracteriza um modo totalmente oposto ao conceitual. Os artistas trágicos são artistas dionisíacos, logo o poeta trágico é um artista dionisíaco.

Nessa leitura, Nietzsche aponta o poeta trágico como aquele que soube vislumbrar, ao encenar sua poesia no teatro, a potência do humano sem as máscaras excessivas da historicidade, que soube assumir o próprio Dionísio como única máscara aceitável e menos distanciada do humano, ao transpor em versos, diante de todos e sob os auspícios do deus, os valores e ações mítico-trágicas. (GAZOLLA, 2001, p. 23)

Com tudo isso, é possível notar que toda a composição da Tragédia Grega era feita, na verdade, para celebrar Dionísio. A encenação dos atores, os poemas com narrativas trágicas e a apresentação do coro trágico na Grécia arcaica eram oferecidos como reverência a Dionísio. Portanto, os atores, os poetas e os coreutas estavam a serviço deste deus. Por essa razão, os gregos acreditavam que o coro e toda a composição da Tragédia necessariamente expressava a verdade, uma vez que o próprio Dionísio usa seus servos como canal de comunicação com os mortais.

Nietzsche defende a tese de que em sua origem, a tragédia era apenas o coro e só se torna drama quando aparece a figura do herói

trágico. O coro sozinho trazia à tona o força devastadora do dionísio, mas com a inserção do herói trágico, representado em cena por um ator, essa força era apaziguada com o diálogo e a aparência, aspectos apolíneos que passam a fazer parte da composição da Tragédia Grega. Dessa maneira, o público unia-se ao enredo encenado de uma maneira diferente. Se antes, com a presença apenas do coro, o público se integrava à narrativa trágica, depois, com o herói, passa a ocupar o lugar de espectador (no sentido literal da palavra). Com isso é possível notar certo distanciamento entre público e a encenação trágica.

Essa transição fica mais clara quando observamos o papel do herói em relação a quem assiste a tragédia. Apenas com o coro, o assistente colocava-se automaticamente como o protagonista do enredo trágico, pois, ele conseguia ver que sua vida e o enredo trágico da narrativa possuíam algo em comum. Quando o herói aparece é como se quem assiste não precisasse se colocar na história narrada, já que o herói estava lá como representante dos espectadores em geral. O herói era o exemplo de que não há como fugir do trágico, pois a tragicidade é inerente à vida. Com isso, os espectadores poderiam aprender através das ações do herói. A respeito disso, Naffah esclarece que:

A tragédia ensinava uma sabedoria de viver isenta de qualquer conotação moral. Ao deslocar a hýbris (que significa desmesura) e os acontecimentos nefastos que dela decorriam para a vida de um herói, criando um distanciamento estético, a tragédia mantinha essas forças atuantes e visíveis, ao mesmo tempo que evitava sua perigosa destrutividade. Assim, em vez de ser atravessado por elas de forma descontrolada, o homem grego podia presenciar o herói nessa condição e aprender através das suas desgraças. A tragédia funcionava, assim, como uma escola de vida. (NAFFAH, 1996, p. 42)

A partir da inserção do herói na Tragédia Grega nota-se uma crescente presença dos elementos apolíneos. Destarte, a tragédia grega vai

se reconfigurando, uma vez que, à medida que se diminui o papel do coro, aumenta a importância do herói, assim, se dissolve o dionisíaco e o apolíneo ganha força. Se Nietzsche define a Tragédia Grega “como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneas” (NIETZSCHE, 2007, p. 57), e o papel do coro estava perdendo espaço, então, a tragédia estava deixando de ser o que é. Com essa tendência, rumo à inversão da predominância da força dionisíaca sobre a força apolínea, o que temos não é mais uma tragédia, mas sim um drama, que Nietzsche define como sendo “a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos”. (NIETZSCHE, 2007, p. 58) Dessa maneira, o herói trágico dá lugar ao herói épico, os atores deixam de ser um canal do deus Dionísio e passam a ser apenas reprodutores de histórias cotidianas ou fictícias.

O mito de dionísio e a tragédia grega

O mito de Dionísio³ é um tanto quanto complexo, em razão da imprecisão sobre o local de sua origem, além dos vários nomes e símbolos que este deus recebeu. O filólogo Carl Kerényi mostra, em sua obra *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*, que o mito de Dionísio tem uma de suas possíveis origens na ilha de Creta. Nesse contexto, seu nome não era Dionísio, mas sim Zagreus. Kerényi apresenta a imagem em um selo minoico, proveniente da Cidônia, onde um homem doma os leões somente com a imposição de suas mãos e no idioma grego, “Zagreús” significa basicamente aquele que caça e captura animais vivos⁴.

3. Apesar de já existirem estudos sobre Dionísio antes de *O nascimento da tragédia*, é só com essa obra de Nietzsche que o assunto ganha maior relevância no campo do saber.

4. O fato de capturar os animais vivos é esclarecido por Eurípedes em sua tragédia denominada *Os cretenses*, pois se fala em uma celebração na Cova do Ida em que se comia carne crua. Assim, o animal vivo tinha a carne conservada por mais tempo.

De acordo com Kerényi, alguns historiadores cretenses em que Diodoro Sículo ⁵se baseou, afirmam que Dionísio foi o primeiro e máximo deus do vinho, e nasceu em Creta, tendo como progenitores Zeus e Perséfone. Essa versão do mito de Dionísio conta que ele foi esquarterado e devorado pelos Titãs, mas seu coração foi salvo por Atena e entregue a Zeus, que o engoliu e o gerou novamente. Portanto, Dionísio é a própria personificação do sofrimento, originado da crueldade e da misericórdia.

A composição do mito de Dionísio era apresentada em três fases, que mais pareciam atos de um drama. E essas três fases correspondiam aos estágios da zoé⁶, ou seja, Dionísio estava ligado à vida. Os estágios da zoé apareciam da seguinte maneira: 1º – esperma: serpente; embrião: mais animal do que homem; infância em diante: pequeno, depois grande Dioniso. 2º – minotauro, bezerro ou semibesta. 3º – o deus aparecia em forma humana, ileso, íntegro. E por fim, ascensão aos céus do divino casal: Dioniso e Ariadne. Em síntese, “Dionísio é a realidade arquetípica de Zoé, Ariadne é a realidade arquetípica do dom da alma, do que faz um vivente um indivíduo”. (Kerényi, 2002, p. 108)

O mito de Dionísio, que na verdade em seu período de surgimento era uma religião, com o tempo foi sendo recebido em outros lugares onde havia a cultura grega, por isso, Dionísio é apresentado como o deus da chegada ou o deus estrangeiro. Segundo Kerényi (2002, p. 135), quando chegou na região Ática, o mito levou consigo vários aspectos culturais, pois, “o mito é inseparável do rito – um é a expressão do outro, a narrativa da celebração, e a celebração da narrativa. No rito, um animal (um bode, em Icácion) tomava o lugar do deus. Era este o núcleo da tragédia ática.”.

5. Historiador grego, que viveu no século I a.

6. Zoé é uma palavra de origem grega, que significa basicamente “vida”, ou “cheio de vida”, ou ainda “vivente”. A palavra Zoé, em seu significado, carrega um sentimento de vivacidade, de quem vive a vida com intensidade e abundância. Portanto, seu significado ultrapassa a concepção comum de “vida”.

Sendo assim, o mito e o rito de Dionísio foram recebidos pelos atenienses, mas sofreram algumas modificações. O mito de Dionísio na Ática⁷ diz que Dionísio foi filho de Sêmele, uma mortal de família nobre na cidade de Tebas na Grécia, com Zeus. Hera, a deusa que era esposa de Zeus, persuade Sêmele para pedir a Zeus que apareça na forma divina, como Zeus havia prometido saciar todos os desejos de Sêmele, ela é carbonizada diante do fogo divino de Zeus. Sêmele estava grávida, após ser carbonizada, Zeus pega o ser que ela estava gestando e coloca na coxa e costura. Assim, Dionísio terminou de ser gestado em Zeus, pois ele não é um semideus, mas sim um deus pois ele nasceu de Zeus. No hinário órfico, Dionísio é “Trígonos”, ou seja, aquele que nasceu três vezes. Segundo Kerényi,

As duas mães de Dioniso, Sêmele e Perséfone, eram, originariamente, dois nomes da mesma deusa. Elas foram, então, identificadas pelos atenienses. Do mesmo modo, foram identificados o jovem Dioniso cretense – o deus da luz que amadurece, deus que participava, como Íaco, do festival eleusiano – e o filho maduro de Zeus, a quem o próprio Zeus deu à luz. As representações do nascimento na coxa refletem este estado da mitologia de Dioniso em Atenas. (KERÉNYI, 2002, p. 240)

Dionísio ficou popular em Atenas e recebeu até um festival em sua homenagem. Além disso, os atenienses não atribuíram uma forma órfica para a religião dionisíaca, mas sim uma forma artística. Na celebração o ditirambo cantava sobre o deus recém-nascido após um parto demorado. O “Ditirambo” era tão característico nas celebrações que se tornou um dos nomes do próprio Dionísio. Em sentido estrito, nome “Ditirambo” era atribuído ao gênero de cântico coral que narra o nascimento do deus. Ainda segundo Kerényi, a tragédia grega co-

7. A Ática é uma região que engloba a cidade de Atenas. A região é centrada na península Ática, que se projeta no Mar Egeu.

meça na Ática e a própria etimologia da palavra “tragédia” já denuncia sua ligação com o mito de Dionísio.

A palavra Tragódia, de onde a palavra “tragédia” se originou, pode ser traduzida como “canto a propósito do bode”. Deste modo, a Tragódia, tinha dois outros elementos em sua constituição, a saber, o mito do deus Dionísio e uma tentativa de explicá-lo.

O significado do sacrifício de um bode no campo, nesse mês, é-nos conhecido. Em março, as videiras são ainda hastes nuas de folhas. Vai então ser-lhes dado a beber o sangue de seu inimigo, o bode, um parente de Dioniso, quase consubstancial com elas. A punição antecipada vai ferir um criminoso que nada sabe do seu pecado, que de fato ainda não o cometeu. Numa cerimônia prescrita, ele torna-se a vítima de uma peça cruel que a vida prega a suas criaturas, participando assim do destino que será conhecido como “trágico” – de trágos, o bode. (KERÉNYI, 2002, p. 275)

Kerényi usa Walter Otto como referência para apontar as características atribuídas a Dionísio. Assim, Dionísio é descrito como o deus do terror, da selvageria, da liberação e do êxtase. E Otto usa a expressão, em referência à Homero, “deus delirante”, devido a sua natureza paradoxal e misteriosa que envolve uma linha tênue entre vida e morte. Com a popularização de Dionísio em Atenas, surge a palavra “dionisíaco” como forma de adjetivar as coisas referentes a Dionísio. Kerényi explica que:

O adjetivo “dionisíaco” era usado pelos próprios gregos como um substantivo, no plural, para designar festivais em que eles faziam, ou experimentavam, coisas condizentes com o deus celebrado: o “dionisíaco” era vivenciado nas “Dionísia”. O singular era empregado para a designação de qualquer das particularidades concretas que constituíam o elemento dionisíaco do festival. O termo fundava sua pertinência tanto na linguagem como na realidade dos gregos; mas Nietzsche foi o primeiro a introduzi-lo na história do pensamento. (KERÉNYI, 2002, p. 118)

Dionísio representava a dor, o sofrimento, a devastação e, por outro lado, era também a expressão da vida em seu aspecto mais primordial, já que ele sempre renascia depois do sacrifício, devido a sua história. O mito de Dionísio aparece em O nascimento da tragédia, de Nietzsche, como metáfora para trazer à tona a dimensão ontológica do sofrimento. É por isso que, para Nietzsche, Dionísio foi o herói trágico por excelência, pois todos os heróis que surgiram nas encenações trágicas eram formas diferentes que Dionísio se apoderava. Todo o sofrimento que os heróis passavam eram como se fosse o mito de Dionísio se repetindo várias vezes. Conceber um deus por traz de todos os heróis trágicos, segundo Nietzsche, pode remeter à “idealidade” platônica, no sentido de que Dionísio seria o herói trágico ideal e os heróis criados pelos homens seriam cópias imperfeitas de Dionísio. O filósofo ainda aponta que essa crença de que tudo na realidade é derivado de algo ideal, estava enraizada na natureza helênica.

Para que possamos, porém, nos servir da terminologia de Platão, dever-se-ia falar mais ou menos do seguinte modo das figuras trágicas do palco helênico: o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. (NIETZSCHE, 2007, p. 67)

No entanto, Dionísio só pode mostrar-se na encenação através dos atores, que são como um canal entre ele e os homens, pois, os deuses não se mostram tais como são, aparecem sempre através de algo simbólico.⁸ No caso de Dionísio é necessária a ajuda de Apolo, o deus da aparência, para transfigurá-lo em algo acessível aos mortais.

Os participantes dos mistérios nos cultos dionisíacos eram chamados de epoptas. Esse povo acreditava que Dionísio sempre renasceria e isso os alimentava de alegria e prazer em viver. Assim,

8. No caso da religião dionisíaca havia alguns símbolos, como, o mel, o vinho, a videira, a figura do touro, a cobra e o bode.

a doutrina “misteriosófica” da tragédia se opunha à visão pessimista da realidade, pois buscava o “conhecimento básico da unidade de tudo que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individualidade, como pressentimento de uma unidade restabelecida”. (NIETZSCHE, 2007, p. 67)

A linguagem que Dionísio usa para falar a verdade aos homens é simbólica. Por isso, o mito nesse contexto torna-se metáfora. Sendo assim, a linguagem conceitual não consegue alcançar o significado da verdade, em razão disso, a música integrada na tragédia consegue se aproximar de maneira mais autêntica da verdade em sua mais alta manifestação e significação. Encarar o mito como uma metáfora, que recusa a linguagem conceitual, segundo Nietzsche, é a chave para entender a cultura grega. O erro mais recorrente apontado pelo filósofo é o de descrever o mito como um mero acontecimento histórico, sem credibilidade enquanto uma forma de conhecimento da realidade. E essa é uma das causas que transforma o ponto de vista de um povo em uma fábula ingênua. Dada a profundidade com que o mito de Dionísio está entrelaçado com o surgimento da Tragédia Grega, fica claro que quando os elementos dionísíacos vão perdendo espaço na composição da tragédia, ela vai deixando de ser o que é. Com isso, instaura-se a decadência da Tragédia Grega que culmina, posteriormente, em seu fim.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

CASANOVA, M. A. O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIAS, R. M. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. In: Cadernos Nietzsche, v. 36, p. 58-72, 2015.

FREITAS, G. S. O labirinto da arte trágica nos primeiros escritos de Nietzsche. (Dissertação de Mestrado). Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2007. 117 páginas.

NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio: J Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Introdução à tragédia de Sófocles. Tradução e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PEREIRA, C. L. J. Nietzsche e a fisiologia da arte. São Paulo: Cadernos Nietzsche, 2015.

SCHOPENHAUER, A. Parerga e paralipomena. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultura, 1988. (Os pensadores).

_____. Metafísica do belo. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.