



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA

ALAN BARBOSA GUIMARÃES

**A DANÇA NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE:**

um caminho para a superação da *décadence*.

BELÉM-PA

2025

ALAN BARBOSA GUIMARÃES

**A DANÇA NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE:**

um caminho para a superação da *décadence*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará (PPGFIL-UFPA), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Ética, Estética e Filosofia política.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes.

BELÉM-PA

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

G963d Guimarães, Alan Barbosa.  
A DANÇA NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE : um caminho  
para a superação da décadence / Alan Barbosa Guimarães. — 2025.  
176 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Filosofia, Belém, 2025.

1. Filosofia e Dança. 2. Nietzsche e a décadence. 3. Deus  
Dançarino e Zaratustra. I. Título.

CDD 100

---

ALAN BARBOSA GUIMARÃES

**A DANÇA NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE:** um caminho para a superação  
da *décadence*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Filosofia da Universidade Federal do Pará (PPGFIL-  
UFPA), como parte dos requisitos necessários para  
obtenção do título de Mestre em Filosofia.  
Orientador: Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes.

Data de aprovação: 07/07/2025

Conceito: Excelente.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Ivan Risafi de Pontes – Orientador  
PPGFIL-UFPA  
Presidente da Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Luiza Monteiro e Souza.  
FADAN-ICA-UFPA / Membro Interno

---

Prof. Dr. Rafael Guimarães Tavares da Silva  
UECE / Membro Externo à Instituição.

---

Prof. Dr. Geraldo Pereira Dias.  
IFPB / Membro Externo à Instituição.

---

Prof. Dr. Roberto de Almeida Pereira de Barros  
PPGFIL-UFPA / Suplente.

*Para aqueles que amam a filosofia.  
Para aqueles que vivem dançando.  
Para Lady Gaga e os gays.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Ivan Risafi de Pontes, pela sua orientação, pelo incentivo intelectual e pelo cuidado com o meu desenvolvimento como pesquisador.

Aos Professores Luiza Monteiro e Souza (UFPA), Rafael Guimarães Tavares da Silva (UECE) e Geraldo Pereira Dias (IFPB), pelas atentas leituras e valiosas contribuições realizadas durante os exames de Qualificação e Defesa da Dissertação. Certamente foram decisivas para o aprimoramento da discussão deste trabalho e para meu amadurecimento como pesquisador.

Aos meus pais, Alan Samer e Joelma, pelo apoio incondicional aos meus estudos; a meus irmãos, Alef, por me apresentar belas histórias, e Samilli, por sempre me incentivar a dançar. A Ana Franciele, pela gentileza e amizade.

Aos meus preciosos amigos Diego Sanches pelas peculiaridades e bobagens, a Felipe Lopes, pelo cuidado e parceria, a Manoel Alexandre, pelo riso solar, a Lucas Cabral, pela loucura. A Bráulio Rodrigues, pelas reflexivas conversações e companhia. A Wilson Teixeira pelas conversas entusiasmantes e místicas. A Cindi Lucia, pelos caminhos leves e plenos de alegria. A Bianca Monteiro, por acreditar em mim e pela magia.

A Robson Gomes, pela inspiração de ser em dança.

A Ival Neto, Willon Girard e Victor Amaro, pelas preciosas dicas acadêmicas.

Aos meus amigos da dança, que pela espontaneidade, delicadeza e aventura, elevam minha alma, Nicoly Martins, Idrieli Garcia, Suyen Bessa, Matheus Pereira, Isabella Oliveira, Rayssa Thalya, Regina Célia, Magali Lobato, Fernando Dias, Alessa, Sophia Rocha, Malu Assayag, Rayane, Adalnice Duarte, Gilmara Ferreira, Judite Torres e Nia Costa.

As amigas que a filosofia me deu ao longo destes quase sete anos e que a memória me permite lembrar, Suellen Lima, Lídia Pantoja, Marvin Garcia, Amanda Cardoso, Hian Sousa, Kevia Alves, Vinicius Santiago, Wellintong Miranda, Leonardo Fernandes, Fabiana Carolina, Stephanny Lobato, Yann Melo, Adrian Castro, Victória Larissa, Maria Clara Cabral, Francyne Caldas, Daniel Souza, Andressa Paixão, Dener Borges, Igor Santos, Larissa Noletto, Vinicius Galvão, Ângelo Gabriel, Adiel Santos, Carolina Miranda e também aos mais antigos, que guardo no coração, Vitor Hugo Rebelo, Clarice Stabenow, Hyan Haruyuki, Vinicius Vinagre, Sabrina Alencar, Nicolle Ferreira, Shelda Alves, Hudson Junior e Ronald Alves.

A todos os membros do Estúdio de Dança A. Monteiro, pelas felizes tardes e noites em que danço com vocês.

A minhas mestras da dança, Maria Auxiliadora Monteiro e Tatiane Costa, obrigado pelo cuidado e pela leveza.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFPA, pelo suporte institucional e acadêmico.

As professoras Bene Martins, Giselle Guilhon, Lane Krejcová, Maria Ana Azevedo, Susana Luz e novamente, a Luiza Monteiro, da Faculdade de Dança da UFPA, por todo o aprendizado e partilha.

Aos membros do Grupo de Pesquisa Friedrich Nietzsche: contemporaneidade estética e política, pelas tardes valiosas dedicadas a leitura e ao diálogo. Dentre os membros, agradeço especialmente ao solar cientista e dançarino Milton Kanashiro, por abrir as portas de seu lar ao nosso grupo.

Aos membros do Grupo de Estudos e Pesquisas Maiêutica, da UEPA, que sempre criam espaços para discussões preciosas.

Aos meus professores da Faculdade de Filosofia da UFPA, pela formação. Em especial a Ernani Chaves, pelas aulas de filosofia da arte e a Jovelina Ramos pelas aulas de filosofia e poesia clássica.

Aos professores da Faculdade de Filosofia da UEPA, Leif E. Grünwald, Taissa Tavernard, Gustavo Soldati e Jorge Paraense, pelo carinho, gentileza e pelo aprendizado.

A Vice-Reitora da Universidade Federal do Pará, Loiane Prado Verbicaro e ao Pró-Reitor de Extensão Nelson Souza Júnior, pela atenção com as demandas acadêmicas dos estudantes de Filosofia.

A FAPESPA, pela bolsa de mestrado que amparou minha integral dedicação a esta pesquisa.

A Universidade Federal do Pará, por ser uma “mãe” para seus discentes.

A Wal Souza (*In Memoriam*) por ser o tio artista que me entendia.

Não poderia, por fim, deixar de agradecer a Friedrich Nietzsche, dadivoso “amigo” póstumo.

## RESUMO

O presente trabalho visa tratar da dança como meio de superação da *décadence* no pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche. Com este propósito, nossa problematização buscou investigar o porquê e como a dança é utilizada por Nietzsche em oposição ao problema da *décadence*, concebido pelo filósofo como uma doença que degenera o corpo e o espírito dos homens, sobretudo os de sua contemporaneidade. Em nosso estudo, perscrutamos as principais passagens que envolvem a dança e os personagens que dançam, precisamente o deus Dioniso, assim como seus seguidores e Zaratustra, além da noção de corpo do filósofo, que também desempenha um papel importante de contraste com os antípodas de Nietzsche, os portadores da *décadence*, como veremos no decorrer de suas obras. Em nossa análise, identificamos que a dança é tratada de forma fragmentária pelo autor, assim, utilizamos tanto quanto possível o método estrutural, e o experimentalismo perspectivista e trágico, com o propósito de mostrar sua presença na relação com importantes conceitos ao longo dos escritos de Nietzsche, para resgatar a importância dessa arte para o debate acerca da *décadence*. Recorremos a diversas obras de Nietzsche, como *O nascimento da tragédia*, *A gaia ciência*, *Assim falou Zaratustra* e *O crepúsculo dos Ídolos* em função da necessária articulação entre os principais conceitos do autor com o problema sugerido. Nossa hipótese é de que as potências da arte de dançar, enquanto uma elevada expressão artística corporal, contribuem para a superação da *décadence*, sobretudo a partir das ações dos dançarinos evocados pelo filósofo, que alcançam sua máxima superação quando Zaratustra enuncia “eu só poderia crer num deus que pudesse dançar”. A pesquisa concluiu que as ações expressas pelos dançarinos na filosofia de Nietzsche estão diretamente associadas à produção de novos valores e perspectivas, novas formas de ser e viver, haja vista que as ações daqueles que dançam perante a cultura promovem o movimento, a leveza, a superação de si. Com esses elementos transformadores, a dança proporciona a superação da *décadence* à medida que, aliada ao entusiasmo de um deus, a arte da dança afirma a existência mesmo diante das mais negativas dificuldades, e impulsiona a valorização da vida em seu dionisíaco transbordamento.

**Palavras-chave:** Filosofia e Dança; Nietzsche e a *décadence*; Deus dançarino e Zaratustra.

## RÉSUMÉ

Le présent travail vise à traiter la danse comme moyen de surmonter la décadence dans la pensée du philosophe Friedrich Nietzsche. À cette fin, notre problématisation a cherché à investiguer pourquoi et comment Nietzsche utilise la danse pour s'opposer au problème de la décadence, conçue par le philosophe comme une maladie qui dégénère le corps et l'esprit des hommes, en particulier ceux de son époque. Dans notre étude, nous avons examiné les principaux passages qui traitent de la danse et des personnages qui dansent, à savoir le dieu Dionysos, ses disciples et Zarathoustra, ainsi que la notion de corps du philosophe, qui joue également un rôle important de contraste avec les antipodes de Nietzsche, les porteurs de la décadence, comme nous le verrons au fil de ses œuvres. Dans notre analyse, nous avons identifié que la danse est traitée de manière fragmentaire par l'auteur, nous avons donc utilisé autant que possible la méthode structurelle et l'expérimentalisme perspectiviste et tragique, dans le but de montrer sa présence en relation avec des concepts importants tout au long des écrits de Nietzsche, afin de rappeler l'importance de cet art dans le débat sur la décadence. Nous avons eu recours à plusieurs œuvres de Nietzsche, telles que *La Naissance de la tragédie*, *Le Gai Savoir*, *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Le Crépuscule des idoles*, en raison de la nécessaire articulation entre les principaux concepts de l'auteur et le problème suggéré. Notre hypothèse est que les pouvoirs de l'art de la danse, en tant qu'expression artistique corporelle élevée, contribuent à surmonter la décadence, notamment à travers les actions des danseurs évoqués par le philosophe, qui atteignent leur apogée lorsque Zarathoustra déclare « je ne pourrais croire qu'en un dieu capable de danser ». La recherche a conclu que les actions exprimées par les danseurs dans la philosophie de Nietzsche sont directement associées à la production de nouvelles valeurs et perspectives, de nouvelles façons d'être et de vivre, étant donné que les actions de ceux qui dansent devant la culture favorisent le mouvement, la légèreté, le dépassement de soi. Grâce à ces éléments transformateurs, la danse permet de surmonter la décadence car, alliée à l'enthousiasme d'un dieu, l'art de la danse affirme l'existence même face aux difficultés les plus négatives et encourage la valorisation de la vie dans son débordement dionysiaque.

**Mots-clés:** Philosophie et Danse; Nietzsche et la décadence; Dieu dansant et Zarathoustra.

## LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS DE NIETZSCHE<sup>1</sup>

1.1 Textos editados pelo próprio Nietzsche:

**GT/NT** – *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*.

**MA I/ HH I** – *Menschliches allzumenschliches* (vol. 1) (*Humano, demasiado humano*).

**FW/GC** – *Die fröhliche Wissenschaft (A gaia Ciência)*.

**ZA/ZA** – *Also sprach Zarathustra (Assim falava Zaratustra)*.

**JGB/BM** – *Jenseits von Gut und Böse (Para além do bem e do mal)*

**WA/CW** – *Der Fall Wagner (O caso Wagner)*

**GD/CI** – *Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos Ídolos)*

**NW/NW** – *Nietzsche contra Wagner*

1.2 Textos preparados por Nietzsche para edição:

**AC/AC** – *Der Antichrist (O anticristo)*

**EH/EH** – *Ecce Homo*

**DD/DD** – *Dionysos-Dithyramben (Ditirambos de Dioniso)*

2 Siglas de escritos inéditos inacabados:

**DW/VD** - *Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)*

3 Sigla dos fragmentos póstumos:

**NF/FP** – *Nachgelassene Fragmente (Fragmentos Póstumos)*.

---

<sup>1</sup> A convenção adotada para a citação das obras de Nietzsche, que utilizamos, segue a instrução dos *Cadernos Nietzsche*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>I. UM CORPO PARA DANÇAR ENTRE DEUS E O MUNDO INTEIRO.....</b>	<b>30</b>
I.I. A superação de algumas oposições.....	30
I.II. Dançar para além da moral .....	49
I.III. Do desprezo ao corpo e a consideração sacerdotal da existência.....	61
I.IV. Do corpo e das forças, dos divinos e de seus seguidores.....	66
I.V. O corpo a dançar, da terra ao cosmos e o caos.....	86
<b>II. A DÉCADENCE E O ANSEIO FILOSÓFICO PELA DANÇA.....</b>	<b>94</b>
II.I. A <i>décadence</i> como um problema.....	94
II.II. A crítica de Nietzsche a <i>décadence</i> de Wagner.....	103
II.III. A antiga expressão da <i>décadence</i> .....	110
II.IV. A helenidade e a afirmação da vida.....	116
II.V. A dança dionisíaca da vida.....	122
<b>III. O CAMINHO DE ZARATUSTRA: “EU SÓ PODERIA CRER NUM DEUS QUE PUDESSE DANÇAR”.....</b>	<b>134</b>
III.I. Zaratustra, os homens e o mundo.....	134
III.II. “Eu só poderia crer num deus que pudesse dançar”.....	147
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>168</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>171</b>

## INTRODUÇÃO

### Exórdio

Na dança como signo, cada coreografia é um fractal do infinito.  
 Pois o cosmo é o universo em movimento.  
 E o movimento cósmico é a dança.

(Loureiro, 2022. p. 57).

O presente trabalho aborda a dança na filosofia de Nietzsche. Busca defender a hipótese de que, segundo o filósofo, a dança possibilita a superação da *décadence*, para tanto, leva em consideração as tarefas centrais propostas pela filosofia de Friedrich Nietzsche, precisamente a superação da metafísica e da *décadence*, pois o filósofo é um grande opositor da interpretação metafísica do mundo e do homem, assim como da cultura doente de seu tempo. Tanto a metafísica como a *décadence* produzem e são produzidas por um tipo de instinto nocivo à vida, que se revela na figura do homem ascético e do homem teórico, que por sua vez contaminará o homem comum com a sua valoração niilista da existência.

Este instinto já se manifesta na tradição filosófica desde a antiguidade, que por meio do seu “ideal otimista” — como Nietzsche o compreende — produz o homem científico, teórico, socrático, alexandrino, não dionisíaco, que se volta contra o mito e deseja corrigir o mundo pelo saber. Além disso, este instinto impede o homem de criar modos afirmativos de vida.

A cultura do “homem teórico”, da qual fala Nietzsche (referimo-nos aqui às passagens de *O Nascimento da Tragédia*, precisamente nos capítulos 17, 18), acaba por provocar a sua própria destruição e revolta quando seus ideais e “belas palavras transvias e tranquilizadoras”, isto é, os seus valores que conseguiram criar escravos, já não são suficientes para controlar a consideração e *valor da existência* deles. O problema agrava-se ainda mais quando Nietzsche reconhece que esta cultura não criara apenas escravos, mas também homens de rebanho, eruditos, pastores, crentes, padres, cientistas positivistas, até mestres da finalidade.

Esse instinto otimista, aliado à *décadence* da modernidade configura, para Nietzsche, um período demasiado doente, levando o filósofo, além de criticar a cultura, a propor outras perspectivas e formas de viver. Em meio a este desejo de superação da condição degenerada, vemos que Nietzsche se utiliza da arte de dançar como um contrapeso à *décadence*, e também,

como um recurso para livrar os filósofos do peso da tradição filosófica, isto é, romper com uma filosofia cativa a ideais e sistemas que não têm o mundo e a vida como metas.

Por outro lado, Nietzsche revela que as “grandes naturezas, com disposições universais souberam utilizar com incrível sensatez o instrumento da própria ciência” e mostraram seus limites e negaram suas pretensas “metas universais” e “validade universal”, contrariamente àquela tendência do homem teórico a propiciar para si um cultivo reconhecido como um “*instinto de fraqueza*” (FW/GC, §347). Nessa perspectiva, a “*exigência de certeza*” ou “a exigência de querer algo de firme”, transforma esses indivíduos em “*crentes*”, em completa oposição àqueles que possuem *espíritos livres* e são dançarinos.

Portanto, em contraposição a esse fenômeno decadente que deixa o corpo quieto, passivo, obediente e medroso, amansado, a gerar um “adoecimento da vontade”, reconhecemos que Nietzsche tomou como recurso a atividade artística da dança para sua filosofia, a qual buscamos demonstrar que tenha como fim a superação dessa condição degenerada do homem moderno. Mesmo aos ditos *homens superiores*, proferiu Nietzsche, na boca de seu Zaratustra: “Ó homens superiores, o pior que há em vós é: não aprendeste a dançar como se deve dançar — indo além de vós mesmos!” (ZA/ZA, Do homem superior, 20).

Assim, diante desta constatação, o problema desta pesquisa configura-se na busca por entender as motivações e as maneiras pelas quais a dança se torna um meio de superação da *décadence* na filosofia de Nietzsche. Nossa hipótese é que o apelo à dança feito por Nietzsche tem profunda relação com as ações e valores portados por aqueles que dançam; nesse sentido, o filósofo aprecia e toma como exemplo certos personagens em suas obras que demonstram um sentido afirmativo em relação à vida.

Esta afirmação manifesta-se nos sátiros, nas ninfas, no deus Dioniso e no próprio Zaratustra, todos possuidores de profunda valorização do corpo. Nietzsche, na sua poética alegoria filosófica *Assim falou Zaratustra* (1883–85), expressou o que acreditamos ser a grande máxima valorativa contrária à *décadence*, precisamente, quando seu Zaratustra afirma: “eu só poderia crer num deus que pudesse dançar” (*Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde*).

Acreditamos que Nietzsche utiliza certos elementos fundamentais suscitados pela dança, — como a elevação, a autodeterminação, os movimentos do corpo e do espírito, bem como os gestos, as intenções e, ademais, o poder rítmico e afetivo que pode exercer sobre os espectadores e bailarinos, que os leva a um triunfante estado de liberdade. Além disso, a referência a um deus

que dança remete também ao mundo dionisíaco, tematizado em outras obras, sobretudo em seu *O Nascimento da Tragédia*. Nessa perspectiva, analisaremos o tema dos valores criados e estabelecidos naturalmente pelas atividades da arte de dançar, bem como as potências que a dança — como elevada expressão artística do corpo — possui, observando de que modo ela contribui para uma possível tentativa de superação da decadência moderna na crítica de Nietzsche.

### **O caminho**

Nesta seção, buscaremos respectivamente apresentar um panorama do estado da arte, em seguida da metodologia de pesquisa adotada para o trabalho, uma breve síntese de cada capítulo da presente dissertação e por fim, a justificativa deste estudo. Esta divisão se dá com a finalidade de tornar apreensíveis ao leitor tanto as dificuldades em torno do empreendimento da pesquisa quanto as alternativas buscadas para a realização do estudo, bem como suas principais motivações.

A realização desta pesquisa, para além de sua própria problematização, lidou com diversos desafios, em primeiro lugar, o estado da arte. Devemos pontuar a carente atenção à presença da dança por parte dos pesquisadores do pensamento de Nietzsche. Em segundo lugar, a abordagem estilística do filósofo, assim como o tratamento secundário da dança em sua filosofia, dificulta a realização da delimitação do material a ser estudado.

Do estado da arte propriamente dito, os trabalhos mais consistentes em termos de dedicação à dança na filosofia de Nietzsche aparecem em três ocasiões, na obra da filósofa, dançarina e performer francesa Marie Bardet, *A filosofia da Dança*, que dedica uma seção curta para análise do autor; no filósofo e dramaturgo francês Alain Badiou, no capítulo “A dança como metáfora do pensamento”, na obra *Pequeno manual de inestética*; e, por fim, no professor e literato alemão Roger Farguell, com a obra *Figuras da dança*, que possui uma extensa seção dedicada a Nietzsche, com o enfoque em sua retórica de movimento.

Além disso, há alguns artigos de menor fôlego que também se dedicam a tratar da dança no pensamento nietzschiano, tais como Guervós em “Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança”; Scarllet Marton em “A dança desenfreada da vida”, presente na obra *Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. Ou ainda em estudos que se inspiram no pensamento de Nietzsche para analisar outras temáticas, como Márcio Lima no artigo “A dança na filosofia: uma análise a partir do pensamento de Nietzsche da obra *O lobo da Estepe* de Hermann Hesse”; Kimerer L. LaMothe, com “‘Can They Dance?’ towards a philosophy of

bodily becoming”, que evoca o convite à filosofia do devir de Nietzsche para pensar Deleuze e Guatarri na obra *Mil Platôs*.

Estes textos, de modo geral, evocam a noção de dança presente no pensamento nietzschiano, contudo, não buscam tratar da dança e sua relação com a *décadence* especificamente. Apenas o ensaio de Marton menciona a luta contra a metafísica e a religião cristã, e discute a perspectiva cosmológica no tratamento da dança. Os demais focam sobretudo na reflexão sobre a dança a partir da perspectiva metafórica, estilística ou como um complemento argumentativo. Destacamos também, que, assim como Marton, a francesa Marie Bardet discute com mais profundidade o tema da dança, indo além da interpretação metafórica, chegando a uma dimensão prática no tratamento desta.

Considerando a assincronia entre a proposta de nosso estudo e da produção dos comentadores, tomamos apoio em certas passagens de seus escritos (à exceção de Badiou, LaMothe e Lima, que se distanciam substancialmente de nossa perspectiva) quando consideramos pertinente a importância de seus trabalhos no debate. Por esta razão, a metodologia da pesquisa procedeu com o apoio de três paradigmas: o método estruturalista conforme Piaget; o perspectivismo e o método trágico, que são métodos experimentais do próprio Nietzsche. Acerca do “método trágico”, que a princípio pode causar estranheza, baseamo-nos na conceituação deste a partir de Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia*.

Adotamos a metodologia estrutural para a análise dos textos de Nietzsche no presente trabalho, porque ela oferece parcialmente um contato seguro com os temas da obra do filósofo, mesmo que textos de estilo fragmentário ou poético dificultem a abordagem. Consideramos que este método pode, em certo sentido, atender um dos critérios da figura do *leitor ideal* (EH/EH, Porque escrevo tão bons livros, §5), justamente porque busca, de uma forma quase filológica, a lenta leitura do filósofo, assim como o rigor de se ler Nietzsche em ruminação.

Sob o postulado estrutural, conforme Piaget em *O estruturalismo*, “uma estrutura se basta a si própria e não requer, para ser apreendida, o recurso a todas as espécies de elementos estranhos à sua natureza” (Piaget, 1979, p. 6), isto é, uma leitura estrutural das obras de Nietzsche pauta-se na conformação de que as obras possuem uma organização interna, da qual os elementos, mesmo que estejam tencionados opostamente, compõem um sistema interno de transformações.

Em nossa abordagem, buscamos apresentar o panorama estrutural das principais obras de Nietzsche, seja quando citadas pela primeira vez ou quando desenvolvem um imprescindível

papel na argumentação. Nosso propósito é que se estabeleça uma conexão entre a proposta da obra e o tema problematizado de nossa pesquisa, a fim de identificar o percurso argumentativo analisado, assim como tornar acessível ao leitor o contato com a obra do filósofo.

Baseamo-nos também nos postulados de Piaget no que concerne às transformações das estruturas de qualidade estruturante, isto é, passível de ser estruturada. Contudo, não adotaremos o postulado de auto-regulação (Piaget, 1979, p. 13) porque ele pressupõe que as transformações próprias das estruturas não se conduzem para “fora de suas fronteiras”, o que, por sua vez, seria contrário, para além da utilidade da adoção metodológica, à proposta da filosofia nietzschiana no geral. Nesse sentido, por auto-regulação do “sistema” do pensamento nietzschiano, adotamos a premissa de Müller-Lauter expressa em *O desafio Nietzsche*, a saber, “[a] filosofia de Nietzsche vive de suas tensões imanentes/Somente delas se obtém a unidade de sua obra”<sup>2</sup>.

Nesse sentido, nossa atenção espelha-se na interpretação de Müller-Lauter, pois conforme Scarlett Marton observou, para analisar as obras de Nietzsche, o estudioso buscou “desvendar a trama dos seus conceitos” (Marton, 2009, p. 214). De modo semelhante, considerando e valorizando as contradições internas das obras de Nietzsche, desejamos compreender como o filósofo se utiliza da dança para superar a *décadence*.

Desta maneira, assumiremos também o perspectivismo interpretativo, pois, considerando-se os limites da abordagem estrutural, o perspectivismo fornece uma análise experimental, da qual o próprio Nietzsche se utiliza. Ao longo de suas obras, vê-se que Nietzsche experimenta o próprio pensamento, o que leva Müller-Lauter a inferir: “Se nos deixarmos levar por seus questionamentos, que no essencial ainda são nossos (...) poderemos trilhar os caminhos que levam ao âmago dos problemas e conjuntos do seu filosofar”. Para Marton, ao ser experimentalista, Nietzsche exercita diversos “pontos de vista” sobre as problemáticas de que trata, de modo que as contradições evocadas nos textos são necessárias.

Para complementar a análise dessas contradições, baseamo-nos também na interpretação deleuziana do método de Nietzsche, tido pelo francês como “método trágico”. O método trágico, como evidenciou Deleuze, parte de uma premissa fundamental, qual seja, “[a] questão ‘quem?’, segundo Nietzsche, significa o seguinte: considerando-se uma determinada coisa, quais são as forças que dela se apoderam, qual é a vontade que a possui? Quem se expressa, se

---

<sup>2</sup> Müller-Lauter, 1993 p. 13. Apud Marton, 2009, p. 246.

manifesta, e mesmo se oculta nela. Só somos conduzidos à essência pela questão ‘Quem?’” (Deleuze, 2018, p. 101). Essa questão conduz ao método trágico, porque a questão sobre quem diz ou faz algo, se revela como sintoma de uma “vontade”, e a vontade que quer configura-se da seguinte maneira, “[q]uerer é a instância ao mesmo tempo genética e crítica de todas as nossas ações, sentimentos e pensamentos”.

Dessa forma, o método fundamenta-se no postulado de que os conceitos, quando referentes à vontade, são tomados como sintomas dos quais, sem a vontade, não existiriam nem seriam pensados. Mas, afinal, o que a vontade quer? Diz Deleuze, “uma vontade quer, segundo sua qualidade, afirmar sua diferença ou negar o que difere”.

Nesse sentido, por exemplo, poderíamos nos perguntar, quem quer que todas as coisas caiam? Certamente, na filosofia de Nietzsche, seria o espírito de gravidade (arqui-inimigo de Zarathustra, como se verá no capítulo III); e esta alusão se refere ao personagem para nos revelar duas coisas, a primeira é: que vontade motiva este personagem? Uma vontade declinante e niilista. A segunda: o que a vontade de Nietzsche ao criar o espírito de gravidade revela? Revela que Nietzsche deseja se afirmar de forma contrária ao declínio niilista, não sendo à toa que o personagem Zarathustra dança, afinal, dançando se supera o Espírito de gravidade.

A utilização do método trágico será de forma parcial, sem ser levado ao extremo porque Deleuze o transforma no “método de dramatização” (Deleuze, 2018, p. 103). Consideramos suficiente nos guiar pelo exposto até aqui. Devemos esclarecer, a princípio, que a articulação desse método pode não parecer necessária, contudo, principalmente no tratamento dos *personagens conceituais*<sup>3</sup>, tal metodologia estabeleceu um papel importante para compreender as articulações feitas por Nietzsche com os anseios e metas de suas obras.

A justificação do caminho metodológico adotado ocorreu sobretudo pela dificuldade do empreendimento de analisar o pensamento de Nietzsche, pois a pluralidade do mestre dos estilos, bem como a adoção de um modelo assistemático em suas obras, faz com que a

---

<sup>3</sup> Diz Deleuze & Guattari em *O que é a Filosofia?*: “O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens.” (p. 86) “As possibilidades de vida com os modos de existência não podem inventar-se, senão sobre um plano de imanência em que se desenvolve a potência de personagens conceituais. O rosto e o corpo dos filósofos abrigam estes personagens que lhes dão um ar estranho, sobretudo no olhar, como se algum outro visse através de seus olhos. As anedotas vitais contam a relação de um personagem conceitual com animais, plantas ou rochedos, relação segundo a qual o próprio filósofo se torna algo inesperado, e adquire uma amplitude trágica ou cômica que ele não teria sozinho” (p. 96–97).

abordagem de sua filosofia requeira amplas perspectivas para a sua contemplação. Este trabalho toma como consideração, para além das exigências do próprio Nietzsche em relação a seus leitores, as contribuições reflexivas de Scarlett Marton e Eduardo Nasser, ao tratarem de como ler o *corpus* nietzschiano.

No artigo *Ler Nietzsche como “nietzschiano”: questões de método*, Scarlett Marton apresenta uma extensa reflexão sobre os métodos de abordagem do pensamento de Nietzsche. A comentadora atenta-se ao método estrutural, mas pondera uma observação importante: ainda que algumas pessoas defendam a utilização de um único método para abordar “qualquer texto filosófico”, para a filósofa, essa postura é pouco defensável quando se trata das obras de Nietzsche.

O próprio Nietzsche, em certo sentido, ao falar da dificuldade suscitada pelo estilo aforismático, quando os aforismos são bem elaborados e ainda não decifrados, reconhece que “deve ter início, então, a sua *interpretação*, para a qual se requer uma arte da interpretação” (GM/GM, prólogo, §8). Estamos de acordo com Eduardo Nasser, em seu artigo *Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal*, quando o pesquisador pontua que, ainda que Nietzsche dê margem para interpretações, o filósofo exige a “leitura filológica em paralelo com a interpretação” (Nasser, 2014, p. 52).

Estas constatações nos motivam, em certo sentido, pois buscamos abordar um problema de forma transdisciplinar; logo, com o refinamento da metodologia, pretende-se tanto ser fiel a Nietzsche quanto também experimentar sua filosofia com mais amplitude. Marton, de toda forma, alerta que a abordagem estrutural consiste “apenas em uma primeira etapa do trabalho exegético” e acrescenta “ela terá de ser completada pela abordagem genética. Refazer a trama dos conceitos presentes na obra de Nietzsche e reconstituir seu percurso intelectual” (Marton, 2018, p. 19-20).

Gostaríamos de mencionar que a abordagem genética está imbricada no método trágico apontado por Deleuze, e no que concerne a refazer seu percurso intelectual, adotamos duas abordagens para analisar suas obras: a primeira é a consideração contextual com o tempo de Nietzsche, e a segunda é uma estratégia retórica em relação a passagens específicas de seu texto. A estratégia retórica adotada é a reconstituição da narrativa, a fim de aproximar o leitor dos textos de Nietzsche e tornar compreensíveis as composições conceituais e narrativas.

É importante que o leitor da presente dissertação possua uma certa flexibilidade no pensamento, pois ainda que este trabalho se desenvolva sob uma abordagem prioritariamente

filosófica, centrada no pensamento de Nietzsche, ele não se limita a tratar a dança como mero objeto conceitual ou exemplo ilustrativo. A pesquisa se afirma numa abertura transdisciplinar, na qual a dança não comparece apenas como tema, mas como um domínio da expressividade humana cuja força que afeta a própria escrita filosófica.

Mesmo que não se incorporem métodos técnicos oriundos da pesquisa em dança, mobilizamos saberes provenientes da experiência artística de quem dança, em especial no que tange à percepção sensível, à memória do corpo e à escuta do movimento. Assim, o texto pretende dialogar não apenas com os discursos filosóficos de Nietzsche sobre a dança, mas também com os modos de pensar que emergem do corpo em movimento que artisticamente que desafiam os limites da linguagem conceitual.

Desse modo, o trabalho se inscreve em um esforço de tensionar as fronteiras rígidas entre filosofia e arte, entre racionalidade e sensibilidade, entre λόγος (logos) e o movimento corpóreo. A dança aqui não apenas é pensada, ela atravessa o pensamento, imprimindo nele algo de sua leveza, sua força e sua vitalidade. Trata-se de propor uma escrita que, mesmo ancorada na tradição filosófica, se permita ser uma “dança da pena” — no duplo sentido nietzschiano de leveza e criação, no qual até o espírito dançará. A perspectiva transdisciplinar adotada, portanto, não se sustenta apenas pela justaposição de áreas, mas pela escuta ativa e pela interlocução viva entre modos distintos de conhecer, de sentir e de dizer o mundo.

A respeito do corpo principal do trabalho, bem como da amplitude de temas interligados ao caminho da leitura que pretendemos fazer, optamos pela conformação da redação da dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “Um corpo para dançar entre deus e o mundo inteiro”, realizamos a exposição de noções fundamentais para o tema proposto, a principal delas é a concepção de corpo no pensamento nietzschiano, relacionada às tensões em torno das implicações da moralidade, sobretudo religiosa, que estabelecem paradigmas de desprezo ao corpo e, por conseguinte, à vida. Além disso, temos como objetivo apresentar e problematizar o corpo daqueles que dançam, que entendemos ser dotado de vida, em oposição a seus antípodas, tendo também como parâmetro os valores portados por ambos, e as implicações culturais das ações neles fundamentadas.

Para mobilizar essa discussão, fizemos a leitura de *A gaia ciência* e *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche; em linhas gerais, as obras abordam tanto o corpo como a dança. Por fim, busca-se apresentar noções sobre a arte de dançar a partir da ótica de seus praticantes, a

fim de considerar suas epistemologias e garantir uma maior efetividade na consideração acerca da dança.

Em seguida, no segundo capítulo intitulado “A *décadence* e o anseio filosófico pela dança”, visamos estabelecer como o encontro entre a filosofia e a dança se dá no pensamento de Nietzsche. Nossa abordagem parte da análise da *décadence*, primeiramente reconhecendo-a como um problema que alcança sua faceta mais negativa na modernidade, para depois adentrarmos em suas origens diagnosticadas por Nietzsche. Nesse sentido, fizemos uma apreciação da crítica de Nietzsche à obra musical de Wagner e ao socratismo da filosofia. Nossa análise levou em conta fundamentalmente as obras *O caso Wagner* e *O Crepúsculo dos Ídolos* de Nietzsche.

A discussão do capítulo prossegue com o contraponto à conjectura da *décadence*, no qual se busca mostrar como Nietzsche valorizou a helenidade e sua afirmação da vida, para em seguida, justificar através da dança dionisíaca da vida a partir da antiguidade o anseio filosófico dele pela dança. A principal obra que ampara esta última seção é *O nascimento da tragédia*.

Já em nosso último capítulo “O caminho de Zaratustra: ‘eu só poderia crer num deus que pudesse dançar’”, teremos em vista analisar a figura de Zaratustra, buscando reconstituir seu percurso na relação que o personagem tem com o mundo e com os homens (homens pensados como *décadents*), e em seguida apresentar a relação do personagem com a dança. Nossa argumentação alcança sua parte principal na análise da passagem em que Zaratustra enuncia acreditar somente num deus dançarino; para nós, isto estabelece um paradigma no enfrentamento da *décadence*. Nesta última etapa, o principal texto trabalhado foi *Assim falou Zaratustra*, que concentra diversos temas das obras do filósofo.

Ao longo deste capítulo, também nos aprofundamos em temas que são análogos à trajetória de transbordamento e declínio de Zaratustra, incluindo os conceitos de além-do-homem e eterno-retorno, bem como um resgate à questão das metamorfoses do espírito. Nesta última conjectura, refletimos sobre as figuras do leão e da criança, num diálogo com a interpretação de Gilles Deleuze sobre as diferenças entre o Zaratustra e o Dioniso de Nietzsche, visto que são fundamentais para uma melhor apreensão do tema de nossa pesquisa.

No que concerne à justificação geral do presente trabalho, gostaríamos de destacar três motivações. Primeiramente, defender a dança como um dos meios de superação da *décadence* na filosofia de Nietzsche incide diretamente na estimulação do debate sobre o papel do corpo, não apenas na filosofia de Nietzsche, mas na filosofia em geral. Essa exortação ao corpo é

intrínseca ao tema da dança no pensamento nietzschiano. Embora Nietzsche tenha sido o filósofo que mais falou de sobre a dança até o seu tempo, essa forma de arte nunca foi o tema central de nenhuma de suas obras. Ainda assim, ela foi utilizada como principal fonte de superação de Zarathustra em seu conflito com o Espírito de Gravidade e exerceu uma presença periférica em seus escritos.

A dança chega a ser considerada pelo pensador como um paradigma para orientação do espírito filosófico, devendo até mesmo se tornar seu “culto divino”. Este elogioso posicionamento em relação à dança visa destacar o caráter afirmativo que ela exercerá na filosofia de Nietzsche, e assim passamos para a terceira motivação. Reconhecemos que há estudos pertinentes de pesquisadores que em algum momento se dedicaram ao estudo da dança no pensamento de Nietzsche. Entretanto, identificamos uma lacuna importante no que diz respeito à presença da dança na temática do embate do filósofo contra a *décadence*. Esse reconhecimento reforça a relevância deste estudo, contribuindo para a pesquisa sobre a filosofia nietzschiana.

Por fim, ao considerarmos o caráter transdisciplinar da pesquisa que promoveu este trabalho, constatamos a deficiência na formação dos cursos de filosofia, no que diz respeito ao estudo da filosofia da dança; e, por outro lado, a dos estudantes de dança, desabituaados à leitura da filosofia. Este trabalho tem como meta ser um texto leve e acessível, sem perder o rigor necessário ao estudo filosófico, de modo que se pretende uma contribuição aos estudantes das respectivas áreas, que tal como o seu autor, desenvolvam o interesse pelo encontro entre a filosofia e dança. Desejamos, com uma modéstia *serenojovial*, que este texto seja uma mão que se estende, e convida para dançar e filosofar.

## **Prelúdio**

Este prelúdio visa apresentar noções introdutórias ao desenvolvimento da dissertação, assim como indicar, de maneira geral, os estudos complementares que nos auxiliaram na contextualização do tema — A dança na filosofia de Nietzsche: um caminho para a superação da *décadence*. Nesse sentido, alguns desses textos e autores são mobilizados nesta seção apenas com a função de fornecer subsídios conceituais e histórico-filosóficos ao leitor, sem que suas contribuições se estendam de forma aprofundada ao corpo principal do trabalho. Optamos, dessa maneira, por nos concentrar no desenvolvimento da dissertação na análise dos textos e ideias mais diretamente vinculados à perspectiva nietzschiana, a fim de preservar o rigor interpretativo e evitar digressões que extrapolem os limites da proposta ou soem repetitivas.

A respeito da contextualização, nossa pesquisa tem como delimitação histórica a segunda metade do século XIX, período de principal atividade intelectual do filósofo, filólogo, poeta, compositor e crítico da cultura Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Contudo, dada a própria intertextualidade dos textos de Nietzsche, também foi necessário recorrer a outros momentos da história do Ocidente, sobretudo à antiguidade em função da importância da helenidade grega; além disso, tomamos a licença poética de utilizar a extemporaneidade dos conceitos de Nietzsche para analisar circunstâncias externas a seu texto, mas que podem, a título de diálogo, exemplificação, esclarecimento e reflexão, amparar a discussão mobilizada na dissertação.

Ao leitor interessado em uma introdução ao pensamento de Nietzsche, é oportuno recomendar dois estudos que auxiliam neste propósito. *Nietzsche: e a crítica da Modernidade*, do filósofo e ensaísta italiano Domenico Losurdo, que oferece uma leitura histórica do pensador alemão, iniciando com uma breve biografia e posteriormente tecendo comentários sobre os principais aspectos da crítica de Nietzsche à cultura de seu tempo.

Também interessante, para fins de desmistificação de preconceitos sobre a produção de Nietzsche, é a leitura do estudo da filósofa brasileira Scarlett Marton intitulado *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Neste comentário, Marton reflete sobre a obra de Nietzsche num tom de debate; são diversos questionamentos que envolvem as polêmicas relativas a Nietzsche, que afastam muitas vezes os leitores. Dentre os temas abordados, recomendamos sobretudo as passagens da seção “Nietzsche, irracionalista e niilista”, pois o pensamento de Nietzsche, em sua crítica implacável aos valores, tende a gerar muitos equívocos em leituras apressadas.

Para efeitos de complementação a uma introdução ao pensamento nietzschiano, recomendamos a obra *Ecce Homo*, escrita em 1888 pelo próprio filósofo, pouco antes de seu colapso mental. Neste livro, o homem Nietzsche se apresenta no que podemos chamar de autobiografia de seu pensamento. Esta leitura propicia ao estudioso diversos posicionamentos do autor em relação ao *corpus* de sua obra, além de estabelecer úteis informações para o contato com seus textos.

No que concerne à contemporaneidade de Nietzsche, gostaríamos de recomendar outros textos que podem ser úteis para o aprofundamento contextual em que se insere a crítica de Nietzsche à *décadence*. Em primeiro lugar, a obra do psicólogo Paul Bourget, *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine* de 1886, que é o segundo volume dos ensaios de Bourget, tanto o primeiro como o segundo serviram de inspiração para Nietzsche formular sua noção de

*décadence*. Bourget busca, através da seleção de tipos de escritores cujo espírito melhor lhe pareça portar os conflitos e afetos, bem como a moralidade e o próprio sofrimento com a vida, para analisar o chamado “mal do século” na Europa moderna, sobretudo na França.

No que concerne a este período, para uma complementação histórica, sugerimos a leitura de Eugen Weber, pragmático historiador romeno, na obra *França fin-de-siècle*. Neste estudo, Weber analisa as tensões e mudanças culturais vividas na França no contexto do século XIX, sobretudo no período de afirmação da identidade nacional em razão da derrota na Guerra Franco-Prussiana de 1870 a 1871. Além disso, o historiador se volta a questões como o advento da modernização e a intensa vida urbana; Weber dedica o primeiro capítulo de sua obra ao tema da “decadência”, tratando também dos intelectuais e artistas da época.

A importante menção à França nos escritos de Nietzsche, assim como o olhar para ela enquanto máxima expressão da *décadence*, se dá justamente pelas produções culturais francesas que tornam o problema ainda mais evidente, como se verá em nossa abordagem de Baudelaire na dissertação. Devemos pontuar que em nosso texto, trabalhamos sobretudo com as considerações do próprio Nietzsche e de Bourget para o estudo da *décadence*, pois não é de nossa intenção nos aprofundar em questões históricas, dado o teor analítico que este estudo realizou.

Ao leitor que deseja aprofundar-se na antiguidade grega para compreender melhor a valorização de Nietzsche a esse povo, sobretudo no que concerne à dança, recomendamos a obra da dançarina e historiadora Lilian B. Lawler, *A dança na Grécia antiga*, recém traduzida no Brasil por Cynthia Gusmão. O estudo de Lawler foi de vital importância para nosso trabalho, dada a forma secundária em que a dança aparece em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche, o que nos permitiu adentrar mais no que se pode compreender de dança neste período. Destacamos sobretudo a importância do trabalho para uma compreensão mais precisa das danças dionisíacas.

Gostaríamos de sugerir outras duas leituras complementares, a primeira é *História da dança no ocidente*, de Paul Bourcier, em que o historiador apresenta noções gerais sobre a arte da dança desde a pré-história até a contemporaneidade. Apesar de ser um projeto questionável pela interpretação do que se poderia ou não chamar de “dança” na pré-história, o escrito de Bourcier tem seus méritos pelo vasto material abordado.

A outra recomendação direciona-se mais a uma complementação à noção de corpo, ou melhor, ao percurso intelectual que se fez acerca do corpo. Assim, é interessante para quem

desejar se aprofundar a leitura de *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*, da professora e pesquisadora brasileira Christine Greiner. A pesquisadora fornece neste livro um interessante percurso de análise sobre o corpo, partindo de teorias filosóficas até a discussão de processos artísticos de criação. Contudo, a autora não se dedica a comentar com atenção o pensamento de Nietzsche. Dessa forma, no que concerne ao estudo sobre o corpo em nosso trabalho, buscamos nos embasar sobretudo no próprio Nietzsche.

No que diz respeito à dança propriamente dita, nossa pesquisa precisou lidar, como já adiantamos acima, com dificuldades bastante pontuais no pensamento de Nietzsche. Em primeiro lugar, a dança sempre aparece como um tema periférico nas obras do filósofo, ainda que ele lhe atribua considerável importância em seu debate. Nietzsche também não define claramente um conceito de dança, e isto exige que o leitor seja atencioso a suas menções e, mais ainda, a suas interpretações.

Nietzsche também não é dançarino de formação, de modo que seus elogios e concepções em relação à arte de dançar podem estar embasados em uma prática esporádica de vivência em dança, seja como participante ou espectador de *performances*. Contudo, ainda que a dança possa parecer tão somente um tema de segunda ordem, ela ainda possui na obra de Nietzsche um profundo valor, que buscaremos ao longo desta dissertação tornar evidente.

De toda forma, não devemos considerar Nietzsche como um estranho à dança, pois em diversas passagens de sua obra o filósofo faz menções a danças que lhe agradam, como as danças populares; assim como a própria metáfora por ele usada para falar do bom escrever — dançando com as penas —, denotam sua proximidade com a arte. Em uma passagem de *Ecce Homo*, no capítulo dedicado à lembrança de quando escrevia seu *Zaratustra*, diz Nietzsche: “O corpo está entusiasmado: deixemos a ‘alma’ de fora... Com frequência me podiam ver dançando; eu podia, sem sombra de cansaço, andar durante sete ou oito horas pelas montanhas. Dormia bem, ria muito — possuía robustez e paciência perfeitas” (EH/EH. Assim falou Zaratustra, §4).

Considerando a falta do estabelecimento de um conceito de dança elaborado por Nietzsche, a fim de garantir uma leitura qualitativa e evitar equívocos sobre nossa compreensão acerca da dança, predicaremos uma modesta noção e também recorreremos a uma definição auxiliar. Mas, antes, é preciso reconhecer que é compreensível, dado o desejo de Nietzsche de opor-se às estruturas sistemáticas e metafísicas, que o filósofo não crie um conceito fechado e essencialista sobre a dança.

É também importante reconhecermos que a dança, enquanto conceito universalista, não existe; o que existem são danças manifestadas em diversas culturas e intencionalmente realizadas em situações oportunas. Além disso, pelo próprio caráter da dança enquanto uma arte dotada de qualidade evanescente — isto é, que só dura enquanto é praticada, depois se “dissolve” —, não nos parece adequado que se tente definir a dança, para além da própria satisfação de nossa razão, ou de anseios que evoquem a sua necessária defesa.

Em nossa compreensão, por dança, entendemos a arte do movimento dos corpos — e por extensão também do pensamento —, cuja criação, (re)produção, apresentação e representação são influídas no devir da espetacularidade, performatividade e ritualidade dos movimentos estéticos, e são, por seus fazedores, compreendidas enquanto tal.

A respeito da compreensão auxiliar, elegemos uma definição proveniente da antropologia da dança, a partir do conceito de Joann Kealiinohomoku: “A dança é um modo de expressão efêmero, executado de uma forma e num estilo pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança, tanto pelo dançarino quanto pelos membros de um grupo determinado observando a situação”<sup>4</sup>.

Feita a consideração conceitual, gostaríamos de pontuar que nos eximimos de fazer nesta introdução uma abordagem histórica sobre a dança e, por extensão, sobre o corpo. Acreditamos que isso não é razoável na medida em que a própria feitura da história da dança não dá conta desta. Este posicionamento se intensificou a partir da leitura do texto “*História da dança*”: *divagações facebookianas em torno de uma disciplina que dá o que falar e pensar*, de Guilhon et al. (2019) na coletânea *Arte e Estética na Educação: pesquisa e processos*<sup>5</sup>. Esse capítulo de livro é escrito por oito docentes pesquisadores das áreas de dança e história da dança de diversas instituições brasileiras, que, motivados por uma “postagem-gatilho” em rede social, debateram de forma instigante em novembro do ano de 2016 as controvérsias em torno da disciplina de História da dança.

---

<sup>4</sup> KEALIINOHOMOKU, 1976, p. 25 *apud* CAMARGO. *Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico*. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da Dança I*. 2. ed. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018, p. 27.

<sup>5</sup> GUILHON, Giselle et al. “História da dança”: divagações facebookianas em torno de uma disciplina que dá o que falar e pensar. In: CARVALHO, Carla; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. (orgs.) *Arte e estética na educação: pesquisa e processos*. (1ª ed.) Curitiba: Appris, 2019, p. 77-84.

Ainda que o debate dessas conversações pareça se direcionar a uma discussão no âmbito educacional, ele reflete duras críticas ao que se compreende pela pretensão de fazer uma história da dança. A proposição pública do debate fora feita pela pesquisadora Giselle Guilhon, ao falar sobre o desafio enquanto docente de lidar com o então ementário da disciplina, que visava o “[e]studo do panorama histórico-artístico-cultural da dança cênica ocidental, considerando os períodos: da Pré-história ao Clássico”. A pesquisadora então questiona, pois atualmente “desconhecemos a ‘dança cênica’ da pré-história” e alerta que nem mesmo o que se imagina em termos de figuras de movimento que se vê representado em figuras da pré-história configura algum tipo de dança.

O debate prossegue em torno da categoria de “dança primitiva”, que diversos intelectuais utilizaram acreditando ser essas danças, e que há — citando Kealiinohomoku — uma confusão entre o conceito primitivo e primevo. Ao primevo, que se remete às primeiras eras, não há como saber das origens da dança. No que concerne ao primitivo, como referência às danças de povos originários, os autores inferem que são demasiado diversas para se estabelecer um denominador comum. Além disso, considerando a dificuldade do que se reconhece como dança, os indicativos das ementas apontam um caminho, o da dança clássica; a docente elegeu o ballet clássico para lecionar a disciplina e mesmo assim observa que outros estilos de dança seriam deixados de lado, em função do prosseguimento do curso.

Ainda neste debate, Flávia Meireles numerou três aspectos relevantes na discussão, um de caráter filosófico e dois políticos, a saber: “O primeiro é quebrar os universais essencializantes (‘a’ história, ‘a’ dança). Essas coisas não existem assim absolutas. Isso fez/faz parte de um projeto colonizador que remete à modernidade com seu tempo-flecha hegemônico”. A respeito da argumentação política, a pesquisadora pontuou ser necessário “politizar as histórias e as danças, dando-lhes contextos específicos e escapando da categorização e narrativas lineares”. O segundo aspecto político refere-se à importância de aproximar a reflexão histórica sobre a dança às tendências dos estudos culturais relativos ao pós-colonialismo, a fim de trazer a “transculturalidade” para o debate sobre a situação do sul global.

O posicionamento de Meireles nos revela, em resumo, que fazer uma história da dança (mesmo que breve) implica em escolhas políticas e éticas, de modo que poderíamos nos questionar se é válido, em nome de uma *vontade de verdade*, privilegiar uma história que é registrada ignorando as demais. Ressalvamos, por fim, mediante as dificuldades deste empreendimento, uma das sugestões de Gleison Gonçalves. Após examinar os problemas da velha história, o pesquisador sugere um alinhamento com a recente “*história problema*”, que

busca uma abordagem mais criativa e crítica sobre as narrativas e memórias. Por fim, Gonçalves citou Eric Hobsbawm em uma fala a respeito do fazer a história, que “o tempo está maduro para que voltemos novamente às transformações do gênero humano, à questão principal da história”.

Nesse sentido, desenvolver aqui uma apresentação histórica da dança e, por extensão, do corpo, se revela bastante infrutífero. Dessa forma, considerar em nossa pesquisa um resgate das transformações, tanto do corpo como da dança, parece mais adequado e em consonância com a filosofia de Nietzsche.

No caso do contexto histórico do século XIX, por exemplo, nas danças acadêmicas — de cuja feitura temos mais registros —, podemos dizer que se imperavam as tendências românticas, que buscavam na natureza um refúgio da vida urbana, como é o caso do ballet francês de *Giselle*, que também tem por nome *Les Willis*, de 1840. Este belíssimo trabalho, composto por diversos artistas, como o músico Adolphe Adam, os escritores Théophile Gautier e Jules-Henri Saint-Georges e os coreógrafos Jules Perrot e Jean Coralli, trazem para a cena as lendas, a loucura e a tragédia para a dança.

Contudo, já no período de vida de Nietzsche, muito provavelmente o ballet presenciado pelo filósofo estava absorvido pela ópera, precisamente a wagneriana, de modo que não é examinado suficientemente pelo filósofo. Nietzsche direciona um comentário “Que um balé wagneriano possa conduzir alguém ao desespero — e à virtude!” (WA/CW, §3). Antes disso, há um breve elogio à dança popular dos mouros, que, por sua vez, não é investigada pelos grandes livros de história da dança.

Sobre a questão do ballet da ópera wagneriana, a dançarina Isadora Duncan, convidada por Cosima Wagner<sup>6</sup> em 1904, para dançar a *Bacanal de Tannhäuser*, uma música de seu falecido marido, conta que a esposa do músico lhe apresentou algumas anotações do compositor. Diz Duncan a respeito: “o desprezo de Wagner pela escola de dança do balé... a impossibilidade de harmonizar o sonho de Wagner com os hábitos do balé de Berlim”.

Cosima Wagner aprecia a pessoa de Isadora Duncan, como uma “querida menina”, dando-lhe total liberdade para dirigir a dança, pois reconhece que a dançarina tem inspirações no mestre Wagner. Adiantamos que as inspirações de Duncan são bastante conflitantes, tendo

---

<sup>6</sup> Cosima Wagner (1837-1930) é filha do compositor Franz Liszt e foi esposa de Richard Wagner. Teve a amizade do jovem Nietzsche, no tempo em que o filósofo frequentava a casa do casal e era pupilo do músico.

a própria na filosofia de Nietzsche uma forte influência, como esperamos apresentar posteriormente.

Desta feita, a considerar a evidente dissonância temática da dança acadêmica no século XIX, para o propósito da análise transdisciplinar das obras de Nietzsche, nosso recorte buscou alternativas que possam estabelecer conexões com a estética do filósofo. Assim, elegemos com mais liberdade as danças dionisíacas da Grécia antiga e eventuais manifestações de dança nas eras moderna e contemporânea.

Além disso, considerando a definição de Kealiinohomoku exposta acima — no que concerne à arte da dança como uma atividade reconhecida pelos seus praticantes enquanto tal —, buscamos dentro de nossas possibilidades neste trabalho dar o devido espaço para aqueles que dançam, a fim de tornar nossa produção mais fiel ao conhecimento temático mobilizado na dissertação, valorizando a epistemologia do conhecimento artístico. Para tanto, buscamos, mesmo que de forma breve, artistas da dança como Isadora Duncan, Klaus Vianna e Renée Gumiel, no intuito de valorizar seus conhecimentos e experiências, além do próprio Nietzsche.

Dispomos também a Nietzsche o lugar de um praticante da dança, para além das experiências que ele viveu dançando sozinho, porque concordamos com Isadora Duncan que reconhece em Nietzsche a figura de um precursor da dança em seu tempo, pois “Nietzsche criou-a em espírito. Nietzsche foi o primeiro filósofo da dança”<sup>7</sup>. Extraímos a passagem citada pelo filósofo francês Roger Garaudy em *Dançar a vida*, assim como tomaremos, por meio das exposições de sua obra, o material para apreciar o pensamento de Duncan acerca da arte de dançar.

O próprio Garaudy também nos fundamenta em termos de aprendizado sobre a “história da dança”, de modo que recomendamos a sua leitura. O filósofo se aproxima de Nietzsche no entendimento de que, por meio da dança, é possível valorizar o corpo e a reconexão do homem com a vida. Nesse sentido, apoiamos-nos no seu escrito, assim como nos de Nietzsche, sobretudo quando nos referirmos às noções de vida e de natureza.

Garaudy refletiu profundamente a respeito da dança acadêmica, sem deixar de lado o desprezo ao corpo que também é evidente na tradição, de modo que se pergunta “como pôde a dança, que sempre foi, nas regiões não ocidentais, a matriz da cultura e sua mais alta expressão de vida, ter chegado ao grau de decadência e futilidade do balé clássico no início do século

---

<sup>7</sup> Garaudy, 1980, p. 60. A tradução do texto de Garaudy é de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani.

XX?” (Garaudy, 1980, p. 27). E pontua ser de fundamental importância que a dança tenha o necessário reencontro com as próprias “origens da dança como símbolo do ato de viver, como participação na vida da natureza e da comunidade, era preciso remontar até antes daquilo que Nietzsche chamou de ‘dois mil anos de ultraje à humanidade e à natureza’” (Ibid. p. 60).

Esta evocação à maneira antiga de dançar, que possui uma profunda conexão com a vida, revela uma proximidade com o pensamento de Heráclito; Garaudy o cita a fim de refletir sobre a dimensão cósmica da dança: “O mundo é um fogo eternamente vivo que se acende e se apaga em ritmo certo”. O filósofo francês, com isto, entende que o movimento e o ritmo são a visão da “ordem cósmica expressa”, que nos fazem pensar para além da mera consideração metafórica da dança para compreender o mundo. O que este pensamento alcança no fim é a compreensão de que o universo dança, e por extensão, a vida que nele se produz:

Dançar a vida não seria, antes de tudo, tomar consciência de que não apenas a vida, mas o universo, é uma dança, e sentir-se penetrado e fecundado por esse fluxo do movimento, do ritmo, do todo? Em cada um de nossos gestos, toda a palpitação do mundo, todas as suas interações estão presentes, refletem-se e se repetem, concentram-se como em um espelho convergente. Neste diálogo de movimento entre nosso ser ínfimo e o todo, é a invisível e incessante vida do todo que respira com nosso alento e pulsa com o nosso sangue. Viver é, antes de mais nada, participar desse fluxo e dessa pulsação orgânica do mundo que está em nós, desse movimento, desse ritmo, dessa totalidade, porque, mesmo durante nosso sono, vela em nosso peito a lei da dupla batida, a da nossa respiração e a do nosso coração. (Garaudy, 1980, p. 25).

Ao considerar todas as dificuldades que envolveram esta pesquisa, nosso desejo somou-se a esse reconhecimento fundamental de valorizar a vida e de compreendê-la enquanto dança, o que nos permitiu adotar uma “flexibilidade” intelectual; partindo do perspectivismo ensinado por Nietzsche, torna viável e seguro a busca por alternativas para a sua realização. Este texto não pretende estabelecer um juízo absoluto sobre o papel da dança na filosofia de Nietzsche. Ele é antes, um convite à reflexão crítica e ao reconhecimento de que a dança proporciona imensos ganhos de perspectiva à filosofia. Um exemplo disto, cremos nós, ser a evocação dela feita por Nietzsche para a superação da *décadence*.

Por fim, espera-se que, pelas labirínticas sendas do pensamento nietzschiano, este trabalho propicie um caminho compreensivo a ser realizado com leveza, e que durante seu processo o leitor se sinta como se participasse de uma ciranda. Que nesta ciranda o leitor não se sinta estranho à horda de espíritos de diversos dançarinos e pensadores conjugados para uma experimentação comum da filosofia da dança.

## I. UM CORPO PARA DANÇAR ENTRE DEUS E O MUNDO INTEIRO

### I.I A superação de algumas oposições.

Dança agora sobre mil dorsos  
 Dorsos de ondas, malícias de ondas –  
 Salve quem novas danças cria!  
 Dancemos de mil maneiras,  
 Livre – seja chamada a nossa arte  
 E Gaia – a nossa Ciência!

De cada flor arranquemos  
 Um botão para a nossa glória  
 E duas folhas para a coroa!  
 Dancemos como trovadores  
 Entre os santos e as meretrizes  
 Entre Deus e o mundo inteiro!  
 (Ao mistral/Canto dança)<sup>8</sup>

- Friedrich Wilhelm Nietzsche.

O presente capítulo, cujo título indica uma alusão — assim como o trecho na epígrafe — à canção “Ao mistral/Canto dança” do príncipe *Vogelfrei*, na obra *A Gaia Ciência* de Friedrich Nietzsche, reflete o que nos parece ser a condição para dançar entre Deus e o mundo inteiro. A condição para se entregar e participar dessa apoteótica dança começa pelo *corpo*, uma boa disposição deste, pois se trata do corpo de um dançarino, um corpo que é afetado, isto é, impulsionado por certas forças que sobre ele atuam, gerando afecções, sentimentos, pensamentos ou ainda movimentos.

Elegemos o corpo na filosofia de Nietzsche porque reconhecemos que nele se dá o “campo de batalha”, como se poderia chamá-lo mais adequadamente, das oposições que se tencionam nele, oposições entre os seus anseios e a moral, fruto de anseios alheios. Através da leitura de Nietzsche, reconhecemos que a moral decadente estabeleceu valores que desprezam o corpo, e que, por sua vez, são ligeiramente opostos aos valores cultivados por aqueles que dançam. Assim, o conflito que se dá no corpo perpassa também uma dimensão existencial, revelada no caráter afirmativo de dançar “entre deus e o mundo inteiro”, em contraponto aos antípodas do dançarino, que, em seu desejo pelo além-mundo, desprezam e adoecem a vida.

Parte deste capítulo tem como estudo principal a obra *A Gaia Ciência* de Nietzsche, publicada em 1882, sendo a última parte acrescentada na segunda edição em 1886. A obra é

---

<sup>8</sup> FW/GC, Apêndice: Canções do Príncipe Vogelfrei, p. 283. A edição consultada de *A Gaia Ciência* de Nietzsche é traduzida por Paulo César de Souza.

dividida em cinco livros e duas secções complementares, uma com poemas curtos no início e a outra com canções ao final. Nietzsche explora em estilo aforismático diversos temas, como a “morte de Deus”, o niilismo, a moralidade tradicional, apresenta o perspectivismo, dentre outros.

A *Gaia Ciência* também explora uma linguagem poética e metafórica muito profunda, apresenta parábolas, diálogos e a prosa, ao passo que analisa temas da arte, da ciência, da religião. Nietzsche também oferece, por meio de um pensamento naturalista, interessantes críticas fisiológicas, como veremos a seguir, além de conceitos que serão trabalhados em outras obras suas, como o eterno-retorno, amor-fati e a grande-saúde. Destacamos também que a obra possui apreciações pertinentes sobre a dança.

Precisamente nesta seção, devemos abordar a constituição de um rompimento com a moralidade por parte dos dançarinos, que precisam, além de exercitar sua virtude, serem, ao que nos parece, símiles à figura da criança na filosofia de Nietzsche, a fim de que seu corpo possa sempre virtuosamente se transformar. Antes de nos dedicarmos ao *corpo dançarino*, precisamos fazer uma breve digressão para considerar um percurso corporal do filósofo.

É tão certo quanto esquecido que o filósofo tem um corpo, e que este corpo humano, como os demais, afeta-se pela natureza que o atravessa, que o gerou, da qual ele mesmo é parte. Deste corpo, o filósofo parece ter elegido seus olhos para contemplar os mais belos, os mais feios, assim como os mais cotidianos fenômenos de seu mundo e, como todos o sabemos, das suas ideias e conceitos, em linhas gerais, o seu mundo natural e o ideal.

Este corpo do filósofo passou por muitas transformações, a depender das tendências de uma época, das dificuldades dela ou dos seus mais particulares anseios, em suma, estas pessoas que tanto desejam conhecer, questionar, que são amigos, amantes dos enigmas e da sabedoria, não estão imunes aos valores morais do lugar onde nascem, nem de sua época. Para alcançar pensamentos ainda maiores, era preciso libertar-se dessas conjunturas do tempo e espaço, e da cultura.

Quando Friedrich Nietzsche dá voz ao andarilho no aforismo §380 de *A Gaia Ciência*, também lança uma perspectiva da Europa de seu tempo, entendida como “uma soma de imperiosos juízos de valor”, que teriam sido “transmitidos na carne e no sangue”. Os filósofos aprendem os valores de seu tempo, e é importante que o façam, contudo, estes valores não devem tornar-se imperiosos sobre suas formas de pensar e de agir, pois isso significaria ceder

a uma “vontade cativa”, à qual o ser humano recorre quando precisa de “segurança”, não quando de fato a tem, ou seja, quando é seguro de si mesmo.

Um filósofo que olhe para sua contemporaneidade inevitavelmente se depara com a moral que, diante de um interesse menos atento, pode parecer não ter muitas relações com as artes, e menos ainda, poder-se-ia pensar, com a dança. A dança é nosso grande interesse justamente em seu encontro com a filosofia, mas a relação com a moral precisa ser pontuada aqui, pois, graças à dança, o filósofo poderá aprender qualidades das quais também dispõe o andarilho, a fim de superá-la. Nietzsche, ao dar atenção à figura do andarilho, recomenda-o como um exemplo para quem deseja medir a moralidade europeia de sua época, no século XIX, em relação a outras moralidades, “anteriores e vindouras”.

O andarilho do qual fala Nietzsche se desloca para fora da cidade quando quer olhar e comparar a altura de suas torres; assim também, os homens do conhecimento poderiam fazer quando desejassem medir a sua moral, examiná-la por uma ótica que a olha de “*fora* da moral, algum ponto além do bem e do mal, até o qual temos de subir, escalar, voar”. Sabemos da importância que o olhar tem para contemplar o que aparece, para o deslumbramento, cujo espanto provoca maravilhosos pensamentos, mesmo diante da magnitude da natureza, que pode causar medo.

Mas apenas olhar, como o próprio Nietzsche parece sugerir, não é suficiente, é necessário *deslocar-se*, isto é, mover-se para ver melhor. Pensemos brevemente, tomando o aforismo em questão como ponto de partida para nossa reflexão, no qual o pensador alemão ainda pondera: “O fato de *querermos* ir para fora, para cima, é talvez uma pequena loucura, um insensato e peculiar ‘tu deves’ [...] a questão é se realmente *podemos* ir lá para cima. Isso pode estar ligado a múltiplas condições, no principal a questão é quão leves ou pesados somos, o problema de nosso ‘peso específico’” (FW/GC, p. 256).

Imaginemos filósofos que, no alvorecer, se dispõem a caminharem para fora de suas *moradas*, de seus jardins, de seus conhecidos vizinhos ainda adormecidos, nas ruas microfísicas em que pouco a pouco reconhecem as ações do Estado, havendo nelas buracos não reparados, luzes que vão se apagar, latas de lixo cheias de todo o *glamour* do consumo. Passam morosamente pelos mercados, pelos hospitais, próximos aos templos espirituais, colados a eles, por algumas instituições de ensino e cruzam as praças. Com alguma sorte, sorrirão se virem um museu ou um bosque no caminho. E finalmente o portal para sair e exercitar, como desejavam,

os seus olhares. Incontáveis vezes, seus músculos, ossos, nervos, fluidos, células, moléculas e átomos movimentaram-se para olhar de longe.

Com as articulações mais lubrificadas e as energias há tanto tempo acumuladas sendo finalmente liberadas, o corpo se acostuma com o ar menos pesado; o ânimo está leve, tão leve que seus vizinhos poderiam chamar-lhes de loucos, por sair sem se preocupar com seus deveres. É pelo querer e não pelo dever que se deslocaram; os movimentos, os devires dos corpos e de toda a natureza, tornarão os pensadores mais leves. Para que tanta leveza? Poderíamos perguntar a Nietzsche a partir de seu exemplo do andarilho; ele responder-nos-ia:

É preciso ser *muito leve*, a fim de levar sua vontade de conhecimento a uma tal distância e como que acima de seu tempo, a fim de criar para si olhos que abarquem milênios e, além disso, um céu puro para esses olhos! É preciso haver se livrado de muita coisa que justamente a nós, europeus de hoje, oprime, inibe, detém, torna pesados. O homem de um tal Além, que quer ele próprio avistar as supremas medidas de valor de seu tempo, necessita antes “superar” em si próprio esse tempo — é a prova de sua força —. (FW/GC, §380).

É preciso ressaltar que tal leveza não se confunde com o processo ascético, por consistir num intenso e constante exercício de força para a *transformação*. Não se trata de uma retidão resiliente que visa condicionar o corpo aos anseios quietivos da mente, em virtude do enganoso e danoso desprezo pelo corpo. Sobre importante tema do desprezo ao corpo, analisaremos posteriormente, assim como os antípodas dos dançarinos e seus valores ascéticos no pensamento de Nietzsche.

Retornando aos filósofos andarilhos que resolvemos imaginar, é sua disposição e suas condições, seu querer e bem-querer sobre si mesmos que os levam a mover-se. Tal deslocamento é em certo sentido digestivo, pois, como se estivessem passando por um longo período de “alimentação” de vivências, de leituras, de valorações e relações com as moralidades de seus tempos, precisam melhor digeri-las. Absorvendo nutrientes válidos para o melhoramento de seus corpos, livrando-se da pesada constipação — resultante de tanto tempo de repouso e de alimentos que deixam o corpo cansado, penoso e quieto —, os filósofos em suas andanças sentem a leveza, a liberdade de espírito, o bem-estar de ter as condições para olhar mais longe.

De fato, muitos alcançam essa leveza, é importante que os filósofos a possuam. Assim, poderíamos tomar a sequência descrita por Nietzsche: estar além do bem e do mal, fora dos domínios morais, ou ter finalmente experimentado as alturas de escalar e subir, faltando apenas uma última ação, o “voar”. Este veloz deslocamento aéreo, que livra o corpo por breves

momentos da gravidade, até finalmente ter o seu ocaso, para novamente caminhar, correr, saltar e voar.

Metaforicamente, os voos são importantes para o pensamento filosófico, pois, por meio dessa leveza necessária de que eles dispõem, entenderíamos que o pensamento se liberta dos seus basilares fundamentos materiais, para alcançar as teorias e ideias que podem ser contempladas nas “alturas”. Com os pensamentos de Nietzsche, tanto as alturas quanto os voos alcançam um sentido ainda mais elaborado, pois os voos permitem um intenso devir aos leitores de suas obras, considerando seu estilo aforismático que rapidamente transita por diversas temáticas e problemas, como que saltando entre os cumes de grandes cordilheiras montanhosas.

Tais voos e saltos promovem um ganho bastante qualitativo, como uma possível consequência da grande inspiração pela dança no estilo aforismático. Estes são ligeiros, leves e transportam o corpo sem torná-lo inflexível e engessado em paradigmas e fórmulas que o tornam inférteis. A própria escrita de Nietzsche configura uma “dança da pena”, na qual, seu corpo se move com leveza por entre as ideias e a vida que se faz ao seu redor, sua filosofia também dançará como veremos posteriormente. Vale ressaltar, como devemos apresentar ao longo deste trabalho, que a noção de dança no pensamento de Nietzsche não será apenas tomada como um recurso para contemplações teóricas ou ideais, mas sobretudo pelo que poderíamos apontar como exatamente o contrário: que dança e seus dançarinos estão intimamente ligados à natureza em constante devir, *ao sentido da terra*.

Ainda que a dança possa promover, não apenas aos estilos de escrita e ao corpo, uma flexibilidade, agilidade, leveza e liberdade, é preciso ressaltar que o corpo e a escrita também podem ser engessados por uma forma de coação em comum, assim como a própria dança. Por exemplo, o próprio ritmo, pelo qual Nietzsche apresenta certa consideração ao versar sobre a antiga e supersticiosa humanidade, chega a perguntar se havia “algo mais *útil* que o ritmo?”. O ritmo é algo que o filósofo reconhece, possuindo um atributo que conduz, induz, exerce uma força sobre o corpo.

Na música, a ritmização acompanha, por vezes, a cadência dos dançarinos, nas quais as ações e o movimento do corpo, passam agora a gerar tanto gestos voluntários quanto involuntários. Diz Nietzsche:

O ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder, não somente os pés, a própria alma segue o compasso provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim, procuraram *coagi-los* mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles [...] atribuía-se à música o poder de desafogar os afetos, purificar

a alma, abrandar a *ferocia anima* [ferocidade do ânimo] — e isto precisamente pelo ritmo da música. Quando era perdida a justa tensão e harmonia da alma, era preciso *dançar*, seguindo a cadência do cantor — era essa a receita dessa terapia. Com ela Terpandro pacificou um tumulto, Empédocles acalmou um doido enfurecido e Dâmon purificou um jovem que definhava de amor; com ela também foram tratados os deuses enraivecidos e ávidos de vingança. (FW/GC, §84).

Além disso, cabe mencionar que é possível que o próprio ritmo que conduz a uma pluralidade de movimentos possa, também, impedir um corpo de dançar. É importante considerar uma passagem de Nietzsche sobre sua crítica fisiológica à obra musical de Richard Wagner: trata-se de um caso peculiar, inicialmente motivado pelo filósofo em pleno cinismo, diante do evidente confronto de seu *gosto* e querer perante as composições do *músico alemão*:

Meu “fato” é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo meu *pé* se irrita e se revolta contra ela — ele necessita de compasso, dança, marcha, da música ele requer sobretudo as delícias inerentes ao *bom* andar, caminhar, saltar, dançar. — Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? minhas vísceras? Não fico insensivelmente rouco, ao ouvi-la? Então me pergunto: o que *quer* realmente da música o meu corpo inteiro? O seu próprio alívio, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si; como se a brônzea, plúmbea vida fosse dourada por boas, ternas, áureas harmonias. Minha melancolia quer descansar nos esconsos e abismos da *perfeição*: para isto necessito de música. (FW/GC, §368, p. 243).

Nesse sentido, ao considerarmos os ditos efeitos da “*melodia infinita*” (NW/NW, Wagner como perigo, §1)<sup>9</sup> wagneriana no corpo de Nietzsche, é possível reconhecer claramente o *poder rítmico* pelo qual foi afetado, que numa palavra o impede daquele “*bom* andar, caminhar, saltar, dançar”. Tal impedimento, como se lhe gerasse um inquietante nervosismo, estabelece o evidente confronto entre a necessidade de um gosto e uma desarmonia inconciliável entre o ritmo de um corpo e do fenômeno musical, gerada pela íntima *vontade* do ouvinte e do músico.<sup>10</sup>

Há de se ressaltar que, para Nietzsche, Wagner teria subvertido o “pressuposto fisiológico da música anterior. Nadar, flutuar — não mais caminhar, dançar...”. Desta maneira, tal estilo

---

<sup>9</sup> Para maior aprofundamento sobre a noção de melodia infinita, pode-se consultar SANTOS, *Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos dramas de Richard Wagner*, p. 60.

<sup>10</sup> Como sabemos, o inverso desta relação também é possível, quando ouvinte e músico estão em consonância, vê-se uma interação extraordinária, mas o poder musical ainda é predominante (salvo exceções onde a dança produz sonoridade, como no sapateado). A exemplo, a professora Débora Sabongi, numa experiência de percepção musical em dança do ventre, conforme relata a etnomusicóloga e antropóloga da dança Erica Giesbrecht, na ocasião da aula, a turma de Sabongi tinha a sensação de que a bailarina conduzia o instrumento (acordeom), contudo, a professora explica que “Ao ouvir a música, a bailarina precisa deixar fluir seu corpo em movimento sem a necessidade de controle total do que quer reproduzir. A música é uma composição de vários instrumentos, mas há sempre um (ou dois) que se destacam, e são aqueles que acabamos por seguir. A bailarina tem que ter a noção de que ela é um retrato vivo do instrumento que está tocando. E neste caso, seu corpo deverá estar disciplinado para responder a estes sons da forma mais natural possível”. (GIESBRECHT, E. Escutando com o corpo: sensibilidade, música e corpo numa cena local de dança do ventre, p. 10).

musical tende a romper com o tempo e o espaço, evocando uma “degeneração do sentimento rítmico”, e, por sua vez, submetendo a música ao drama.

Acerca da sujeição que Nietzsche sente em relação à música de Wagner, é importante reconhecer que é sobretudo em seu *corpo*, tomado como referência no relato, o mais afetado pela ação sonora da música, que lhe causa todos os desconfortos acima descritos. Esses desconfortos são próprios da assincronia do próprio corpo e suas vontades, em confronto com as vontades expressas na música da ópera wagneriana, tais quais o corpo não tem a experiência de uma triunfante liberdade para seguir sua natureza, em outras palavras uma *natureza que quer dançar*, que quer sua liberdade e alívio.<sup>11</sup>

É notável existir uma tensão entre o ritmo natural do corpo e o ritmo artístico, conforme se evidencia na disposição da música de Wagner que tanto afeta Nietzsche. No entanto, devemos observar, conforme o aforismo §84, sobre a origem da poesia, que a investigação do filósofo sugere que a genealogia da poesia está intimamente ligada à sua materialidade: a origem do verso está menos relacionada à inspiração do que à necessidade de coação, de regulação do ânimo por meio da repetição rítmica. Essa interpretação pode parecer repressiva à primeira vista, já que aproxima a arte de um mecanismo de controle.

No entanto, se ampliarmos a perspectiva nietzschiana para a dimensão da crítica à moral ascética e à valorização do corpo, abre-se a possibilidade de pensar o ritmo não como simples instrumento de repressão, mas como meio de organização vital — uma forma de dar corpo ao caos sem trair sua energia original. É por essa razão que Nietzsche expressa que, ao perderem a "justa tensão e harmonia da alma, era preciso dançar, seguindo a cadência do cantor", pois a linguagem apolínea da música, por meio do ritmo, da métrica e do tempo, proporciona o escoamento das tensões em prazer: no movimento, na liberação de energias, assim dançamos.

O ritmo, nesse sentido, não elimina o instinto: ele o escuta, o acompanha e o transfigura. A pulsação do sangue, o compasso da respiração, o andar cadenciado — tudo isso já é, em si, uma forma de ritmo que pertence à vida orgânica. A arte, ao se apropriar dessas pulsões, estiliza-

---

<sup>11</sup> Em um fragmento póstumo, encontramos mais uma interessante constatação de Nietzsche sobre o que seu corpo quer da música, semelhante à crítica exposta no aforismo §368 de *A Gaia Ciência*. Na ocasião profere o filósofo intempestivo: “Do que eu preciso é de música com a qual se possa esquecer o sofrimento; com a qual a vida animal se sinta divinizada e triunfante; com a qual se gostaria de dançar; com a qual, talvez, cinicamente perguntado, seja possível digerir bem? A facilitação e elevação da vida por meio de ritmos *leves* e sutis, conscientes, soltos, a auratização da vida por meio de harmonias *douradas* suaves relaxantes — isso eu extraio para mim de toda a música. A rigor, poucos compassos me bastam. Wagner tornou-se impossível para mim do começo ao fim, pois ele não sabe *andar*, para não falar em dançar”. (NF/FP, 1885-1889, 7 [7]).

as sem destruí-las. Na dança, especialmente, vemos o corpo celebrar seus próprios fluxos, não sob a égide da contenção, mas da intensificação da própria vontade. O que se impõe não é uma moral cativa, mas uma forma sensível que permite ao instinto expressar-se com clareza e beleza. O ritmo pode, para além da coação, afirmar o corpo em sua guerra interna, proporcionando uma expressividade plasmadora — tanto natural quanto artística.

Por isso, em vez de pensarmos o ritmo somente como um “freio” ao caos interior, é justo que o entendamos como uma técnica afirmativa de tornar o instinto habitável e comunicável. Ele, em si mesmo, não coage o tumulto vital, mas o transforma em gesto, em dança, em canto. É nesse ponto que Nietzsche se distancia da estética de Wagner — cuja música procura subjugar o ouvinte — e se aproxima de uma arte dionisíaca, onde o ritmo é liberdade em forma, força, medida e criação.

Assim, consideramos necessário e relevante apresentar o que entendemos do corpo do dançarino na filosofia nietzschiana, contrastando-o com a constituição de seus *antípodas*, visto que, para Nietzsche, estes são evidentes desprezadores do corpo. Uma observação de Oswaldo Giacoia ajuda-nos a perceber que este desprezo e rebaixamento do corpo na tradição filosófica parte de uma valorização suprema da metafísica,<sup>12</sup> que por sua vez furta a atenção e nos deixa num estado extremamente ignorante e “estranho” do que nos faz nós mesmos. Desta estranheza ao corpo, num tom bastante “positivista” como o próprio Nietzsche se avalia nesta consideração, é importante destacar o que se refere a um espanto que a metafísica desprezaria:

O mais espantoso é antes o corpo; não se pode admirar até o fim como o corpo humano se tornou possível: como uma tal imensa reunião de seres vivos, cada um dependente e submetido e, todavia, em certo sentido de novo comandado e agindo por vontade própria; como pode, enquanto totalidade, viver, crescer e subsistir por lapso de tempo -: e tudo isso, visivelmente, *não* ocorre por meio da consciência. Para esses “milagres dos milagres”, a consciência é justamente apenas uma “ferramenta” e nada mais, de igual modo que o entendimento, o estômago, são uma ferramenta. A luxuriante ligação em conjunto da mais múltipla vida, a coordenação e subordinação entre atividades superiores e inferiores, a miríade de obediência, que não é nenhuma obediência cega, menos ainda mecânica, porém seletiva, perspicaz, ponderada, até mesmo uma obediência que resiste – todo esse fenômeno ‘corpo’, considerado segundo uma média intelectual, é tão superior a nossa consciência, ao nosso espírito, nosso pensar, sentir, querer conscientes, como a álgebra o é sobre o um mais um. O ‘aparelho nervoso e cerebral’ *não* é tão refinada e ‘divinamente’ construído para, em geral, produzir o pensar, o sentir, o querer: parece-me, antes pelo contrário, que justamente para pen[s]ar, sentir, querer, não é em si necessário nenhum ‘aparelho’, mas isso, isso apenas, é ‘a própria coisa’. Pelo contrário, uma tal prodigiosa síntese de seres vivos e intelectos, que se chama ‘homem’, só poderia viver quando aquele refinado sistema de ligação e mediação estivesse criado e, por meio dele, um

---

<sup>12</sup> GIACOIA, *Resposta a uma questão: o que pode um corpo*. p.199, in LINS & GADELHA. *Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo*. 2002.

entendimento instantaneamente rápido entre o dos seres superiores e inferiores – e, com efeito, por meio de autênticos mediadores viventes [...] Há, pois, no homem tantas ‘consciências’ quantos seres nele existem, que constituem o seu corpo – em todo instante de sua existência -. Aquilo que distingue a ‘consciência’ habitualmente pensada como única, o intelecto, é justamente que ele permanece protegido e fechado para o incontável múltiplo na vivência daquelas muitas consciências, como consciências de nível superior, do mesmo modo como uma multiplicidade governante e aristocracia recolhe apenas uma *seleção* de vivências [...] Ao fio condutor do corpo, como já dito, aprendemos que nossa vida é possível por meio de um atuar conjunto de muitas inteligências, de valor muito diferenciado e, portanto, por meio de um permanente variadíssimo obedecer e comandar - dito moralmente: por meio do incessante exercício de muitas virtudes -. (NIETZSCHE, 1980, p. 576 s., *apud* GIACOIA, 2002, p. 200-201).<sup>13</sup>

Retornando ao ponto dos dançarinos e seus antípodas, consideramos importante perceber que seus corpos possuem muitas formas de inteligência, que produzem constituições valorativas conforme suas vontades, as quais naturalmente entram em conflito mútuo. Começamos por tais personagens pelo motivo de serem concebidos como recursos *imagético-conceituais* nas obras de Nietzsche, seja para a elaboração de paradigmas ou para críticas acerca do comportamento e das ações dos homens. Contudo, não apenas isso, já que de alguma maneira passou a nos revelar ou demonstrar suas “raízes” mais profundas dos modos de ser do humano; eis assim seus reconhecimentos pertinentes aos “instintos”.

Desta feita, nesta demonstração de tais personagens e dos valores por eles carregados ou em ato *transvalorados*, começaremos por um atributo desejável no corpo nietzschiano em relação à música, conforme o citado acima no aforismo §368 de *A gaia ciência*: que estes corpos com as suas “funções animais aceleradas” sejam “seguros de si”. No que toca aos dançarinos, sabemos que para o filósofo estes são “seguros de si”, mas e seus antípodas? Em primeiro lugar, os “*crentes*” (FW/GC, §347) — vejamos em que sentido se dá este reconhecimento.

Brevemente, reconhecemos que há um desejo na figura do crente, pois se encontra firme com sua estima, ou seja, na medida em que, como valor em fé, é suficiente para ele seu anseio de firmeza, “não quer ver sacudido”, o seu querer clama por segurança. Assim, Nietzsche infere sobre sua força, a qual é precisamente uma “fraqueza”, reconhecida pelo filósofo sobretudo na “velha Europa” de seus dias, cujos habitantes ainda lhe pareciam ter necessidade do *cristianismo*, de modo que conservam seus modos de ser, evitando mudanças.

---

<sup>13</sup> A tradução da citação de Nietzsche é feita pelo próprio professor Giacoia, presente em NIETZSCHE, Friedrich. Fragmento Póstumo de junho-julho de 1885, número 37 [4]. In: F. Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari, Berlin, New York, München: de Gruyter/DTV. 1980, vol. 11, p. 576s.

Contudo, não apenas do cristianismo, pois os dizeres de Nietzsche se estendem aos que precisam de metafísica ou mesmo do positivismo das ciências, na sua “ímpetuosa exigência de certezas”. Haja vista que, segundo o pensador, essa exigência e “*querer*” referem-se a possuir algo de firme, e por tal anseio agem precoce e impulsivamente ao fundamentar suas concepções. Nesse sentido, embora a questão das certezas se faça presente, Nietzsche acrescenta que ela se intensifica mediante a:

Exigência de apoio, suporte, em suma o *instinto de fraqueza* que, verdade, não cria religiões, metafísicas, convicções de todo tipo — mas as conserva. O fato é que de todos esses sistemas positivistas despreendem-se os vapores de um certo abatimento pessimista, algo de cansaço, fatalismo, decepção, temor de nova decepção — ou então raiva ostensiva, mau humor, anarquismo indignado e o que mais houver de sintomas ou mascaradas do sentimento de fraqueza. (FW/GC, §347).

Devemos considerar que todos esses sentimentos, comportamentos e mesmo afetos que têm origem ou são impulsionados em desdobramento pela aparente segurança que a ideia da firmeza lhes provoca no corpo, compõem a condição de suscetibilidade dessas pessoas, cujo *instinto de fraqueza* tematizado por Nietzsche é mais evidente. Posto isso, refletiremos sobre as implicações da seguinte proposição: “A fé sempre é mais desejada, mais urgentemente necessitada, quando falta à vontade: pois a vontade é, enquanto afeto de comando, o decisivo emblema da soberania e da força”.

Ora, deve-se ressaltar que, para o filósofo, um dos problemas da religião — embora não seja tratado diretamente deste âmbito no aforismo em questão — está diretamente relacionado ao problema da metafísica, tendo sido abordado por Nietzsche como oriundo dos homens primitivos que o concebem a partir do “*erro* na interpretação de determinados processos naturais, uma perplexidade do intelecto” (FW/GC, §151), não por necessidade ou impulso.

Nesse sentido, podemos observar que tal forma de raciocinar (ao modo religioso) existe a partir de uma contemplação e explicação do mundo, que busca sempre “certezas” necessárias, para uma possível aquietação de impulsos de investigação sobre o mundo e si mesmo. Esses impulsos inquietantes que poderiam, quem sabe, contrariar o visionário sacerdotal que comanda por meio de suas interpretações — sendo autoridade da firmeza da fé.

Na metafísica, a autoridade não é propriamente uma pessoa, mas a “verdade” e os seus princípios, axiomas, definições ou mesmo a apreensão de fatos desvelados da ilusão presente na narrativa religiosa, que comandam seu instinto de fraqueza, ainda que estas sejam elaboradas, criadas, geradas mediante a pessoa do *filósofo*. Retornando às palavras de Nietzsche (FW/GC, §347), este dito ato de comandar ocorre na proporção de “quanto menos sabe alguém

comandar, tanto mais anseia por alguém que comande, que comande severamente — por um deus, um príncipe, uma classe, um médico, um confessor, um dogma, uma consciência partidária”.

Embora acima tenhamos considerado a autoridade sacerdotal, devemos observar que ela tanto comanda quanto é comandada pela sua doutrina, na qual ainda que com mais resistência e disposição, este tipo de crente, com o *exercício* de seu poder, treinado como é, suporta melhor os flagelos contra a vontade em seus castigos a seu *corpo*.<sup>14</sup> E não apenas isto, sua despoticização da vontade de vida possui outras nuances. Dessas nuances, lembremos uma interessante consideração nietzschiana na *Genealogia da Moral*, precisamente na terceira dissertação norteada pela questão: “O que significam ideais ascéticos”, quando o filósofo claramente os expressa como uma série de ações norteadas pela valoração dos sacerdotes ascéticos sobre a nossa vida, pela qual *acreditam* e se *orientam*, qual seja:

Esta (justamente com aquilo a que pertence, “natureza”, “mundo”, toda a esfera do vir a ser e da transitoriedade) é por eles colocada em relação com uma existência inteiramente outra, a qual exclui e a qual se opõe, *a menos* que se volte contra si mesma, que *negue a si mesma*: neste caso, o caso de uma vida ascética, a vida vale como uma ponte para essa outra existência. O asceta trata a vida como um caminho errado, que se deve enfim desandar até o ponto onde começa; ou como um erro que se refuta — que se *deve* refutar com a ação: pois ele *exige* que se vá com ele, e impõe, onde pode, a *sua* valoração da existência. (GM/GM III, 11).

Ora, deste caminho é seu desandar onde exatamente a vida começa, Nietzsche prossegue sua dissertação mostrando-nos como tal percurso é tortuoso, por considerar que os ascetas são “criaturas descontentes, arrogantes e repulsivas, que jamais se livram de um profundo desgosto de si, da terra, de toda a vida, e que a si mesmos infligem o máximo de dor possível, por prazer em infligir dor — provavelmente seu único prazer”. Tal caminho tem seu fim evidenciado quando Nietzsche nota um “profundo instinto que proíbe a procriação”, o qual consiste precisamente em usar sua “força” para estancar, cessar e destruir a “fonte da força”, isto é, os *impulsos sexuais*.

Aqui cabe ressaltar que o aspecto fisiológico do próprio corpo é lesado pela valoração despoticizadora do crente sacerdote asceta — é claro, não somente o asceta, mas seu rebanho é muito prejudicado; mais ainda, aqueles cujo *gosto* e disposição de espírito e saúde rejeitam tamanha violência a que muitas vezes são submetidos. Posto que quando realizados

---

<sup>14</sup> Sobre o tema do castigo, recomendamos a leitura dos capítulos 3 e 4 da Segunda Dissertação e o 20 da Terceira Dissertação da *Genealogia da Moral* de Nietzsche.

em prática, tais valorações do asceta sobre a vida, por exemplo, lançadas em *discurso*, possuem o mesmo efeito repressivo, visto que se voltam contra a continuidade da vida humana, contra o “florescimento fisiológico mesmo, em especial contra a sua expressão, a beleza, a alegria, enquanto se experimenta e se *busca* satisfação no malogro, na desventura, no fenecimento, o feio, na perda voluntária, na negação de si, autoflagelação e autossacrifício”. (GM/GM III, 11).

Para o filósofo, a natureza de *caráter* paradoxal do sacerdote ascético se dá possivelmente pelo “interesse da vida mesma, que um tipo tão contraditório não se extinga” — tal breve consideração muito nos recorda da filosofia de Schopenhauer. Por outro lado, valendo para nossa presente reflexão observar o comportamento deste importante portador de valores que é o sacerdote — um dos grandes líderes de crenças — em oposição à figura do dançarino, pois assim poderemos melhor reconhecer as condições de um dançarino cujo corpo seja dotado de vida e não emaranhado por uma abismal despotencialização da mesma.

No que toca ao sacerdote, tendo em mente o que brevemente apresentamos acima, as considerações nietzschianas sobre o mesmo (GM/GM III, 11), é evidente o prazer que tem o sacerdote asceta, fruindo a sua existência apenas na dor e no sofrimento. Acrescentamos também que o sinta na contemplação, sobretudo na de ansiar pelo *nada* ou pelo *juízo final*, próprias daquele espetáculo oferecido pela fé aos fiéis nas palavras do Pai da Igreja, Tertuliano (circa 155–220 d.C.), traduzidas por Nietzsche no item 15 da primeira dissertação da *Genealogia da Moral*.

Deste modo, devemos mencionar que existe uma ligeira diferença na fruição do dançarino em relação à figura sacerdotal no *corpus* da obra de Nietzsche. Este contraste com o sacerdote ascético, acontece no próprio dançar: o prazer do dançarino é transbordante, afirmativo e, como veremos no próximo capítulo, profundamente dionisíaco, sensualista, primaveril, livre e alegre.

Tal prazer, como uma fonte de vida em seus impulsos mais instintivos — mesmo que sejam presentes o anseio pela beleza apolínea —, o dionisíaco também aparecerá em seus movimentos na construção de seus gestos e signos. Frente a uma repressão moral ou valoração, seja estética, política ou ontológica, o dançarino com sua grande disposição há de agir naturalmente como aqueles seguidores de Dioniso,<sup>15</sup> sejam os sátiros ou ainda as bacantes, ou

---

<sup>15</sup> Referimos também as licenças sexuais em honra a Dioniso, bem como o *prazer alegre* experienciado no acontecimento grego da Tragédia Antiga, como também ao simbolismo inerente a essas figuras vividas pelos artistas e o *grego comum*. Podendo ser consultadas em praticamente todo o *Nascimento da Tragédia*, destacamos sobretudo a este respeito os referidos capítulos e páginas da edição que utilizamos: 1, p. 28; 2, p. 30–31; 7, p. 52; 8, p. 54; 10, p. 67.

os poetas coreutas e seus espectadores *excitados*, ou ainda como o próprio deus, em seu *deslumbrante prazer no vir a ser*. Mais ainda, como o próprio Zaratustra de Nietzsche, no qual seus pensamentos dadivosos e seus ensinamentos, convidam a dançar. Zaratustra *caminha* como um dançarino e ri como *criança* (ZA/ZA, prólogo. 2).

Como dissemos anteriormente, não somente o sacerdote seria o mais prejudicado por sua valoração sobre a vida, posto que ele próprio também dita sobre esses valores, por eles é afetado conscientemente e *gosta* disto. Assim consiste em sua impressão de um sublime *poder* perante a natureza que deseja negar — não à toa transformou tal negação num *dever*. Dever este que repousa e cai sobre o corpo do homem comum, do fiel, do homem de rebanho, mas também recai sobre um fiel demasiado especial para este homem sacerdotal. Tais valores conduzem e decidem sobre a própria *mulher*, sobretudo nas mais resolutas sociedades religiosas. No caso da cristã, na qual em períodos mais antigos das elaborações das escrituras, a “*sagrada palavra*” orienta-lhe que o homem seja sua “cabeça”, o que por sua vez claramente restringe seu livre pensar e agir, condiciona-a consideravelmente às vontades da “Palavra” divina — que não é outra coisa senão uma domesticação do marido para com a mulher, assim como a Igreja o comanda, mas também lhe dá certo poder.<sup>16</sup>

Se levarmos um pouco mais longe a questão do comando sobre o corpo — não apenas a cabeça e os pensamentos, mas a dieta, o gosto, o sexo, ou melhor, os instintos do corpo inteiro —, tornam-se cada vez mais comandados à medida em que se faz presente o ato de fé do homem de rebanho — neste caso estamos sobretudo nos referindo ao crente cristão. A corroboração da fé torna difícil a tarefa de superar tais comandos, pois a crença ascética da qual falamos é demasiado tortuosa para apreender e aderir completamente, de que modo este sofrimento é exaltado numa busca sem fim.

Assim o estranho e paradoxal insucesso de elevar-se como um deus e não ser perturbado pelos movimentos mundanos e os desejos corporais — a serem negados pela valoração — só contribuem para uma felicidade cada vez mais negadora e ressentida. Essa felicidade tem seu ápice no regozijar-se com a imagem de um Juízo Final, eis que sua grande salvação do mundo que tanto negou tornou-se, sem que percebesse, a sua grande vingança contra o milagre da vida

---

<sup>16</sup> Epístola de S. Paulo aos Efésios, Capítulo 5. “Conselhos morais”, ver. 17, “Portanto não sejais imprudentes, mas entendei qual é a vontade de Deus”. Ver. 21. “Submetidos uns aos outros no temor de Cristo”, ver. 22 “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos, como ao Senhor”. Ver. 23. “Porque o marido é a cabeça da mulher, assim como Cristo é a cabeça da Igreja; ele mesmo que é seu corpo, do qual é o Salvador”.

com que seu Deus teria lhe presenteado. Tal felicidade, em suma, é uma felicidade na morte, no descanso no fim de tudo.

Ainda neste caso dos crentes cristãos, podemos reconhecer e refletir sobre o que Nietzsche chama de *instinto de fraqueza* (FW/GC, §347), que novamente mostra sua importância, por ser a fé e o ato de crer — não no deus, mas nas palavras daqueles que dele profetizam e dirigem ao cotidiano meticulosamente ritualizado — enfraquecem a vontade de vida presente no fiel. No Brasil, recentemente as danças nas igrejas (hoje concebidas como danças proféticas, danças sagradas, dança gospel<sup>17</sup>), ganham cada vez mais presença.

Antes, seus movimentos possuíam balançares leves ao ritmo da *música*, pois a adoração precisava ser *contida*, sem saltos ou aqueles movimentos que são capazes de “arrancar” dos corações sons de dor e prazer — como nas dionisíacas. Vê-se de forma muito marcada as mãos arqueadas e um pequeno molejo de cintura, as pernas tampouco se mexiam nos cultos, pois é uma dança de *servos* de uma divindade *incorpórea*.

Contudo, para quem atualmente se dispuser a assistir a tais danças, perceberá que houve um significativo aumento de complexidade técnica delas: há mais especialização dos movimentos, motivadas pelo empenho coreográfico dos adoradores, sob o pressuposto de serem dedicadas a Deus — ainda que os ditos “ministérios de dança” em igrejas evangélicas estejam mais próximo da espetaculosidade dos cultos. As poucas *experiências* dos rompimentos de imagem, personalidade e caráter ocorrem apenas nas interpretações teatrais que rememoram a tradição das escrituras, e que só reafirmam a sua condição enfraquecida e não a sua superação.<sup>18</sup>

Não negamos que sintam seus espíritos renovados pela catarse de tais práticas, mas o cultivo de uma saúde do corpo ainda é negligenciado, assim como o prazer terreno — que marca

---

<sup>17</sup> Acerca do retorno da dança nos rituais cristãos no Brasil, em especial a dança gospel, recomendamos a dissertação de Zélia Santos, que, mesmo sendo cristã, não deixa de examinar criticamente a espetacularidade e o contexto controverso dessas danças, sobretudo no que diz respeito à mercantilização da arte. Ver em SANTOS, Zélia Priscila Nogueira Rodrigues dos. *Dança gospel: adoração, evangelização e mercadoria no contexto religioso evangélico*. Dissertação (Mestrado), orientação de Dra. Maíra Spanhero Ferreira. Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Último Acesso:20/03/2025. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33558>

<sup>18</sup> Este modo de dançar descrito acima se refere às danças realizadas em templos e igrejas cristãs atualmente, assim como às práticas teatrais. Todavia, em certas ocasiões festivas ao longo do ano, na velha Europa, os sacerdotes se fantasiavam para divertir os fiéis, experimentando algo diferente de seu papel social e religioso, do mesmo modo também como os escravos em saturnais festivas. Lembremos, por exemplo, de quando Giorgio Agamben fala da capacidade de libertar dos papéis sociais que tem a dança, após falar sobre um “rei bufo”, na parte sobre “Uma fome de boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade”, em sua obra *Nudez*, na qual considera: “‘Não há festa antiga sem dança’, escreve Luciano; mas o que é a dança senão a libertação dos gestos na sua pura inoperosidade? E o que são as máscaras, que intervêm de várias maneiras nas festas de muitos povos, senão, antes de tudo, uma neutralização do rosto?” (AGAMBEN, 2015, p. 161).

uma conexão dos dançarinos com a terra — é *desprezado*, pois reconhecemos aí que: à medida que os instintos de fraqueza nestes rituais comandam e tornam a todos (espectadores e dançarinos), por duradouro momento, *fanáticos* no sentido nietzschiano.

A noção de fanáticos na filosofia de Nietzsche refere-se àquela cuja “única ‘força de vontade’ que também os fracos e inseguros podem ser levados a ter, como uma espécie de hipnotização de todo o sistema sensório-intelectual, em prol da abundante nutrição (hipertrofia) de um único ponto de vista e sentimento, que passa a predominar — o cristão denomina sua fé” (FW/GC, §347). É importante ressaltar que em um tal estado de ânimo, de “*adoecimento da vontade*”, no qual se *obedece* à vontade alheia do pastor ou sacerdote asceta, concretiza muito bem aquilo que os artistas que dominam o *ritmo* (FW/GC, §84) fazem com os deuses, reis e uma massa inteira, em uma palavra, coagi-los.

Uma tal coação que atua sobre o corpo inteiro, como dissemos, usa até de uma dança totalmente conduzida a uma divindade, na qual tal astúcia mantém a alma e corpo dos fiéis inteiramente cativos pela moral (estima e condução da existência) sacerdotal. Ao tomar a música e o canto (louvores), como meio discursivo e afetivo, buscam o quietivo ou o erguer e conduzir sua manada de fiéis às suas batalhas — batalhas contra o que *consideram o mal*. Assim como pela música, também pela dança se buscará o ensinamento da doutrina, por extensão a própria moral.

Nisto, a Palavra tida por sagrada — que também é a do sacerdote, pautada nas suas valorações — só contribuem para todo um mau entendimento *do corpo e da terra*, o que consequentemente refreia os instintos mais ascendentes de vida. Esta valoração pejorativa nos leva diretamente a pensar no discurso “Dos desprezadores do corpo” do Zarathustra de Nietzsche, no qual o pensador não apenas inverte a visão tradicional da mente ser superior ao corpo, mas de fato ausculta e revela o que o corpo cria de si. Brevemente, é justo dizer que as coações dos sacerdotes diferem das realizadas pelos artistas em inúmeras esferas, mas na convergência da *arte sacra*, até os artistas dificilmente não se tornam parte do rebanho que reafirma a “Palavra sagrada”.

Gostaríamos de destacar algo que consideramos relevante nesta reflexão, sobre as condições do corpo do dançarino em oposição ao corpo domesticado, pois este possui um latente *instinto de fraqueza*. Em primeiro lugar, como mencionamos, pelo ritmo dos rituais ascéticos — como as missas das igrejas católicas ou os cultos nos ministérios e igrejas evangélicas, até mesmo a prática religiosa no seio familiar, isto é, em *casa* —, também

interrompem o florescimento natural da experiência da *leveza* com o mundo. Nesse sentido, exercem poder até na experiência artística da dança na própria vida das pessoas, pois tais virtudes carregam e depositam no corpo pesos e flagelos, como já mencionamos acima.

Contudo, há uma figura importante no pensamento de Nietzsche que nos ajuda a observar um comportamento mais liberto e oposto a esta pesada valoração sacerdotal. Reconhecemos o quão valorizado por Nietzsche é a figura da *criança*. Essa pequena criatura na qual o modo de pensar lhe é “sinal” para os filósofos, pois esta garotinha pergunta a sua mãe — como descreve no §4 do prefácio de *A Gaia Ciência* — “É verdade que Deus está em toda parte?”, concluindo em seguida “não acho isso decente”.

Tal cômica passagem possui um singelo sentido, que mesmo com as perspectivas de verdade e nossas preferências a respeito delas, por exemplo, com a dos sacerdotes muitas vezes imperando, é necessário que saibamos *ser* como os gregos, “adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência”, ser como eles “superficiais — *por profundidade!*”. Assim, possibilita-se uma tal segunda infância, “uma segunda, e mais perigosa inocência”, dirá Nietzsche. E como a da criança ao usar a própria moralidade cristã e julgar a Deus pela sua indecência — por ele não ser comedido e estar em toda parte, segundo a perspectiva da criança, até onde ele não deveria estar.

Devemos ter em mente a penosa experiência de censura que uma pessoa que passou pela vida religiosa durante a infância pode ter sofrido, como se sentiu incomodada ao imaginar o olhar, o desprezo ou a face daqueles que lhe ensinaram a não criticar o que reconhece ser incoerente, a não julgar. De modo que somente obedecendo e cegamente olhando apenas para o céu e ignorando a terra, poderá seguindo as boas condutas e normas, estar apta a entrar no paraíso.

Eis um peso e uma enorme cisão da liberdade do próprio espírito de pensar livremente, pois a criança é *ensinada* a ter *culpa*, para ser “comportada, dócil, quieta”. Mas isto é a vontade dos adultos sobre elas, que não têm total controle sobre sua inocência; por isso a criança nietzschiana não se importa com o quê ou quem está diante de si. Na seção das *astúcias e brincadeiras*, no início de *A gaia Ciência*, o filósofo rima sobre as crianças um “Consolo para iniciantes”:

Vejam a criança em meio aos porcos que grunhem,  
Desamparada, com os dedos dos pés dobrados!  
Não pode senão chorar, somente chorar —  
Aprenderá algum dia a se erguer e andar?

Não receiem! Logo creio,  
 Poderão vê-la dançar!  
 Quando se puser sobre as duas pernas  
 Também se porá de cabeça para baixo.  
 (FW/GC, Br, 28).

Tais palavras de Nietzsche podem nos levar a diversas reflexões, mas gostaríamos e nos é oportuno pontuar sobre os seus pés dobrados, mesmo que diante de porcos — que parece pejorativamente uma alusão à sua condição no *chão*, em outras palavras despotencializada. Logo aparece outro personagem, a crer esperançoso na criança, em sua capacidade de se pôr de pé e dançar, e mais, se pôr de cabeça para baixo.

Nietzsche nesta curta parábola, brinca de múltiplas maneiras com os seus leitores, suas palavras nos sujeitam e submetem-se por nossa interpretação, de modo que à medida em que essa criança é *observada*, seu jogo de imagem entre ela e os porcos nos parece mostrar uma evidente oposição. Essa oposição é marcada pela criança, que terá um *ganho fisiológico de equilíbrio* e poderá dançar, diferente daqueles que nada dela esperam, que a observam entre os porcos e a deixam em desamparo — apenas julgam, mas nada fazem.

A criança, na expectativa do segundo personagem, e em sua própria capacidade, poderá pôr a cabeça para baixo, o que nos indica uma *inversão*, por meio da dança e dos pés. Quando entendemos o segundo personagem como alguém que reflete a influência negativa de certos adultos na vida da criança, percebemos que essa criança tem o poder de subverter esses julgamentos por meio de seu corpo, transvalorando-os. A respeito daqueles que nada fazem a respeito da criança prostrada no chão e apenas julgam, poderíamos conjugá-los paralelamente com pessoas domesticadas e doentes pelo instinto de fraqueza, possuidoras, de uma moral decadente, semelhante àquelas que prescrevem virtudes ascéticas, que não visam o chão da *terra*, menos ainda o dançar com a liberdade do corpo e estar ou pôr-se de cabeça para baixo.

Devemos pontuar o fato da inversão acima mencionada configurar um movimento de transvaloração, este é símile ao proposto por Nietzsche em relação à filosofia de Platão. Como revela em um fragmento póstumo da década de 1870: “Minha filosofia é um platonismo invertido: quanto mais distante do verdadeiramente real, tanto mais puro, mais belo, melhor é. A vida na aparência como objetivo” (NF/FP, 1870-1871, 7 [156]).<sup>19</sup> Nesta inversão, Nietzsche estabelece que seu pensamento se contrapõe à tradição platônica, porque nesta reconhece-se o

---

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Nachgelassene Fragmente. In: COLLI, Giorgio; MONTINARI,azzino (Org.). Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. München: DTV/De Gruyter, 1980. Tradução de nossa responsabilidade.

mundo sensível — domínio da matéria, do corpo e das aparências — como inferior ao mundo das ideias, tido como verdadeiro, eterno e perfeito. Para Nietzsche, que rejeita o primado do “ser verdadeiro”, o mundo invertido da aparência possui um valor ainda maior, justamente por recolocar o pensamento em consonância com o devir do mundo (dionisíaco), com a arte, com a vida justificada como fenômeno estético.

Nietzsche inverte a perspectiva filosófica de Platão e valoriza as aparências, nas quais o mundo sensível se manifesta como fluxo, como vir-a-ser. Sua criança, em seu impulso estético e criativo, assemelha-se à criança de Heráclito de Éfeso que, no fragmento 52, enuncia: “O tempo [ou universo] é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança”.<sup>20</sup> Acrescentamos a palavra “universo” em virtude dos sentidos múltiplos que a palavra αἰών (αἰών) comporta, indicando tanto o tempo quanto o mundo. E este mundo, como sugere Heráclito, é como uma criança que joga seus dados de forma imprevisível; estes, por sua vez, ainda mais imprevisíveis e espontâneos, simbolizam o mundo em constante processo — não rígido, dotado de poder criativo e governado por uma sabedoria inocente.

A criança a dançar configura uma brilhante resposta em termos de superação, contra toda a concepção engessada e pesada que recai sobre seus movimentos, assim, ajudando a conceber uma virtude pautada na dança. Essa passagem é semelhante ao momento em que Nietzsche brincou acrescentando “Aos Virtuosos”: “Também as nossas virtudes devem ter os pés ligeiros: como os versos de Homero, é preciso que venham e vão!” (FW/GC. Br. 5). Esse duplo sentido de Nietzsche, remete também à música grega, na qual os pés ligeiros são como metáforas à métrica — marcando uma batida ritmada, própria das *performances de poesia oral*.<sup>21</sup>

Há assim um paradigma fundamental que se apresenta com estes dançarinos, com o qual a extemporânea filosofia de Nietzsche lega a seus leitores uma virtude a ser cultivada, para ela, os pés devem ser ligeiros, para que venham e vão. Há de ser uma virtude de dançarino, como também fala sabiamente Zaratustra, quando canta “a canção do Sim e Amém” na passagem “os sete selos”, ao final da terceira parte da alegoria poética filosófica de Nietzsche.

---

<sup>20</sup> HERÁCLITO, Fragmentos: origem do pensamento, p. 83. A tradução de Emmanuel Carneiro Leão.

<sup>21</sup> Recomendamos o estudo de Beethoven Alvarez sobre o ritmo na poesia de Homero, no qual o autor aborda as origens do metro do poeta e também analisa as estruturas formais dos versos, enquanto tenta defender que o metro não é predominante no conteúdo da poesia, sendo este sobretudo pautado na prática da *performance*, conforme teria postulado Gregory Nagy, em *Homeric questions*. ALVAREZ, Beethoven Barreto. *Breves considerações sobre a estruturação rítmica do hexâmetro homérico*. *Contra Corrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 6, p. 9-28, maio 2017. ISSN 2525-4529. Disponível em: <https://repositorioinstitucional.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/541>. Acesso em: 24/03/2025.

Se minha virtude é a virtude de um dançarino, e muitas vezes saltei com os dois pés para um enlevo ouro-esmeralda:  
 Se minha maldade é uma maldade sorridente, que se sente em casa entre roseira e sebes de lírios:  
 — pois no riso tudo o que é mal se acha concentrado, mas santificado e absolvido por sua própria bem-aventurança: —  
 E, se é meu alfa e ômega que tudo pesado se torne leve, todo corpo, dançarino, e todo espírito, pássaro: e, em verdade, esse é meu alfa e ômega! - [...]  
 Se algum dia estendi céus serenos sobre mim, e com asas próprias voei em céus próprios:  
 Se nadei brincando em profundas distâncias de luz, e veio a sabedoria de pássaro da minha liberdade: —  
 — mas assim fala a sabedoria de pássaro: “Vê, não existe acima, não existe abaixo! Joga-te para o lado, para cima, para trás, ó criatura leve! Canta! Não fales mais!  
 — Todas as palavras não foram feitas para os seres pesados? Não mentem as palavras todas para aquele que é leve? Canta! Não fales mais!” —  
 (ZA/ZA, os sete selos, 6, 7).

Um canto como o que Nietzsche legou a seus leitores possui de início no seu título, uma singela referência que não podemos deixar de mencionar, pois “Os sete selos” certamente rememoram — como o tradutor Paulo César de Souza da edição brasileira de *Assim Falou Zaratustra* também menciona —, uma passagem de capital importância para os crentes nos textos considerados sagrados do cristianismo, precisamente a profecia do livro de *Apocalipse*. Nesta profecia o “Cordeiro como morto, que estava em pé, o qual tinha sete chifres e sete olhos; que são os sete Espíritos de Deus, mandados por toda a terra” (*Apocalipse*, 5: 6), abre os Sete Selos, que libertam, causam e marcam o início do fim da humanidade na terra, à exceção dos seus escolhidos fiéis adoradores.

O Cordeiro que perece e revive e cujo sangue e vida foram sacrificados para a humanidade se refere a Jesus Cristo. Ainda não é o momento de comparar a figura de Cristo ao deus grego Dioniso, mas é importante reconhecer esse laço dual e oposto sobre os sete selos de apocalipse, com os de Zaratustra, concebidos por Nietzsche, que um dia se chamou de “herdeiro de Dioniso”. Nos sete selos nietzschianos, o canto de Zaratustra não é uma profecia sobre o fim da humanidade, mas uma declaração de grande afirmação de si, na sua humanidade, num belo “sim e amém” — um verdadeiro que *assim seja*, ou talvez um *assim existo* —. É também um canto de amor à *mulher* que teria encontrado, e que somente dela desejaria ter filhos, o dançarino e sábio Zaratustra amou a *Eternidade*.

Desta afirmação e grande *Sim*, o personagem de Nietzsche afirma a sua virtude de dançarino, que conseqüentemente recai nas implicações do paradigma que acima mencionamos, ao ser cantada nos transmitiu suas valorações, não sobre o sofrimento

pecaminoso da existência,<sup>22</sup> mas sim com a leveza necessária que o dançarino se relaciona com a vida. Assim, na *transvaloração* por si causada, o dançarino experimenta a mudança de perspectivas diante da vida e das coisas no mundo, e é claro, isto configura um valor virtuoso cultivado no próprio *corpo dançarino*.

*Quanto* mais se movimenta, mais perspectivas o dançarino apreende do mundo; cada passo, ligeiro e leve lhe permite experimentar o solo em que seus pés se firmam, mesmo ainda a sua maldade, como diz Nietzsche, é sorridente, ou seja, é alegre e não triste ou ressentida, pois com o *riso* a santifica com felicidade. Seu alfa e ômega não são o começo ou o fim de tudo, como é o Deus cristão, mas sim uma singela *transvaloração*, “que tudo pesado se torne leve, todo corpo, dançarino, e todo espírito, pássaro”.

Um corpo que se torne dançarino é aquele capaz de, com transbordante afirmação, tornar mesmo o peso de uma terrível valoração — que condena o ocidente moralmente amansado — em pessoas mais livres. Com a flexibilidade e exuberância do movimento dançado, que trará o riso, sua dança mesmo com profundidade e drama, não perde a leveza de seu caminhar, afirmando até o sofrimento, deliciar-se-á com cada gesto gerado no íntimo dos impulsos nervosos, para o sangue e os músculos, assim produz movimento e beleza sem palavras.

## **I.II. Dançar para além da moral.**

Consideramos importante apresentar, como exemplos comparativos, dois casos que nos permitem observar as valorações em torno da dança e de seus bailarinos, assim como também apreender e reconhecer como a virtude do dançarino já mencionada consegue fazer com que estes artistas — quando o espírito estiver leve e não embotado — possam bailar sobre a moral, tal como Nietzsche dissera ter feito na canção “Ao mistral/canto dança” no fim de *A Gaia Ciência*.<sup>23</sup>

O objetivo da apresentação destes dois casos na dança, é para além da observação das valorações dos dançarinos, contrastá-los. No primeiro caso, trataremos de um bailarino que apesar de seu inegável talento, porta-se de uma forma muito avessa às qualidades de que Nietzsche fala sobre os dançarinos, de forma que poderíamos dizer que seu caso nos demonstra um dançarino não dionisíaco, que apenas reproduz a moral e os preconceitos em que acredita. Por outro lado, abordaremos outros dois bailarinos, que numa bela e transgressora *performance*

---

<sup>22</sup> Referimos a noção cristã de pecado adâmico, presente em Romanos 5: 12, que só tem sua redenção aos homens pela graça de Cristo, como se vê em Romanos 5:20-21, p.729.

<sup>23</sup> Esta declaração de Nietzsche pode ser consultada em EH/EH, A gaia ciência.

de *pas de deux*, são exemplos em que identificamos essa virtude de dançarino, da qual fala o Zaratustra de Nietzsche.

Referimo-nos, em primeiro lugar, ao bailarino ucraniano e também de nacionalidade russa, Sergei Polunin, nascido em 1989, ainda atuante no ballet, que por certo é reconhecido mundialmente por ser um dos melhores dançarinos de sua geração. Entretanto, nem todo o seu virtuosismo acadêmico nas interpretações de ballet clássico trouxe-lhe uma afirmação plena de um importante movimento espontâneo próprio do corpo — nos referimos à experiência de *tornar-se* outro na dança.

Polunin, por meio de discursos homofóbicos e sexistas de caráter preconceituoso, expressou-se contra os colegas do corpo de ballet da Ópera de Paris, em meados de 2019. Precisamente, disse Polunin em rede social: “Um homem deve ser um homem e uma mulher deve ser uma mulher”; “As mulheres agora tentam assumir o papel de homem porque você não as fode e porque você é um constrangimento”; “Os homens são lobos, são leões. O homem é o líder da família”.<sup>24</sup>

Tais posicionamentos o fizeram ser retirado do papel principal que teria no espetáculo “*Lago dos Cisnes*”, em que interpretaria um príncipe “homossexual reprimido”. Possivelmente, o papel pode ter sido o estopim para tais considerações. Em certo sentido o seu posicionamento é estranho e contraditório, tendo em mente que o bailarino interpretou a coreografia de Jade Hale-Christofi, num vídeo-clip sob direção de David LaChapelle da canção — que ganhou tom de protesto<sup>25</sup> — do cantor irlandês Andrew Hozier. Nesta composição, o autor se coloca contra uma moralidade religiosa, na qual se fundamentam muitos dos ataques contra homossexuais que ocorreram em significativo aumento em 2014, na Rússia.

Na canção, Hozier claramente afirmou a humanidade por meio do ato de amar. A cena do vídeo oficial da música é protagonizada por um casal homoafetivo que sofre perseguição pela sua orientação sexual. Ainda assim, Hozier canta com um belo *sim* ao desejo e à autoafirmação, àquilo que a religião cristã considerou pecado, afirmando também o prazer puro de se viver nesta Terra.

---

<sup>24</sup> Site: DANÇA BRASIL: <http://dancabrasil.com.br/opera-de-paris-retira-do-elenco-sergei-polunin>

<sup>25</sup> Originalmente, Andrew Hozier compôs a canção tendo em mente o término de seu relacionamento com sua namorada, e isto muitas vezes deixou claro em entrevistas. Contudo, o contexto geral da canção, pondo em questão a liberdade de amar e de ser em oposição à moralidade religiosa, impulsionou o artista a torná-la um protesto.

O que nos causa espanto frente aos valores e posicionamentos de Polunin se dá por este contexto: um bailarino, por muitos tido como alguém tão grande quanto Rudolf Nuruyev, assume uma postura tão lamentável. O caso de Polunin nos parece uma deformação, sobretudo se considerarmos os estados de ânimos e valores que a própria arte de dançar proporciona a seus artistas, valorizando as diferenças e acolhendo as pessoas. Contudo, não podemos esquecer que ações e pensamentos aqui mencionados de Polunin, são apenas o sintoma de uma provável formação que cultivou valores que desprezam o corpo, em prol de um ideal corporal.

Ao que parece, Polunin engendrou valores negativos e despoticizadores em si, marcando o próprio peito com uma tatuagem do rosto do então presidente russo, Vladimir Putin, também declarando seu apoio ao mesmo, crente de que Putin deveria liderar o mundo: “Eu vou orar por isso porque seria a derradeira vitória sobre o mal. Acredito que este será o futuro e minha energia o ajudará a fazer isso”. Polunin, a um mês da estreia do espetáculo em 2019, fora demitido e deixado de lado pelo diretor Aurelie Dupont, da Paris Opera Ballet.

Tal situação nos lembra e é tão decepcionante quanto a figura que Richard Wagner fora para Nietzsche: todo o potencial artístico vislumbrado pelo filósofo — alguém capaz de, por meio da Ópera, realizar todo um renascimento cultural a partir da obra musical —, terminou na conhecida desilusão, e posteriormente, um rompimento entre ambos. Ainda que Polunin tenha tido posicionamentos que consideramos muito infelizes, o talento e o modo como o bailarino conduz sua vida e trabalha com sua arte não nos diz respeito, nem suas crenças pessoais ou espectros de anseio político.

Todavia, salientamos que, a partir de seus dizeres e trabalhos, é notável há valores que norteiam suas práticas e que precisam ser refletidas. Ao levar em consideração a interpretação que Polunin dançou acompanhado da composição de Hozier, vemos que a mesma não perde seu valor de protesto e afirmação, mesmo que, enquanto pessoa, Polunin se revele *contraditório*.

Não nos cabe discutir intenções ou problematizar mais tais questões sobre os seus dizeres, mas reconhecemos que uma astuciosa “sabedoria de pássaro” como a de Zaratustra (que transcrevemos mais acima) pudesse trazer mais leveza a esta lastimável situação. Dessa forma, olhemos para o canto de Zaratustra: “Vê, não existe acima, não existe abaixo! Joga-te para o lado, para cima, para trás, ó criatura leve! Canta! Não fales mais!”.

Em suma, não reconhecemos no bailarino russo aquela criativa dureza dionisíaca da qual fala Nietzsche sobre seu Zaratustra,<sup>26</sup> ou mesmo a zombeteira alegria em contradizer as coisas e levá-las de cabeça para baixo, como o filósofo fala de seu personagem dançarino na “Tentativa de Autocrítica”<sup>27</sup> no bailarino ucraniano. O que vemos em Polunin neste caso nos parece um sentimento *reativo* e violento, em suma ressentido.<sup>28</sup> Não à toa, o bailarino russo sugere agressão a quem lhe é diferente; e prosseguindo em nossa breve comparação, Zaratustra diz que os homens devem ser capazes de não apenas amar seus inimigos, mas até odiar seus amigos (ZA/ZA, Da virtude dadivosa, 3). Mas até uma postura como a de Zaratustra, em vez de sugerir agressão, pergunta a seus amigos como se dissesse que não importa o que ele diz, “mas que importa Zaratustra?”.

Por fim, mais intimamente, há um sentido psicológico e artístico no posicionamento do bailarino: Polunin, com sua negação à ambivalente natureza sexual dos homens e das mulheres, não se permitiu ser outro. Nos referimos ao personagem que não interpretou e do qual fora afastado — o “príncipe homossexual reprimido”, no Ballet do “Lago dos Cisnes” —, o que possivelmente lhe trouxe certa satisfação em não participar, considerando seu posicionamento antes da estreia do espetáculo.

O que nos interessa aqui é observar a experiência com a negação de vivências outras, sobretudo na arte, e ter em mente o quanto se pode dizer *sim* às possibilidades que a época nos faz viver. Assim, Nietzsche nos diz um pouco do tipo de persona que é seu Zaratustra:

Zaratustra consiste em como aquele que em grau inaudito diz Não, faz Não a tudo a que até então se disse Sim, pode no entanto ser o oposto de um espírito de negação; como o espírito portador do mais pesado destino, de uma fatalidade de tarefa, pode no entanto ser o mais além e mais leve — Zaratustra é um dançarino —: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abismal pensamento”, não encontra nisso entretanto objeção alguma ao existir, sequer ao seu eterno retorno — antes uma razão a mais para ser ele mesmo o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... Mas esta é a ideia do Dioniso mais uma vez. (EH/EH, Assim falou Zaratustra, §6).

Por certo, Zaratustra é uma das figuras mais complexas criadas por Nietzsche; de seu caráter, os dizeres do filósofo nos apresentam uma contraditória afirmação, qual seja: dizer não a tudo o que se disse sim. Esta forma de afirmação, em primeiro lugar, distancia-se de quaisquer

---

<sup>26</sup> EH/EH, Assim falou Zaratustra, §8.

<sup>27</sup> GT/NT, Tentativa de Autocrítica, 7.

<sup>28</sup> GM/GM II, 11. Sobre o reativo, o ressentimento e a lei, *o acordo da autoridade* para conter o ressentimento, talvez por algo assim, Polunin deposita seu apoio a Putin.

desejos e anseios de moralidade, de condução por alguém que defina suas metas e lhe dizer o que devem ser suas ações.

E mais, sabemos que essas ações, na transitoriedade da existência também significam “*o que devemos ser*”, e, é claro, como impulsionamos outros a serem algo, ou inversamente, a *não serem algo*. Este raciocínio é evidente no exemplo anteriormente apresentado, como no anseio de Polunin sobre fazer com que “fêmeas” sejam e cumpram o papel de mulher, e não de outra coisa que lhe seja de vontade livre; do mesmo modo, machos que transitem em termos de papéis sociais. Esta negação de ser, negação de existir como desejamos e queremos, tem um profundo sentimento de morte em vida: não ser o que o corpo inteiro anseia é despotencializar a vontade de vida. Assim, podemos concluir que o desejo de se revoltar contra sua diferença e pluralidade, a fim de *consertá-la*, também implica um tipo de morte no corpo.

É interessante ter em mente que Zaratustra também é um dançarino, mas sua meta ou mesmo seus discursos não se direcionam a tentar corrigir os homens ou as mulheres, mas sim em dizer: “torna-te quem tu és” (ZA/ZA, A oferenda do mel) — falou a si mesmo também. Além disso, Zaratustra deseja e age para *elevantar* as coisas e os homens, assim, ele mesmo diz de si: “eu sou, no fundo e desde o início, a puxar, atrair, erguer, elevar, um puxador, preceptor e tratador [...]. Em verdade sou reconhecido, ao meu eterno destino, por não açular e apressar, e deixar-me tempo para brincadeiras e maldades”.

Polunin, em seus dizeres que consideramos despotencializadores das capacidades criadoras humanas — sobretudo as artísticas de *transvalorar, de experimentar-se sendo outro* — tem a postura de alguém *solene*, como o que Zaratustra preferiria *não se tornar*, posto que existe como alguém “impaciente que grita em direção aos vales: ‘Escutai, ou eu vos açoito com o chicote de Deus!’”. Deste tipo de *persona*, Zaratustra preferiria rir, em vez de esbravejar ou irritar-se.

De todo modo, o Sim e a afirmação de Nietzsche, bem como a de seu Zaratustra dão-se como ele mesmo descreveu em *Ecce Homo* e acima retomamos, de tal modo que ficasse claro que o Sim de Zaratustra não diz respeito ao tempo de seu hoje, mas sim à *extemporaneidade* por ele incorporada. Diferente disso vê-se a figura de Polunin, que se portou impulsionado por querer melindres embasados em valores políticos e crentes que são “solenes”, e não *ridentes*; o Zaratustra de Nietzsche acrescenta que pessoas assim “têm de ser impacientes, esses grandes tambores ruidosos, que ou tomam a palavra hoje ou nunca!”.

É oportuno lembrar que a virtude de dançarino, como a de Zaratustra (ZA/ZA, Os sete selos, 6, 7), tende a inferir e propor que as palavras foram feitas para os seres pesados, por isso sugere que cantemos. Para ele, as palavras podem mentir aos seres leves. Dessa forma, acrescentamos que talvez quando escritas com os pés (FW/GC, Br, 52), como são conhecidos os dizeres de Nietzsche a respeito — e mais, quando dançarinos dançam com palavras —, podem também escrever com o corpo inteiro.

Antes de falar de uma peculiar dança escrita com o corpo, gostaríamos de rememorar que neste contexto de virtude e o não falar e sim cantar, remete-nos a algumas passagens no período de juventude de Nietzsche, com a tragédia antiga dos gregos. É importante lembrar que, para Nietzsche, o racionalismo socrático, ou “socratismo”, foi responsável por levar o *logos* à arte trágica, e ocasionou a ruína das manifestações dionisíacas. Embora essa questão seja complexa e controversa, não é o foco principal desta discussão. No entanto, vale notar que a tese nietzschiana pode ser encontrada na segunda conferência de sua atividade docente na Basileia, *Sócrates e a Tragédia*, bem como em *O Nascimento da Tragédia*.

Precisamos ter em mente que os dizeres de Polunin são ainda mais problemáticos que os do Sócrates nietzschiano por racionalizar, corrigir, distanciar-se do drama grego. No caso do bailarino, as palavras são próprias de um comum pensamento *entranhado* neste tempo e espaço, na atual Rússia, que possui, como já mencionamos, a cidadania e um gosto pela postura intolerante do então presidente russo, Vladimir Putin, muito marcada pela homofobia e intolerância.

Por fim, se a postura de um dançarino como Zaratustra tem um fundo afirmativo pelo que é negado pela maioria — aquela que é portadora de uma *moralidade* da época e do lugar, sem valorar tendo *o corpo e a natureza como paradigmas* —, fora este o caso de Polunin, podemos inferir que mesmo sendo um exímio dançarino, ele não conseguira olhar e *sentir* um aspecto humano com leveza.

Sabemos que, desde a *infância*, os ensinamentos da tradição condicionam a mente a agir com desprezo pelo corpo — ou por certos corpos —, e frequentemente levam esse desprezo a se converter em revolta ou ressentimento. Mas não se trata apenas de um condicionamento externo e disciplinador: tais ensinamentos também tencionam a mente internamente, instaurando nela um campo de forças em conflito. Nesse sentido, evocando Nietzsche, o corpo — que é para o filósofo o criador da consciência e do espírito — é lugar de uma guerra contínua, onde forças diversas se enfrentam, cujos desajustes geram sintomas como a *má consciência* e

o *niilismo*. Vemos, assim, um aspecto peculiar do que se dá em detrimento da existência: ainda há muitas famílias que ensinam e forçam seus jovens a pensar e viver conforme valores que rejeitam a *diversidade* dos corpos e a potência que neles habita; e não apenas famílias, mas também instituições, mesmo em academias de dança há preconceito sendo reproduzido por meio dessas tradições.

Nossa consideração não busca dizer que Nietzsche estava certo ou errado sobre algo a respeito de dançarinos universalmente, mas sim de reconhecermos que, tal como um músico brilhante feito Richard Wagner, o bailarino teve posicionamentos nada extemporâneos ou afirmativos. Ao invés disso, percebe-se uma consonância com um pensamento de massa, proveniente talvez daquelas palavras *pesadas* que são passadas como uma instilação *moralizante* de valorações sobre a existência. Como dissemos no início desta seção, Polunin não é um dançarino dionisíaco; o Zaratustra de Nietzsche, Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky o são.

Poderíamos ainda refletir: será que a dança, através do contraexemplo ao dançarino nietzschiano que é Polunin, é suficiente para que se desenvolva um corpo criador, alegre, de espírito livre e afirmativo, tal como postulou Nietzsche? Reconhecemos que sim, ela é suficiente, ainda que a dança também reflita os costumes de um tempo e lugar, conjugados à formação educacional de um povo; temos um ponto de vista afirmativo porque dançar não se faz apenas com o corpo, mas também com a mente/espírito. As danças não envolvem apenas fórmulas e gestos; enquanto linguagem, elas contam histórias, memórias, desejos e conceitos.

É notável que a dança nos revela perspectivas que, quando confrontadas, expõem profundas tensões. De um lado, ela aparece como uma forma elevada de arte plástica, marcada por códigos, estilos, técnicas e regras precisas — uma face mais apolínea. De outro, manifesta-se como expressão livre da vida, do desejo e da intensidade do corpo em movimento. Em Nietzsche, essa segunda abordagem encontra solo mais fértil: dançar envolve leveza, liberdade, transvaloração de valores — dançar, no sentido mais nietzschiano, implica em movimentos que afirmam a existência mesmo diante do sofrimento. No entanto, essas duas concepções não se anulam mutuamente, mas coexistem em conflito, assim como a duplicidade estética entre Apolo e Dioniso estão em aliança na arte trágica, como veremos no próximo capítulo. Reconhecer essa tensão é fundamental para refletirmos sobre o que está em jogo quando um corpo dança.

Se levarmos em conta os elementos da disciplinada dos corpos e da codificação dos gestos, talvez a mais apolínea dança seja o balé clássico, que surge como seu modelo mais representativo. Ele exige do corpo controle absoluto, precisão, simetria, domínio técnico e

submissão a um ideal de beleza universal, muitas vezes eurocêntrico, no qual o gesto natural é apagado em favor da forma idealizada. Essa “dança-modelo” da Europa pode ser entendida, sob sua faceta mais negativa, como uma pedagogia da obediência, onde o corpo é educado a silenciar suas próprias pulsões em nome da harmonia, da elegância e da transcendência. Nessa configuração, dançar é seguir uma partitura invisível, previamente escrita por uma tradição estética e moral.

Em contraposição a essa dança demasiado apolínea, podemos reconhecer, através da filosofia de Nietzsche, uma dança dionisíaca: aquela que brota das entranhas do corpo, que celebra o caos e a embriaguez da existência, e que, na flexibilidade do movimento, trai suas formulações tradicionais para criar novas formas de dançar. Essa dança não precisa seguir uma coreografia fixa, embora possa dominar técnicas, pois cria seus próprios caminhos com espontaneidade. É o corpo liberto da vergonha, da culpa, da rigidez — o corpo que canta, vibra, celebra. Dançar dionisiacamente é, nesse sentido, um gesto de criação e de resistência às forças que tentam padronizar a vida. Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky, como já indicamos, foram artistas que buscaram dançar com o espírito, conectando o gesto ao sentido da terra, numa dimensão trágica e alegre de viver.

É nesse contexto que Sergei Polunin se apresenta como um caso paradigmático. Tecnicamente impecável, dono de um corpo moldado por anos de disciplina e talento, Polunin parece não ter atravessado a forma até alcançar sua potência libertadora. Ao se alinhar com discursos morais conservadores, e ao não refletir sobre o sentido mais profundo de sua arte, ele encarna aquilo que Nietzsche diagnosticou nos homens modernos: uma *má consciência*<sup>29</sup>, na qual o espírito é escravizado por valores herdados, que no caso do bailarino, dançam por ele. Seu corpo é virtuoso, mas não livre. Não se trata aqui de julgar o artista, mas de entender os limites de uma dança que não se transforma em pensamento — que não atravessa o espírito.

A dança, em sua potência afirmativa, exige mais do que movimento: exige pensamento, criação, coragem. Como linguagem do corpo e do espírito, ela é capaz de carregar memórias, histórias, conflitos e cosmovisões. Mesmo sob a égide de formas codificadas, como fora o ballet clássico, podem ser atravessadas por sentidos dionisíacos, desde que o dançarino e os coreógrafos não se limitem a repetir, mas se permitam reinventar. A dança — aquela que

---

<sup>29</sup> A noção e hipótese de Nietzsche sobre a má consciência que aflige os homens de seu tempo, e reconhecermos que ainda nos dias atuais se faz presente, pode ser consultada na segunda dissertação de *Genealogia da Moral*.

Nietzsche talvez tenha vislumbrado em seu Zaratustra e nos gregos — não se encontra apenas nas formas apolíneas, mas na natureza dionisíaca, que se revela quando o corpo, em escuta profunda de si, diz sim à vida com todos os seus abismos e alegrias. Trata-se sim, de uma dança que nasce do conflito, mas floresce em criação.

O que talvez seja enfático seja sobre Polunin é que ele não pensa a dança e não se permite dançar livre de seus preconceitos morais. É importante falar do fato de que os grandes dançarinos sempre, em alguma medida refletiram profundamente sobre sua arte. Em tempos como os nossos, onde o capital e seu severo utilitarismo moral e científico, além da indústria cultural que tentam fundamentar o valor das pessoas e da arte, é oportuno recordar do filósofo Garaudy.

Em uma experiência que teve na década de 1970 em visita aos Estados Unidos, diz Garaudy em *Dançar a vida*: “tive muitas vezes a impressão de que, naquela América onde a filosofia tinha sido morta pelo positivismo, pelo pragmatismo e pelo mais banal ‘behaviorismo’, os verdadeiros filósofos, os que, naquele país, refletem sobre o sentido, o valor e os fins da vida, e lutam para promovê-la, são os bailarinos” (Garaudy, 1980, p.63). O relato de Garaudy, cremos nós, reforça a ideia de que a dança promove os valores que Nietzsche reconheceu; mas enfatizamos que em casos infelizes, quando a vontade de vida, de mudança e transformação já se enfraqueceu, artistas como Polunin e Richard Wagner surgem como representantes do niilismo reativo, por conseguinte, da *décadence*.

Cabe falar de um caso oposto a Polunin, que mencionamos acima, acerca de uma *performance* de dança que também *escreve com o corpo*. Esta dança tem sua maior expressão numa belíssima afirmação de humanidade; ali o desejo era um misto de protesto e afirmação de si mesmo, de mostrar um caminho em que olhamos o outro com gentileza e cuidado. Nos referimos à dança presente em *Hallelujah*, filme de curta-metragem de Matthew Richardson, como diretor de criação e coreógrafo, que trouxe um belo e possivelmente herege conceito no seu trabalho, também coreografado pelos dançarinos acrobatas Guillaume Paquin e Arthur Morel Van Hyfte.

Os artistas performaram uma corajosa dança ambientada na Igreja de Saint-Pierre-Apôtre, em Montreal. Embalados pela composição de Leonard Cohen, sob a interpretação sagrada de Jeff Buckley (1966–1997), os bailarinos dançam a canção *Hallelujah*. As primeiras palavras de abertura, quase contidas ao som de um breve suspiro no filme diziam “Choose kindness” (Escolha gentileza); em seguida vemos o olhar contemplativo do bailarino Arthur Hyfte ao

interior da igreja, logo o rosto da estátua de um Cristo machucado, quase sem vida no colo de sua mãe, Maria; então na cena se volta a Arthur Hyfte num intenso suspiro em busca de fôlego.

O filme corta para imagens de violência e protestos brevemente, mostrando uma inscrição numa porta que parece ser de uma igreja: “Burn Leviticus Lies 18:22” (queime mentiras levíticas 18:22)<sup>30</sup>; já nas ruas outras placas de cunho fundamentalista religioso tinha os dizeres “ask me why you deserve hell” (me pergunte por que você merece o inferno), ao lado outra “Let God burn then 2 Peter 2:6” (Deixe Deus queimá-los 2ª Pedro 2:6), esta vinha com o endereço de um site, algo como *oficial pregadores*.

Considerando esses conflitos, o filme nos expõe uma crítica aos odiosos e reativos anseios que alguns crentes insistem em reproduzir; também nos toca ao propor a escolha da gentileza, “independente de diferenças ou crenças”, como propõem a descrição do diretor sobre suas intenções. Diante dos vitrais e dos mármore dos santos, na igreja vazia de fiéis e pregadores, Arthur Hyfte, agora na companhia de Guillaume Paquin bailam juntos enquanto se ouve a doce ambivalente voz de Jeff Buckley, num canto de beleza e dor, numa relação de amor que gira em torno de coisas sagradas, das mundanidades profanas; aqui até a duplicidade humana é afirmada também nos corpos e na dança.

O primeiro toque parte de Paquin, a guiar a mão de Hyfte ao seu ombro e abraçá-lo gentilmente, então seus gestos se encaminham para um embalo corporal, quase como na canção, um diálogo melancólico, cuja pantomima nos releva uma impressionante sincronia afetiva. Vemos o amparo, o abrigo, a segurança e a proteção nos braços um do outro, mas como todo corpo com vontade, partem para movimentos mais solitários. As mãos tornam a se apertar, sentados no chão, se apoiam de costas mutuamente para se elevar, com certa ternura nos movimentos; mesmo nas acrobacias, Hyfte agora se tornou um afável apoio à Paquin. Logo, os bailarinos retornam para o chão num jogo amoroso de condução e distâncias difíceis de apreender, ainda que nos pareça ser equivalente a algo próprio das vontades inconclusivas das palavras do canto de “*Hallelujah*”.

Na performance, Hyfte se levanta e deixa a mão de Paquin, mesmo que esta tente manter brevemente o *elo* entre ambos, mas não havia mágoas nos seus olhares; a separação num certo

---

<sup>30</sup> Em Levíticos 18:22, se escreve: “Não usarás do macho como se fosse fêmea, porque isto é uma abominação” (BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: PAE Editora, 2007. Reimpressão–2017. p.71).

*frame* do filme, rememora-nos a languidez quase apática do homem com Deus — aqui nos referimos ao fresco de Michelangelo Buonarroti, *A criação de Adão*.

Mas gostaríamos de pontuar que Paquin não é de modo algum apático, pois seu toque busca o outro; por breves segundos, Hyfte parte para um bailar solitário, então Paquin se aproxima e temos um singelo tocar de lábios. Há neste beijo um signo que, embora possa ser intencional ou não, revela posturas na coreografia se encontraram em planos opostos (por cima e por baixo); as faces antes com olhares a se procurar em sintonia, manifestam-se por segundos, como o dia e noite, a luz e a escuridão, — como aquela convergência maravilhosa em *movimento circular* que configura o simbolismo na junção *Yin-Yang*.

Os dançarinos refletem aquele equilíbrio de força originadora surgido no pensamento oriental; um movimento de contrariedade de tamanho *poder estético* como este, torna pertinente aludir à “*aliança fraterna*” entre as divindades ou impulsos de forças de Apolo e Dioniso. Ambos os deuses falam a linguagem um do outro mesmo sendo opostos, que para Nietzsche se tratava da “meta suprema da tragédia e da arte em geral” (GT/NT, 21); em outras palavras, nenhum dos princípios aniquila o outro na arte, pelo contrário, são necessários como uma *transa* para as mais elevadas criações.

Na gentileza do ato, mesmo contrários, mas juntos, a respiração ofegante dos bailarinos nos é evidente; deitados com os rostos tão próximos mirando o teto da casa de Deus, estão serenos depois de tudo. *Hallelujah*, título do filme, nos aparece ao centro do quadro no vídeo, assim tende a consagrar toda a *performance* com louvor ao amor. De pé, Guillaume Paquin e Arthur Hyfte espalham tinta azul e um rosa purpúreo sobre o corpo do outro; a tinta também caí num tecido branco, com as mãos desenham um coração, escrevendo com o corpo o sentido de seus atos no filme. No centro da igreja, a inscrição na faixa branca agora levantada no último *hallelujah* de Buckley, diz-nos: “Choose Love” (Escolha Amar).

Para uma dança — e, de modo geral, um empreendimento como o filme acima mencionado —, reconhecemos uma importante capacidade humana que fora muito bem explorada e desenvolvida pelos artistas que compuseram este projeto, em especial aos bailarinos acrobatas que representaram em gestos e apresentaram um profundo valor, mesmo diante de um altar sagrado, foram capazes de se *autodeterminar*. Esta capacidade de autodeterminação, tão emblemática na filosofia de Nietzsche, nos remete àquela condição do corpo da qual falamos no início deste capítulo (de dizer *sim* ao convite para uma dança apoteótica, entre deus

e o mundo inteiro), mas de modo algum esta não é a única, há outras que ainda precisam ser apresentadas.

Gostaríamos de observar que além desta autodeterminação como uma segurança de si, há um vigor, como também leveza e equilíbrio no corpo; também é importante salientar que suas mentes também precisam estar leves para a *performance* que dançaram. Devemos pontuar que mesmo toda a melancolia e drama também expressados no filme, são utilizados para uma afirmação de si: não há peso em seus passos, e o peso dos corpos é bem suportado, sem quedas, mas com escolhas de elevação e descida ao chão, a ponto de transformar pela força, gestos nem tanto delicados em gentileza, aceitação, por fim numa *realidade de amor*.

Devemos ressaltar que a composição musical “*Hallelujah*” é de extrema ambiguidade, observada sobre óticas de dor, alegria, luto, louvor, profanação, desejo e amor, na qual muitos a escutam conforme o que sentem, neste sentido, tentamos pensar a partir do filme e da dança referenciada, além disso, com profunda consideração pelos dizeres de Jeff Buckley sobre a mesma, tida por ele como “*um orgasmo de aleluia, uma ode à vida e ao amor*”.

A terrena dança dos bailarinos realizada numa igreja, tal como performada fora, partiu de um anseio íntimo e autêntico, portado pelo coreógrafo; para isso foi necessário o cultivo da *autodeterminação*. Somente a autodeterminação prevalece sem se abalar pelos juízos de ódio nos cartazes do filme — aqueles que diziam sobre o porquê merecem o “inferno”, ou “deixe Deus queimá-los” —, tais palavras também se transformam em infelizes e violentas ações. É válido pontuar que para dançar é preciso muita coragem.

Brevemente, é importante refletir que há inevitavelmente conjecturas opostas à valoração e simbolismo retratado no filme, elas podem nos indicar duas prospecções, a primeira é relativa ao ódio, no qual valores mais baixos e degenerativos se voltam para pessoas com ódio (como no anseio violento do bailarino Sergei Polunin). Já a segunda é pautada nas “*raízes*”, profundezas de tais modos de pensar e agir, que no seu sentido mais negativo, aparecerá enquanto fé, quando ocasionada pelo *instinto de fraqueza* problematizado por Nietzsche — tal como apresentamos no início deste capítulo —, sobretudo quando o pensador pontuará que: “a *necessidade* de fé, de apoio, de amparo espinha dorsal... A fé sempre é mais desejada, mais urgente necessitada, quando falta a vontade” (FW/GC, §347).

Assim, o crente apoia suas inseguranças e desconhecimentos ou busca por certezas a partir de outrem, sobretudo alguém que “comande severamente”, como o próprio Deus, a quem deseja que queime e destrua aqueles que eles mesmos não aprenderam a entender ou mesmo

respeitar. Novamente, o “*adoecimento da vontade*” trabalhado por Nietzsche mostra-se importante, pois o pensador prossegue em sua consideração sobre a fé, entendendo que as grandes religiões mais propagadas no mundo — o cristianismo e budismo — teriam tido suas origens a partir desta condição fisiológica, e que em casos mais extremos, quando alcançado o “*desespero*”, ensinaram o *fanatismo*.

Esse único ponto de vista é o mesmo que nutre uma certa tendência à barbárie do fanatismo, tendo como consequência o apaziguamento, a exclusão, mutilação, destruição não apenas da vontade de quem não se guia por este ponto de vista e sentimento (fé e os valores que os “fundamentam”); assim, contrariamente àquela recepção congregadora de pluralidade que era, por exemplo, por Nietzsche estimada na cultura grega antiga.

### **I.III. Do desprezo ao corpo e a consideração sacerdotal da existência.**

Para compreender com mais rigor a visão de Nietzsche sobre a fé e a moral sacerdotal, recorreremos à obra *O anticristo*, escrita em 1888. Esta obra é certamente um dos textos mais polêmicos do filósofo, pois ele ensaia uma crítica à moral cristã e sua tradição, configurando-a como portadora de valores contrários à vida, portanto, niilistas. Nesta obra, a prosa nietzschiana parte para uma investigação genealógica, que identifica a inversão dos valores da vida feita pelo sacerdote cristão, em prol do martírio, da submissão e da humilhação.

Nietzsche também produz uma crítica intensa ao papel de São Paulo no que diz respeito à institucionalização da doutrina cristã, em seus aspectos de dogmatismo e manipulação. Além disso, gostaríamos de destacar a oposição que Nietzsche estabelece entre Jesus Cristo e o cristianismo: Jesus configura-se para o filósofo como um homem que viveu por sua filosofia de amor e liberdade, e não como um fundador da religião cristã; Nietzsche compreende Jesus como uma figura que se volta contra a casta que imperava na Igreja, contra a lei, o dogma e mesmo a fé — nas palavras do filósofo —, Jesus preocupava muito mais “apenas do que é mais íntimo: ‘vida’, ‘verdade’ e ‘luz’” (AC/AC, §32).

Podemos também dizer que a declaração de guerra e maldição ao cristianismo feita por Nietzsche, não é um vilipêndio contra Jesus Cristo, mas contra o próprio cristianismo que o traiu, tornando-o um símbolo de sacrifício e, por conseguinte, de culpa. A faceta mais tenebrosa dessa traição é o caráter “inevangélico”, provoca Nietzsche, pela incompreensão e não aceitação de que Cristo teria morrido pela sua doutrina (baseada nos ideais de amor e comunhão), de modo que seus seguidores buscaram a reparação dessa morte através da vingança, da criação

da ideia de um reino de Deus que julga seus inimigos e, por fim, da ultravalorização da figura de Cristo.

Desta última sagacidade, corrompem o ensinamento de que todos são filhos de Deus, com a exaltação de Jesus, e a separação do Jesus “histórico” — poderíamos dizer —, erguem-no às alturas, legando a todos a condição de humilhação. Nesse sentido, a crítica de Nietzsche terá sua conformação em demonstrar como a igreja oprime os instintos vitais, tolhe a liberdade de seus seguidores, nega o corpo e controla, por meio da moral, ao passo de se alimentar dos próprios fiéis — isto é, se fortalecer às custas de seus sofrimentos.

Retornando a nosso problema acerca da valoração sacerdotal, é mister pontuar que, na falta de vontade sobre si mesmo, o crente se *dispõe* e adere à normatividade pregada; sua relação com as coisas pouco é trabalhada a partir de seus anseios, seja para o fortalecimento de suas possibilidades ou perspectivas. Mas, por outro lado, sua vontade é fortificada para negar, por simplesmente ser ensinado a rejeitar a própria realidade — isto é, cultivar em si um “*ódio instintivo à realidade*: consequência de uma extrema capacidade de sofrimento e excitação, que não mais quer ser ‘tocada’, pois sente qualquer toque profundamente demais” (AC/AC, §30).

Tal excitabilidade, que sempre recua, como dirá Nietzsche, dá-se a partir de uma aversão à realidade, precisamente a “toda fórmula, todo conceito de tempo e lugar, ao que é sólido, costume, instituição, Igreja, como estar em casa num mundo que já não é tocado por espécie nenhuma de realidade, em um mundo apenas ‘interior’, ‘verdadeiro’, ‘eterno’... ‘O reino de Deus está em vós’...” (AC/AC, §29).

Uma tal rejeição ao mundo e também à ciência<sup>31</sup>, sobretudo impulsionada, instilada e ditada por uma moralidade nascida na “psicologia do sacerdote” (AC/AC, §49) — sobretudo o cristão —, resultou num terrível e nocivo desprezo do corpo, do qual Nietzsche, e aqueles que partilham de sua postura perante a cultura decadente se opõem a essa condição do crente.

Nós, os que temos a *coragem* da saúde e também do desprezo, quão permitido nos é desprezar uma religião que ensinou a incompreensão do corpo! Que não quer desfazer-se da superstição da alma! Que da alimentação insuficiente faz um <<mérito>>! Que na saúde combate uma espécie de inimigo, de demônio, de tentação! Que se persuadiu de que é possível trazer uma <<alma perfeita>> num corpo cadavérico e que precisou para tal aprontar um novo conceito de <<perfeição>>, um ser pálido, doentio, entusiasta à idiota, a chamada <<santidade>> — santidade, ela própria apenas uma série de

---

<sup>31</sup> Ver nos aforismos 47 e 48 de *O Anticristo* de Nietzsche.

sintomas do corpo empobrecido, enervado, e incuravelmente corrompido!... (AC/AC, §51)<sup>32</sup>.

Esta incompreensão, que é acompanhada de outro termo, o *desprezo* pelo corpo, por sua vez é muito importante na filosofia de Nietzsche e de certo modo é cabal para o entendimento de todas as questões e problematizações pertinentes neste escrito. Note-se que um corpo como o do sacerdote ou os corpos que com ele aprenderam e assumiram para si as suas valorações, são pouco capazes de uma autodeterminação, como é fundamental na condição corporal do dançarino nietzschiano.

Através da leitura de *O Anticristo* em especial o excerto citado acima e do então abordado aforismo §347 de *A Gaia Ciência*, temos a oportunidade de inferir com bastante clareza que o cristianismo, bem como outras religiões que deem licença total aos sacerdotes, promove a instilação moral de seu *ascetismo*, seu desprezo e incompreensão do corpo, sua sagacidade em perverter a saúde. Nos mostram de maneira significativa que pela fé como argumento, transformada em *necessidade psicológica*, ora também em devoção, *substitui* toda a autodeterminação que o indivíduo saudável consigo possa ter.

Aliás, pela fé e pelas palavras valoradas, vemos o quanto os crentes não somente deixaram de se autodeterminar, mas foram além: abandonaram a si, como observa Nietzsche: “O crente não pertence a *si*, pode ser apenas meio, tem de ser *usado*, necessita de alguém que o use. Seu instinto atribui a honra máxima a uma moral da abnegação: tudo o persuade a esta, sua prudência, sua experiência, sua vaidade. Todo tipo de fé é, em si mesmo, uma expressão de abnegação, de alienação de si” (AC/AC, §54).

Para chegar a uma tal moral da abnegação, o crente — aqui nos referimos aos cristãos — aprende e ensina a desprezar o corpo. Vejamos algumas fundamentais passagens nas quais se embasa sua consideração moral sobre o corpo, bem como as valorações que serão o prospecto ideal para suas ações. Precisamente, rememoremos algumas destas lições. Em primeiro lugar, as palavras de São Paulo ao tratar do Juízo da Igreja. Elegemos algumas passagens por ele postuladas porque o apóstolo teve um papel importante na instalação e expansão da Igreja no mundo greco-romano. A doutrina cristã, assim, instalou-se em diversas comunidades pelo império Romano, com suas cartas e epístolas que buscavam orientar as primeiras igrejas; não possuíam apenas predicados morais, mas também fundamentavam a base da teologia cristã.

---

<sup>32</sup> Nesta citação recorremos a outra tradução de *O Anticristo* de Nietzsche, a realizada pelo Artur Morão, na Edição Portuguesa, Acesso em <http://www.lusofia.net/>.

São Paulo julgará as coisas do século (*secularismo*), os anjos e praticamente qualquer alma viva, em I Cor. 6: 19-20 (p.738): “Acaso não sabeis que os vossos membros são templo do Espírito Santo, que habita em vós, o qual tendes por vo-lo haver dado Deus, e que não sois de mais de vós mesmos? Porque vós fostes comprados por um grande preço. Glorificai pois, e trazei Deus no vosso corpo”. Além da dívida involuntária contraída pela humanidade e a renúncia de seu *si mesmo*, há outras inclinações pertinentes aos cuidados do corpo.

Numa passagem na “Epístola aos Gálatas”, também de autoria de São Paulo podemos observar um pouco mais a respeito de tal renúncia do corpo, ainda que sob a proteção da máxima “[a]marás ao teu próximo como a ti mesmo” (Gálatas 5:14), como se não fosse pelo corpo que uma coisa ou outra seja possível em termos de afeto e ação. Tornou o santo a condenar também a vontade existente no corpo na conhecida consideração: “Digo-vos pois: Andai segundo o Espírito, e não cumprireis os desejos da carne. Porque a carne peleja contra o espírito e o espírito contra a carne, porque estas cousas são contrárias entre si; para que não façais todas aquelas cousas que quereis” (Gálatas 5: 16-17, p. 753).

Cabe observar que a palavra noutra ocasião é evidentemente completa aniquilação e anseio de morte ao que *considerou* negativo para a santidade, e aos cristãos, para que estes vivendo a morte na vida diante de Cristo, tenham a glória alcançada por ensinamento, qual seja, “mortificai pois os vossos membros que estão sobre a terra; a prostituição, a impureza, a lascívia, os desejos maus, e a avareza, que é serviço dos ídolos. Por causa destas coisas vem a ira de Deus sobre os filhos da incredulidade” (Colossenses 3:5,6. p.760<sup>33</sup>).

Em algumas versões mais claras acerca dessa passagem, os termos lascívia e membros são respectivamente tratados como paixão e natureza terrena. Em francas palavras, podemos entender tais orientações sob a seguinte formulação: “façam morrer tudo que os fazem ser vocês mesmos, por ser impuro, indigno da presença do seu senhor”; assim, a abnegação da própria natureza torna o genuíno cristão um estranho a si mesmo, um desprezador de tudo que lhe é próprio.

Deste modo, finalmente considerando este privilégio do espírito segundo os valores sacerdotais, em detrimento do corpo natural tido como impureza, erro, indignidade, é coerente

---

<sup>33</sup> Recomendamos a leitura do versículo na tradução Evangélica/Protestante “Nova Versão Internacional” (NVI), organizada em projeto com diversas congregações e da Bíblia Cristã, pela Sociedade Bíblia Internacional em meados da década de 60, também recomendamos a passagem na tradução mais conservadora e antiga no Brasil, a versão “ARC” traduzida por João Ferreira de Almeida.

ter em mente aquele sentido de um corpo saudável, que, segundo o Zaratustra de Nietzsche, seria aquele cujo corpo tem uma “voz mais honesta” e “mais pura”, pois ele fala do “sentido da terra” (ZA/ZA, Dos transmudanos). Um corpo com tais propriedades podemos inferir de Zaratustra — mesmo enquanto personagem com franqueza transbordante —, conseguiu dizer aos “desprezadores do corpo” — algo que acreditamos ser o mais próximo de um conceito de corpo na filosofia de Nietzsche —, para entenderem:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

(...)

Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido — ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele.

Há mais razão em teu corpo do que tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria?

Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos. “Que são para mim esses saltos e voos do pensamento?”, diz para si. “Um rodeio até minha meta. Eu sou a andadeira do Eu e o soprador de seus conceitos.”

(...)

Aos desprezadores do corpo tenho algo a dizer. O fato de desprezarem constitui o seu prezar. O que foi que criou o prezar e o desprezar, o valor e a vontade?

O Si-mesmo criador criou para si o prezar e o desprezar, criou para si o prazer e a dor. O corpo criador criou para si o espírito, como uma mão de sua vontade.

Ainda em vossa tolice e desprezo, vós, desprezadores do corpo, atendeis ao vosso Si-mesmo. Eu vos digo: vosso próprio Si-mesmo quer morrer e se afasta da vida.

Já não é capaz de fazer o que mais deseja: — criar para além de si. Isso é o que mais deseja, isso é todo o seu fervor.

(...)

E por isso vos irritais agora com a vida e a terra. Há uma inconsciente inveja no oblíquo olhar do vosso desprezo.

Não seguirei vosso caminho, desprezadores do corpo! Não sois, para mim, pontes para o super-homem! — (ZA/ZA, Dos desprezadores do corpo).

Um corpo saudável à maneira mais excelente seria aquele capaz de realizar seus desejos, sobretudo o citado de *criar para além de si*, algo inverso a isso despotencializaria um corpo por inteiro. Cada vez mais que sobre este corpo atuem forças das quais não consiga se determinar pelas suas próprias forças, até quando criar, criará apenas mais malogros e fenecimento para si. Nesta passagem da obra *Assim falou Zaratustra*, podemos perceber um profundo reconhecimento, próprio da valorização em torno do corpo, de forma que este é pensado por Nietzsche como a entidade mais fundamental e sábia que governa o ser humano, e para o desgosto da tradição filosófica, também governa a razão.

Nietzsche, ao conceber este “Si-mesmo”, destaca o poder deste soberano e sábio a guiar nossos pensamentos e ações, de forma mais profunda do que nossa consciência poderia fazer.

No que diz respeito à crítica aos desprezadores, como vemos acima, é mister pontuar que no fundo, o autor de Zarathustra está a sugerir que aqueles que desprezam o corpo estão, na verdade, se desprezando de corpo inteiro. Ao fazê-lo, eles se afastam da vida e da possibilidade de criar algo novo e significativo. Deve-se pontuar que a ideia de que o “Si-mesmo” criador é responsável por criar valores é central para a filosofia de Nietzsche, pois destaca a importância de se conectar com o próprio corpo e instintos para alcançar a criatividade, a saúde, a leveza.

Creemos que já esteja suficientemente entendida a questão dos desprezadores do corpo na filosofia de Nietzsche, mas há ainda outras nuances que podemos observar. É pertinente para nós adentrarmos-nos em outras perspectivas sobre o corpo, a fim de melhor compreender a predileção pela rejeição de si mesmo e o aderir sem muitas reservas às forças opostas a seus desejos e modos de ser. Também é oportuno considerar a complexa relação do corpo múltiplo e criador com suas criações, seja dos pensamentos produzidos no eu da consciência, ou ainda em si próprio.

Dessa forma, desejamos analisar a questão dessas forças que se atravessam nos corpos dançantes, pois em Nietzsche tais forças, mesmo que contrárias, harmonizam-se sem se destruir, assim como no pensamento do filósofo sobre a arte trágica, onde os impulsos apolíneos e dionisíacos se complementam<sup>34</sup> a cada forma e movimento do corpo. Estes temas abordaremos no próximo capítulo, visto que há outra consideração igualmente importante sobre o corpo a destacar.

## **I.VI. Do corpo e das forças, dos divinos e de seus seguidores.**

Nesta seção, buscaremos explorar mais a noção de corpo da filosofia de Nietzsche, tomando os comentários de Gilles Deleuze como apoio. Nossa intenção é compreender o papel das forças que sobre ele influem. Além disso, com o objetivo de aproximar o leitor da importância de Dioniso tanto para a Grécia Antiga quanto para o pensamento de Nietzsche, propomos uma breve análise de sua presença em textos clássicos.

Buscamos, assim, evidenciar como a figura do deus integra uma tradição de caráter afirmativo, agônico e, ao mesmo tempo, profundamente encantada com o sagrado. Neste

---

<sup>34</sup> Segundo Julie Leal: “O equilíbrio da existência do homem grego, fundada basicamente em dois polos, o apolíneo e o dionisíaco, foi desfeita na modernidade. Os gregos, cuja visão de mundo era pautada pela efetividade e apego aos instintos corpóreos, tinham uma noção mais ampla e definida de que a vida é também constituída de valores negativos, de perigos e adversidades. Contudo, a postura de tais homens perante esse aspecto da vida é bem distinta da postura do homem moderno, que se entrega ao pessimismo, à desilusão e ao apequenamento, o homem grego utilizava a arte como contraponto a tais aspectos negativos da vida”. (Leal, 2016, p. 27).

percurso, centraremos nossa atenção em Dioniso. Posteriormente, abordaremos sua presença, ao lado de outros deuses gregos, na poesia de Heinrich Heine — autor cuja visão do paganismo exerceu influência significativa sobre Nietzsche.<sup>35</sup>

A importância da obra de Heinrich Heine, firma-se na perspectiva de tensionar a figura do homem cristão comum e sua relação com as figuras míticas do paganismo grego; essa tensão tem como pauta central o confronto das visões sobre o corpo. E para aprofundar ainda mais esta questão, no final da seção pretendemos buscar por refletir sobre as oposições entre Jesus Cristo e Dioniso, no que concerne às representações de seus corpos, pois Dioniso é um *deus dançarino* e Cristo, por outro lado, configura-se como um *deus crucificado*.

Retomando a discussão sobre a noção de corpo na filosofia nietzschiana, acolheremos as reflexões e comentários de Gilles Deleuze, por sua vez presentes em *Nietzsche e a Filosofia*. Em primeiro lugar, é notável sua definição de corpo, “um corpo é a relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político” (Deleuze, 2018, p. 56).

Ora, entender que o corpo é a relação entre as forças, compreender como ele é “uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz”, como dirá o Zarathustra de Nietzsche, implica entender como ele escolhe os valores, os pensamentos e mesmo as ações, pois a razão está no corpo; ele os define por meio dessas forças que são ele e as que lhe são incorporadas. Deleuze, quase de maneira genealógica, também expressa como as forças que de modo geral constituem os corpos determinam seus modos de ser a partir de encontros de forças, nas quais:

Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação; por isso o corpo é sempre o fruto do acaso, no sentido nietzschiano, e aparece como a coisa mais ‘surpreendente’, muito mais surpreendente, na verdade, do que a consciência e o espírito. Mas o acaso, relação da força com a força, é também a essência da força; não se perguntará então como nasce um corpo vivo, uma vez que o corpo é vivo como produto ‘arbitrário’ das forças que o compõem. O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, ‘unidade de dominação’. (Deleuze, 2018, p. 56).

Sobre as dominações, precisamos entender que, mesmo que umas se sobreponham às outras, elas não se anulam. Para Deleuze, o obedecer é uma *qualidade* de força assim como o

---

<sup>35</sup> Escreve Nietzsche em *Ecce Homo*: “A ideia suprema do poeta lírico me foi dada por Heinrich Heine. Em vão busco em todos os reinos dos milênios por uma música tão doce e apaixonada. Ele possuía aquela malícia divina sem a qual sou incapaz de imaginar o perfeito – estimo o valor dos homens e das raças pelo quão necessariamente concebem o deus como inseparável do sátiro” (EH/EH, Porque sou tão inteligente, §4).

comandar. Nesse caso, ambas são providas de potência em termos de qualidade e quantidade, ainda que estas possuam suas dificuldades de serem interpretadas nas relações de forças quando presentes.<sup>36</sup> Segundo Nietzsche (*Vontade de Potência*, II, 91, *apud* Deleuze, 2018, p. 56–57), “[n]enhuma força renuncia à sua própria potência. Do mesmo modo que o comando supõe uma concessão, admite-se que a força absoluta do adversário não é vencida, assimilada, dissolvida. Obedecer e comandar são as duas formas de um torneio”.

Das forças em Nietzsche e suas definições temos duas, as inferiores e as forças espontâneas. Pela primeira, Deleuze as define como reativas, pois apesar de não serem dominantes, como vimos, “nada perdem de sua força, de sua quantidade de força, elas a exercem assegurando os mecanismos e as finalidades cumprindo as condições de vida e as funções, as tarefas de conservação, de adaptação e de utilidades” (Deleuze, 2018, p. 57).

A comparação de Nietzsche a respeito das relações de força como um torneio ou uma guerra, não se trata propriamente de aniquilação de inimigos, mas sim de um exercício que impulse as formas mais nobres e espontâneas de força, afinal, elas “nada perdem”. Valorizando também este sentido, cabe acrescentar, a respeito do conceito de *reação* nietzschiano, que Deleuze o entende nas forças reativas como criadoras de “acomodações mecânicas e utilitárias, as *regulações* que expressam todo o poder das forças inferiores dominadas”. Em outras palavras, este homem reativo é aquele que Nietzsche “diagnosticou” nos *homens modernos* de seu tempo como “Má Consciência”<sup>37</sup>. Inversamente, acerca das forças dominantes, fala Deleuze:

as referimos àquela que as domina e não é reativa: ‘com isto não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a adaptação; com isto se nega no próprio organismo o papel dominante dos mais altos funcionários’. Sem dúvida, é mais difícil caracterizar essas forças ativas. Por natureza, elas escapam à consciência: ‘A grande atividade principal é inconsciente’. A consciência expressa apenas a relação de certas forças reativas com as forças ativas que as dominam. A consciência é essencialmente reativa; por isso, não sabemos o que pode um corpo, de que atividade é capaz. (Deleuze, 2018, p. 57).

---

<sup>36</sup> Sobre qualidade e quantidade, no que respeita à *potência* ou *vontade de potência*, tal como Gilles Deleuze a compreendeu enquanto um atributo inseparável das forças, de caráter genético, em produção da diferença entre elas, assim recomendamos a leitura do tópico “7. A terminologia de Nietzsche”, do segundo capítulo da mesma obra aqui tematizada, *Nietzsche e a Filosofia*.

<sup>37</sup> Escreve Nietzsche: “Esse animal que querem ‘amansar’, que se fere nas barras da própria jaula, este ser carente, consumido pela nostalgia do ermo, que a si mesmo teve de converter em aventura, câmara de tortura, insegura e perigosa mata — esse tolo, esse prisioneiro presa da ânsia e do desespero tornou-se o inventor da ‘má consciência’. Com ela, porém, foi introduzida a maior e mais sinistra doença, da qual até hoje não se curou a humanidade, o sofrimento do homem *com o homem, consigo*” (GM/GM II, §16).

Da consciência, Deleuze a toma pelo que ela é da seguinte maneira, que seja “um sintoma, nada mais do que o sintoma de uma transformação mais profunda e da atividade de forças de uma ordem que não é espiritual”, isto é, as forças que criam a consciência que têm sua condição de ser no corpo. Tratando-se da filosofia nietzschiana, acrescenta esclarecendo: “a consciência é sempre consciência de um inferior em relação ao superior ao qual ele se subordina ou se ‘incorpora’. A consciência nunca é consciência de si, mas consciência de um eu em relação ao si que não é consciente” (Deleuze, 2018, p. 55).

Acerca dessas relações de um inferior ao superior, é mister lembrar que o corpo em sua multiplicidade, envolve o predicado especulado por Nietzsche de que somos tanto soberanos quanto súditos, e que conhecemos suas implicações a partir dos atos da *vontade*, na qual o “indivíduo que quer acrescenta, desse modo, as sensações de prazer...”. Seja para mandar ou servir, a partir disso, o corpo valora para dar sentido a suas necessidades, que também se estendem à moral, inferindo assim: “nosso corpo não é mais que uma coletividade de numerosas almas” (JGB/BM, §19).

Nesse sentido, poderíamos nos perguntar: a autodeterminação de que falávamos na seção anterior será possível se a consciência nunca é consciência de si? Mas em relação de um *eu*<sup>38</sup> ao *si* (ser próprio/si mesmo/corpo), tendo em mente que sempre temos a impressão de escolher e determinar a partir de nossa consciência e do inconsciente. Um caminho provável para a possibilidade desta autodeterminação é entender que ela não se dá inteiramente no campo da consciência. Pois, como dissemos, os corpos foram educados desde a infância, com valorações aprendidas ou forçadas pela moral comum (pautada em anseios de “soberanos”) dos responsáveis durante o processo de *formação*. Pais, avós, irmãos, familiares, professores e comumente líderes religiosos, políticos e governantes, em suma, toda a cultura civilizatória, sobretudo quando não valoriza os instintos provindos das forças mais espontâneas, torna-os ainda mais difíceis de se expressar.

Assim, este corpo existirá determinado, moldado ou simplesmente “amansado” e doente pela exterioridade de tudo que o “alimenta” em termos de valores, sentidos e percepções — mas isto não significa que não possuam seus impulsos internos —, suas *forças espontâneas* que também *o compõem*, que procuram se expressar mesmo que não consigam dizer e ser ouvidas. Nesse sentido, a arte de dançar se torna ainda mais excelente, porque dançando, ainda que se

---

<sup>38</sup> “*L’effet c’est moi*” (o efeito sou eu), diz Nietzsche após falar do corpo como uma coletividade de almas, com impulsos contrários.

esqueça de andar como gente ou falar com clareza, tal qual aquele homem dionisíaco<sup>39</sup>, numa oposição voluntária a um corpo amansado pela moral, o dançarino flutua. Desta maneira, dançando, o seu corpo se determina através de suas capacidades, de ir além delas, mesmo que busque a perfeição de uma coreografia criada por outrem ou, sobretudo, goze o turbilhão de possibilidades de um “eu” consciente e de um corpo a dançar.

O problema do corpo, e da incompreensão dele, bem como de não respondermos totalmente àquele fato constatado na modernidade por Espinosa, “que ninguém determinou até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo — exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente — pode e o que não pode fazer”<sup>40</sup>. A tal constatação feita pelo pensador holandês, Oswaldo Giacoia Jr. aponta que Nietzsche muito provavelmente concordaria inteiramente com Espinosa, afinal, “não apenas a experiência ainda não determinou até o presente o que pode o corpo, como também, integralmente, jamais poderá fazê-lo”<sup>41</sup>.

No presente trabalho, também não se tem como fim responder ao questionamento de Espinosa, menos ainda definir o que pode um corpo dançarino, mas acreditamos que, a partir da filosofia de Nietzsche, podemos nos desvencilhar de certos bloqueios que tendem a levar os homens a desprezarem o corpo. Tal desprezo, como se vê pela obra de Nietzsche, também é um problema de “má consciência”, como também de indisposição fisiológica. Por esta razão, Nietzsche entende a necessidade de uma *grande saúde* (FW/GT, §382), portanto, assim como a saúde de um *espírito livre*, o corpo tem o poder de superar aquela convicção de que precisa ser comandado.

Esta convicção sobre o comando que já mencionamos aqui, leva o homem a se tornar crente, sobretudo pelo medo da morte ou de ser naturalmente livre com o agir espontâneo, pois até isto a cultura decadente considera um erro no corpo. Ao contrário do crente, a pessoa que possui tal saúde e espírito livre é *segura de si*, poderá experimentar:

Um prazer e força na autodeterminação, uma *liberdade* da vontade, em que um espírito se despede de toda crença, todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Um tal espírito seria o *espírito livre* por excelência (FW/GC, §347).

---

<sup>39</sup> GT/NT, §1.

<sup>40</sup> Espinosa, 2017, p. 101.

<sup>41</sup> Giacoia, Resposta a uma questão: o que pode um corpo, p.199, in LINS & GADELHA. *Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo*. 2002.

Não podemos deixar de falar que um tal nível de autodeterminação nos livra dos anseios de certezas, que nos impelem e nos fazem ceder aos valores da religião, ou das concepções da metafísica, assim como as ciências — em especial a positiva, muito criticada por Nietzsche —; e sem a necessidade voltada para as certezas ou coisas eternas e imutáveis, pode-se ter maior alegria em *viver conforme os fluxos de nosso corpo, em consonância maior com os movimentos da vida terrena*. Com isto, não desejamos dizer que se deve negar qualquer vivência ou experiência religiosa e espiritual, ou mesmo que as ciências devam ser ignoradas, mas apenas que é preciso sermos críticos quando estas desprezam ou pervertem a natureza, da qual também fazemos parte.

Cabe pontuar que a negação do corpo e do que é alheio às normatividades padronizadas por uma cultura de fé, essencialmente metafísica, nos mostra uma certa aversão a estes movimentos alegres na vida terrena, sobretudo se observarmos as celebrações — mesmo religiosas —, cuja razão e sentido seja a desrazão moral. A respeito dessas celebrações e mesmo da rememoração de uma cultura alegre e ascendente, iniciaremos nossa breve abordagem da presença de Dioniso nos textos antigos, tal como mencionamos no começo desta seção.

Iniciamos nossa exposição com Homero, renomado poeta grego que teria vivido entre os séculos VIII e VII a.C., tradicionalmente considerado autor das epopeias fundadoras da literatura ocidental: *Ilíada* e *Odisseia*. Na época de sua composição, acredita-se que essas obras circularam oralmente antes de serem transcritas. Interessa-nos particularmente a *Ilíada*, que narra os eventos finais da Guerra de Troia e retrata o confronto entre gregos e troianos.

No Canto VI da *Ilíada*, encontra-se o momento em que o exército troiano sofre reverses frente aos gregos, e Heitor solicita à mãe que rogue a Atena pela retirada de Diomedes da batalha. Este canto se distingue também pela expressividade dos sentimentos dos personagens — como no episódio em que Diomedes e Glauco, ao reconhecerem laços de hospitalidade entre suas famílias, decidem não lutar entre si.

Em um diálogo com Glauco, Diomedes pondera que, caso o adversário fosse um deus, ele se absteria do combate, recordando o caso de Licurgo, rei da Trácia, que ousara atacar Dioniso e seus seguidores: “Ébrio, uma vez, de Dioniso ele as amas violentamente repele do sacro monte de Nisa. Tomadas de medo indizível, quando o homicida Licurgo, contra elas, brandiu a aguilhada, os tirsos jogam no chão” (Hom. *Ilíada*, VI, vv. 132-140).

O jovem Dioniso é então acolhido por Tétis, mãe de Aquiles, e Zeus, irado pela afronta ao filho, cega Licurgo, condenando-o a uma vida breve. Este episódio sugere um estranhamento

entre o poder político (representado pela figura do rei) e os cultos dionisíacos — tensão que também será explorada em *As Bacantes*, de Eurípides.

Antecipando argumentos que desenvolveremos adiante, podemos afirmar que esse conflito decorre do caráter libertador dos cultos de Dioniso, os quais se opunham às estruturas de poder instituídas. A percepção desses rituais como ameaça à ordem estabelecida pode explicar a repressão a eles dirigida. O deus do vinho e da loucura é também mencionado por Zeus, o qual, ao exaltar a beleza de Hera — capaz de enfeitiçar, graças ao cinto de Afrodite —, enumera diversas figuras belas, entre elas Dioniso, chamado de “Delícia dos Homens” (Hom. *Ilíada*, XIV, v. 325).

A presença de Dioniso, contudo, não se limita à poesia épica. Heródoto, historiador do século V a.C., faz diversas referências ao deus em sua *História*, especialmente no Livro II (*Euterpe*). Por volta do capítulo XL, ele compara os cultos egípcios aos gregos, notando semelhanças notáveis com os ritos em honra a Dioniso.

Descrivendo um ritual dedicado a Ísis, Heródoto relata o sacrifício de bois e bezerras, cujos corpos são recheados com pães, mel, farinha e uvas secas antes de serem assados e consumidos após o jejum ritual. Já no capítulo XLVIII, apresenta a festividade de Baco (Dioniso), em que se imola um porco diante da casa, durante a refeição. A semelhança entre os rituais egípcios e os gregos é enfatizada:

Os egípcios celebram a festa de Baco quase da mesma maneira que os gregos, mas, em lugar de falos, inventaram figuras de cerca de um côvado de altura, movidas por meio de uma corda. As mulheres as levam pelas aldeias e burgos, cujos membros viris são quase tão grandes quanto o corpo, e os fazem mexer. Um tocador de flauta caminha à frente, seguido por elas em canto aos louvores de Baco. (Her., *História*, II, XLVIII).

A relação entre Dioniso e cultos egípcios torna-se ainda mais clara quando Heródoto associa Dioniso a Osíris — deus da fertilidade, da morte e da ressurreição. No capítulo XLIX, ele afirma que Melampo, ancestral de Cadmo de Tiro e hábil na adivinhação, teria introduzido na Grécia os nomes e ritos de Dioniso, incluindo os cortejos e o símbolo fálico.

A dimensão profética e oracular ligada a Dioniso aparece também no *Fedro* de Platão. Nesse diálogo, Sócrates e Fedro discutem a alma e o amor. Em certo momento (238d), Sócrates, inspirado pelas Musas, afirma que sua retórica se aproxima do *ditirambo*<sup>42</sup> - canto coral típico

---

<sup>42</sup> Sobre o ditirambo e a sua performance no teatro: “Não é com frequência o bastante que se pensa no ditirambo como um gênero teatral como a tragédia. Originalmente, uma coreografia coral de dimensão cultural, cantada em procissões ou em sacrifícios em honra a Dioniso, o ditirambo veio a ser associado no século V com o Teatro de Dioniso em Atenas, onde a cada festival das Dionísias vinte ditirambos eram executados por coros de cinquenta

dos cultos dionisíacos -, vinculando a prática do discurso ao delírio entusiástico do deus. Mais adiante, ao tratar da *manía* (delírio divino), Sócrates faz um elogio explícito ao êxtase proporcionado pelos deuses:

Eis na verdade o que merece que se ateste, que justamente entre os antigos, os que instituíam nomes não julgavam coisa feia nem opróbrio o delírio, “mania”; pois de outro modo não teriam, enlaçado este nome à mais bela arte, a que permite discernir o futuro, chamado esta *maniké*, delirante. Ao contrário, foi como se fosse uma bela coisa quando por divino dom ocorresse, que assim consideraram e puseram o nome, enquanto os modernos em sua inexperiência do belo inseriram o “t” e chamaram *mantiké*, arte divinatória. (Plat., *Fedro*, 244b-244c).

Essa associação entre delírio e inspiração poética remete a um trecho d’*O nascimento da tragédia*, no qual Nietzsche recorre à imagem de Arquíloco — poeta lírico arrebatado pela paixão e desprezo pelas filhas de Licambes — como exemplo de êxtase dionisíaco. Para Nietzsche, não é a paixão pessoal do poeta que vemos em cena, mas sim Dioniso e as Mênades em frêmito orgiástico. Apolo, ao se aproximar de Arquíloco, infunde-lhe o dom da imagem, do verso lírico — e o delírio dionisíaco se transforma, pela ação apolínea, em arte (GT/NT, §5).

Finalmente, convém mencionar Pausânias, viajante e historiador do século II d.C., autor de *Descrição da Grécia*. No Livro I, ao descrever os arredores de Atenas, Pausânias fala dos Cerâmicos — bairro de oleiros próximo ao cemitério — e menciona a antiga casa de Pulícion, onde se prestavam cultos a Dioniso sob o epíteto de *Melpômene* (“o cantor”). Nesse local, realizavam-se paródias dos Mistérios de Elêusis, indicando a convivência entre o sagrado e o cômico. Entre as estátuas ali presentes, destacava-se a representação do rei Anfícton oferecendo uma refeição a Dioniso e outras divindades – gesto simbólico que remete à lenda segundo a qual teria aprendido com o deus a arte de misturar vinho com água, prática essencial nos banquetes gregos.

Pausânias também relata a introdução do culto dionisíaco em Atenas por Pégaso Eleutereu, que teria transferido uma imagem do deus da cidade de Elêuteras. No capítulo 1.38.1, ao se aproximar de Elêusis, o autor discute a origem do nome da cidade, possivelmente ligado ao herói Elêusis, filho de Hermes e Daíra. Por fim, menciona a fusão política entre Elêuteras e Atenas, na qual os habitantes da primeira, rejeitando os tebanos, pedem cidadania ateniense. Esse gesto é selado simbolicamente com a transferência de uma estátua arcaica de Dioniso — símbolo de união ritual e política sob o signo do deus.

---

homens ou de cinquenta garotos, todos dançando para a música dos *auloí* em círculos em torno do altar de Dioniso” (CSAPO, 2003, p. 70 Apud SILVA, 2022, p. 106).

Passaremos agora para a apreciação da poesia de Heinrich Heine, em três interessantes ocasiões, na obra *Os deuses no exílio*, a respeito dos deuses gregos antigos, Apolo, Afrodite e Dioniso. Nossa intenção, como declaramos no início desta seção, é nos aprofundar nas tensões entre a cultura grega pagã e o cristianismo, ao passo em que consideramos, através do exemplo de Heine e de outras manifestações, a forma como cada cultura dessas tradições olha para o corpo.

O olhar de ambas as culturas é carregado de valores e significados. No que diz respeito aos gregos, há uma inclinação para celebrar a beleza e a força do corpo; já o cristianismo tende a ver o corpo (por influência do platonismo, segundo a leitura de Nietzsche) como um recipiente para a alma, além de associá-lo à fraqueza e à corrupção. Ao explorar essa dicotomia na figura dos homens cristãos que aparecem em Heine, percebemos a tensão e a negação do corpo, sobretudo no caso do corpo dos deuses.

Sabe-se que Heine, ao poetar sobre os exilados deuses antigos do paganismo, atribui como principal causa desse exílio a vitória do cristianismo sobre a cultura pagã. Esta vitória teria levado os deuses do Olimpo a existir de forma subalterna e laboral em comparação com a abundante glória divina de que gozavam. Os numes assim passaram seus dias por anos e séculos, vivendo dificuldades semelhantes às humanas.

Acerca do deus Apolo, exemplo que nos propomos a observar brevemente, o poeta Heine conta que o divino trabalhou para criadores de gado enquanto pastor, mas que seus cantos geraram suspeitas em um “monge erudito”, que o reconheceu como um deus pagão da antiguidade e o levou aos tribunais.

A história prossegue com o pastor acusado e submetido à tortura; assim admitira ser o deus Apolo. Mas antes de ser conduzido à morte, pediu para tocar lira e cantar, Heine assim descreve que “tocou de modo tão enternecedor, havia em seu canto um fascínio tão poderoso e, além do mais, um talhe e um rosto tão belos, que todas as mulheres começaram a chorar, e algumas até adoeceram em consequência da emoção” (Heine, 2009, p. 45). O poeta acrescenta que os homens, após abrirem a tumba, a fim de fincar uma estaca no peito do deus na crença de que fosse um vampiro — pois assim achavam que as mulheres seriam curadas —, encontraram a tumba vazia.

No que diz respeito à deusa Afrodite, ou dama Vênus como também escreve Heine, ela tem uma relação diferente com os homens. Tratada como “*Arquidiaba*”, aparece na obra de

Heine sob duas óticas: a de um autor mais antigo e medieval, e a de outro moderno, nos quais ambos descrevem a deusa e a lenda do Cavaleiro Tannhäuser.

O narrador-protagonista, amigo de Henri Kitzler (o personagem escritor que joga sua apologia cristã no fogo), esclarece que o poema no seu contexto medieval, apresentaria a Vênus com “seduções fatais”, e “ares desavergonhados”. Por outro lado, o escritor moderno ter-lhe-ia descrito a forma de uma “deusa-cortesã”, para o moralista narrador, o autor moderno era um “pervertido”, mas desenhou a melhor fisionomia da deusa — “demônio”.

A canção do autor moderno nos será de bom tamanho para observar alguns traços do cavaleiro cristão Tannhäuser. Esta versão começa com a busca do cavaleiro pelos “amores e prazeres”, o que o leva à montanha onde habita a deusa, cuja companhia desfrutara por sete anos. Contudo, certo dia Tannhäuser, com “sede de sofrimentos”, rejeitou os sentimentos e desejos da dama Vênus, desprezando-a, sentindo repulsa por seu corpo, que, tendo se deitado com tantos deuses e heróis seduzidos por seus atributos, agora lhe causava nojo — ainda mais quando pensava em quantos ainda irão se deitar com ela. Ofendida, a dama mesma o liberta da montanha, dizendo: “Sim, preferiria ver-te bater-me, cristão frio e ingrato, a ver-te lançar-me à face insultos que me ferem o orgulho e me partem o coração (...). Adeus, parte então, eu o permito; vou eu mesma abrir-te a porta” (Heine, 2009. p. 36).

Assim, o cavaleiro partiu para Roma em busca do perdão do Papa, pois a deusa lhe atormentava no sono. Ao encontrar-se com o Papa Urbano — este trajado de tiara e a capa longa —, Tannhäuser confessa suas aventuras libertinas com a “diaba” da cultura pagã. Contudo, o Pio Pontífice declara-lhe que o feitiço que o atormentava não podia ser quebrado, justificando ao cavaleiro: “O diabo de nome Vênus é o pior de todos os diabos, e nunca poderia arrancar-te de suas garras sedutoras/ É com tua alma que agora te debes remir dos prazeres da carne/ Doravante estás danado e condenado aos tormentos eternos” (Heine, 2009, p. 38). Após o destino assim condenado, o cavaleiro apressado retorna à montanha de Vênus e ali decide permanecer até o fim de seus dias.

Na outra versão da canção do autor medieval, o Papa porta consigo um cajado seco, e professa ao cavaleiro acerca das confissões: “Quando este bastão florescer, teus pecados serão perdoados”. Visto que o bastão era um pedaço seco e sem vida, Tannhäuser retorna à montanha para ficar até o dia do juízo final. Segundo a canção, três dias depois, o cajado do Papa floresce, reverdecendo, como se ensinasse que os homens, quando buscam as graças de Deus, alcançam o perdão — algo que o Papa Urbano, diz nosso narrador, teria esquecido ao condená-lo.

Por fim, brevemente, atentemos à história de Dioniso e seu exílio, que nos fornece uma inestimável riqueza imagética de celebrações em sua honra. Ela inicia com o narrador apresentando a vida de um jovem pescador, que às vezes trabalhava como barqueiro, vivia no Tirol (provavelmente o “Tirol do Sul”, no norte da Itália). No equinócio de outubro — conta o narrador —, por volta da meia-noite, o barqueiro ouviu baterem em sua janela e, ao atender à porta, percebeu que três monges o visitavam; estes usavam os hábitos, e os capuzes cobriam parte de seus rostos.

Solicitaram ao barqueiro que emprestasse sua canoa para atravessarem o lago, sob a promessa de que em algumas horas retornaria. O pescador aceitou e, após desatar o barco, seguiu novamente à sua cabana. Horas depois, os monges voltaram e tornaram a bater na porta, entregaram-lhe uma moeda pelo empréstimo. O pescador foi conferir seu barco, que estava firmemente atado. Mas o frio da noite o lembrou do frio que sentiu quando a mão de um dos monges tocou a sua ao lhe entregar a moeda — parecia com a sensação de tocar em mármore.

A mesma situação com os monges se repetiu às meias-noites dos mesmos dias por sete anos. Quando finalmente a curiosidade venceu o jovem barqueiro, este se esgueirou agilmente e adentrou o barco antes dos monges sem ser percebido, escondendo-se abaixo das redes de pesca. Ao terminarem a travessia, os monges seguiram a uma clareira da qual o jovem que vivia na região nunca havia notado; as árvores lhe pareciam ser de outro lugar. Ali, a luz da lua iluminara o suficiente para ver com clareza as mulheres e homens, todos de notável beleza e vestes curtas, cuja brancura da pele lembrava o mármore, ali pareciam festejar.

Os monges, um a um, despiram-se de suas vestes e aqui o nosso narrador descreve bem a aparência de um deles, o primeiro: “arrancou o capuz e o hábito, revelando um personagem grotesco cuja face horrivelmente lúbrica e lasciva fazia caretas entre as duas orelhas pontudas, semelhantes às do bode, enquanto seu corpo mostrava um exagero de virilidade tão risível quanto repugnante” (Heine, 2009, p. 48).

Tratava-se de um sátiro, figura importante no pensamento do jovem Nietzsche, sobretudo pelo seu papel na arte trágica, sobre o qual abordaremos em nosso segundo capítulo. Mas também havia o segundo monge — este era um homem gordo, careca, também branco como o mármore; o narrador acrescenta que sua obesidade excitou as mulheres que depositaram uma coroa de rosas em sua cabeça: tratava-se daquele Sábio *Sileno*. Por fim, o terceiro monge, cujo rosto ridente se mostra ao retirar o capuz: arrancou sua veste e a desatou com repulsa, jogando-a longe de si. Assim, conta-nos o narrador:

Se revelou, semicoberto por uma túnica reluzente de diamantes, um jovem dotado das mais belas formas, ainda que as ancas arredondadas e o porte muito delgado possuíssem algo de feminino. Os lábios ligeiramente arqueados e os traços e uma moleza indecisa também conferiam ao jovem uma expressão feminina; mas ao mesmo tempo seu rosto trazia a marca de uma intrepidez ativa, de uma alma viril e heroica. No delírio do entusiasmo, as mulheres cobriram-no de carícias, colocaram-lhe sobre a cabeça uma coroa de hera e jogaram-lhe nos ombros uma magnífica pele de leopardo. Nesse mesmo instante chegou um carro triunfal dourado, com duas rodas e puxado por dois leões, no qual o jovem subiu com a majestade de um rei, mas com o olhar sereno e despreocupado. Ele dirigia a feroz parelha com rédeas de ouro. (Heine. 2009, p. 48).

Certamente, não precisamos transcrever toda a lenda, mas devemos lembrar que o jovem barqueiro, como fala o narrador criado por Heine, era nada instruído sobre o que presenciava — tratava-se de uma celebração orgiástica em honra ao deus antigo Dioniso, que se exilou na lenda como monge no Tirol. Assim, prossegue a narrativa com o jovem completamente abismado com o que vira: todo aquele triunfante cortejo de música, dança, dor e prazer alegre para o deus Dioniso lhe parecia o próprio “inferno” diante de seus olhos, de modo que as figuras, os “fantasmas saídos de seus sarcófagos seculares ou debaixo das ruínas de seus templos para celebrar, mais uma vez, os santos mistérios do culto dos prazeres! Sim, esta é uma orgia póstuma” (Ibid. p. 49).

De fato, a narração de Heine ao se voltar a leitores instruídos é muito inteligente e cômica. A comicidade gera até mesmo um efeito estético de *empatia*, com o “coitado” do barqueiro, pois fora tomado de terror ao assistir aos gestos de natureza “indecente”, os saltos e os delírios “desavergonhados” dos seguidores do deus, quais sejam: bacantes, faunos, sátiros — estes últimos como atenta o narrador, pelos chifres, tinham uma aparência diabólica. Deste modo, a visão de inferno para o jovem barqueiro cristão era completa, para ele se tratava de “vampiros e demônios que, em seus malefícios, tramavam a perdição dos cristãos”.

Mas o estopim do que suportava o barqueiro ocorrera quando sua vista repousou sobre uma mulher que dançava e cantava uma cantiga acompanhada de um coro ébrio de sátiros, silvanos e faunos. Da mulher, as roupas — conta o narrador — estavam semi-descobertas, agitando um bastão sem reservas a qualquer pudor gestual; nele havia um “famoso símbolo egípcio” coroadado com flores.

O símbolo não é precisamente nomeado, contudo, possivelmente trata-se do Ankh — uma cruz com um meio laço, uma alça no topo —, cujo simbolismo rememora, para além da ideia de vida e vida eterna, as relações de opostos como céu e terra, masculino (cruz) e feminino (alça). Também se acredita que tal cruz tenha derivado do Tjet, semelhante símbolo presente na iconografia é atribuído a deusa Ísis, muito semelhante à genitália feminina. Nesse sentido, é

valido lembrar que o bastão, geralmente nas mãos de sacerdotes e xamãs simboliza um tipo de poder; aqui nas mãos da mulher bacante, possui uma conotação de poder sexual.

Horrorizado, o jovem barqueiro refugiou-se debaixo das redes em seu barco. Ao retornarem à cabana, recebeu o pagamento dos monges e pouco tempo depois, resolve partir rumo a um convento de “franciscanos”, que ficava próximo de sua morada. Lá diziam haver um prior muito sábio que também era presidente de um tribunal eclesiástico. Logo, o barqueiro contou tudo o que presenciou na madrugada anterior ao sacerdote. Este, por sua vez, num movimento brusco, deixou o capuz cair de seu rosto, deixando em assombro o jovem, que reconheceu o santo reverendo como o demônio que conduzira o carro puxado pelos leões.

Explica então o prior que o barqueiro estivera na presença do antigo deus Baco, “que muitas vezes nos faz esquecer nossas preocupações e que rejubila o coração do homem” (Heine, 2009, p. 52). E recomenda que o jovem não conte às demais pessoas da região o que viu, ou seria condenado a levar 25 chicotadas. Tempos depois, na velhice, o barqueiro contou o ocorrido a uma filha sua.

Devemos agora ser sucintos, embora tenha sido problemático resumir tais belíssimas passagens da poesia de Heinrich Heine. É importante considerarmos pontos em comum em cada uma dessas três histórias que selecionamos, que bem nos mostram como tais deuses se exilaram após a “vitória do cristianismo”. Como primeiro ponto, é claro, a oposição fundamental de valores entre os personagens cristãos e os pagãos (em especial os deuses), que nas três histórias se expressam pelos juízos e ações das personagens; já em segundo, a dimensão das perspectivas e considerações sobre o corpo.

De início, é interessante notar que são os homens cristãos que cismam e se perturbam de alguma maneira com os deuses. Na história do belo deus Apolo, o *monge erudito* o reconhece ao cantar e tocar lira, então denuncia-o, como se sua presença e ações fossem algo condenável por si só — atualmente a condenação (agora mais comum, não com a mesma violência, mas de má estima) ainda persiste em tudo musicante que não louva ao deus dos cristãos por parte dos líderes evangélicos.

Os homens de fé também são os que resolvem abrir a tumba de Apolo, para fincar-lhe uma estaca, crendo que fosse um vampiro — o que só acontece porque é pelo deus que as mulheres *adoecem de paixão e amor*, não pelos homens que aprenderam e se instruíram com

os “desprezadores do corpo” na terminologia nietzschiana, que também se sujeitaram a desprezar os prazeres femininos.<sup>43</sup>

Na história de Afrodite, a deusa Vênus, o cavaleiro Tannhäuser é o primeiro *a protestar contra o corpo* e a beleza. Desta vez, o feminino — mas não apenas das suas experiências com deuses e heróis —: ele ofende a deusa por inteiro, seu corpo e palavras lhe causam repulsa e nojo. Inversamente, se a deusa fosse casta, o cavaleiro não a procuraria porque desejava “experimentar amores e prazeres”.

Ao partir para Roma, Tannhäuser ouve da boca do Papa Urbano que a dama Vênus era um demônio perigoso, do qual os feitiços nem mesmo ele poderia curar — na versão medieval do poema, até o cajado seco e sem vida do papa floresce, para que ele lembre que todo homem é digno de perdão. A sátira em relação ao Papa acontece porque ele tem uma inclinação de *condenar* primeiro. Mas consideramos válido entender que o bastão do Papa não é seco por mero acaso; uma breve comparação de seu artefato com aquele portado pela bacante nos mostra que o dela é decorado com flores e um signo que rememora a fertilidade do sexo e a abundância da vida.

Por fim, e talvez já esteja claro o bastante, o barqueiro cristão — que infelizmente, desconhecia os rituais e cortejos de deuses antigos — teve uma experiência traumatizante e infernal na lenda. As posturas de negação do barqueiro diante da celebração e o horror a tudo o que vira: da música e da dança, que lhe eram grotescas, à canção “infame”, aos personagens e às suas ações de modo geral — em especial à seguidora de Dioniso —, eram uma danação. A bacante, coberta por poucas vestes enquanto dançava e elevava suas pernas, acompanhada do coro, assustara-o mais que outra bacante a sentir prazer na dor *enlouquecida* ao se mutilar. A hostilidade cristã, assim parece, é maior na luxúria do corpo do que na violência ao corpo.

---

<sup>43</sup>Ainda que Heine Heinrich em *Os Deuses no Exílio*, não apresente alguma menção de referência temporal sobre quando ocorre a situação fabulada sobre o deus Apolo, consideramos importante mencionar essas inclinações de desprezo masculino pela figura da mulher (à exceção da mãe e da virgem, mesmo que estas sejam tidas como “*servas*” em algumas culturas cristãs europeias durante a Idade Média). Considerando o que historiadores relatam sobre os homens da Igreja e seu celibato, bem como outras questões pertinentes à organização social e às valorações sobre as mulheres e sua objetificação pelos homens na Alta Idade Média, nesse sentido, recomendamos a leitura do capítulo “A mulher, o amor e o cavaleiro”, de Georges Duby (p. 225–238). Tal capítulo sintetiza e apresenta de maneira bem acessível não apenas a dificuldade em adentrar o tema, mas também com atencioso olhar a complexidade dessas relações, presente em DUBY, Georges *et al. Amor e Sexualidade no Ocidente*, Editora: Terramar, 1992.

Georges Duby possui outro título que, também em um recorte, trata da mulher medieval, *As Damas do Século XII: Heloísa, Isolda e outras damas do século XII/A lembrança dos ancestrais/Eva e os padres*. Editora: Companhia das Letras; 1ª edição, 2013.

Em segundo lugar, cabe uma comparação ainda mais problemática a respeito do corpo dos numes. Sabemos que a obra de Heinrich Heine nos ilustra muito bem o corpo e a aparência das divindades gregas, e de como seus seguidores (ou fiéis desafortunados do cristianismo) lidam com os mesmos. Contudo, se nos perguntarmos, como é a relação de um fiel seguidor cristão com seu deus, por meio do corpo? E mais: como é o corpo, pelo menos do cordeiro de Deus? — visto que o Pai supremo é Espírito<sup>44</sup>, logo, é incorpóreo segundo as Escrituras, ainda que algumas tentativas de descrevê-lo tenham sido elaboradas.

Quanto a outros modos de representar Deus — visto que os cristãos o consideram inapreensível em sua verdadeira glória — vejamos como o representam nas palavras de São João em Apocalipse. Este se mostra com formas “semelhantes ao Filho do homem”. Assim prossegue:

A sua cabeça, porém, e os seus cabelos eram brancos como a lã branca, e como a neve, e os seus olhos pareciam como a chama de fogo/ E os seus pés eram semelhantes ao latão fino quando está numa fornalha ardente, e a sua voz igualava o estrondo das grandes águias;/ E tinha na sua direita sete estrelas, e saía da sua boca uma espada aguda de dois fios, e o seu rosto resplandecia como o sol na sua força. (Bíblia, Apocalipse, 1. 13-16. p. 788)<sup>45</sup>.

Noutra passagem, ao ser “arrebataado em espírito”, São João nos relata ter visto, sobre um trono — em outra forma de descrever Deus — um “semelhante a uma pedra de jaspe de sardônio; e ao redor do trono estava um íris que se assemelhava à cor de esmeralda” (Bíblia, Apocalipse, 4.3.p. 789). A belíssima descrição de Deus, por meio de semelhanças com o arco-íris e a pedra de jaspe — elementos de conhecimento comum —, remete fortemente ao sangue e ao fogo como símbolos de força, razão pela qual predomina o vermelho. Já o verde-esmeralda evoca ao florescimento da vida.

Quanto ao modo como a divindade se relaciona com seus fiéis, é conhecida a maneira providencial com que os assiste quando os estes precisam — mas nunca mantendo contato direto, nem tampouco como alguém que se apresenta para celebrar algo em conjunto. Cabe lembrar que, ao tratarmos da autodeterminação, o corpo de um fiel — por ser, grosso modo, preparado como templo para Deus — mantém-se como servo, crente em não possuir mais autonomia sobre si mesmo. Em termos de nietzschianos, esse fiel é o tipo que se cansou de criar para além de si mesmo, passando então a aceitar ser tomado como servo.

---

<sup>44</sup> Em São João, 4,10, p.689. Diz Jesus: “Deus é Espírito, e em verdade é o que devem adorar os que o adoram”.

<sup>45</sup> Uma descrição semelhante, mas com algumas alternâncias aparece em BIBLIA, Ezequiel, 1.26-28, p.515.

Acerca de Jesus Cristo, seja da perspectiva dele como figura histórica ou apenas no sentido mitológico das escrituras, é conhecido o modo como se relaciona com aqueles ao seu redor, sobretudo nos seus *atos de gentileza e bondade*. Cabe ressaltar que o corpo não se trata apenas de aparências, mas também implica gestos, falas, vontades, pensamentos. Como a própria Bíblia não traz descrições da aparência de Jesus, mas sim de suas ações e discursos, não consideramos oportuno transcrevê-los ou tratá-los aqui, visto o conhecimento comum sobre o tema; contudo, interessa-nos pensar em representações imagéticas de seu corpo. Pois é por meio delas que os sacerdotes recorrem na tentativa de ilustrar as passagens e interpretações da doutrina cristã.

Nesse sentido, é notável que existem incontáveis representações de Jesus Cristo ao longo dos dois milênios que marcam sua passagem na história ocidental. Jesus foi retratado por artistas em diversos estilos com múltiplas facetas, gestos e intenções, que em sua maioria conhecida o representam como um homem jovem de cerca de 33 anos, de barbas e cabelos longos, com vestes brancas, azuis, vermelho ou douradas — esta última também se faz presente em representações antigas. Dentre uma ampla iconografia à disposição atualmente, tomamos como referência uma representação de um Cristo “*Pantocrator*”, Παντοκράτωρ (todo-poderoso/que rege tudo), do Monte Sinai, datada do século VI, cujo autor é desconhecido.

Nela, Jesus Cristo é apresentado de modo altivo e solene, embora com um semblante *sério e julgador* no olhar — ainda que em outras recriações da divindade com o mesmo tema *pantocrator*, Jesus se mostre com compaixão e piedade, feito um bondoso salvador, que não é o caso desta. Suas vestes são escuras, em sua cabeça há uma auréola como coroa de sua divindade, sua mão esquerda segura as escrituras sagradas, como um símbolo de seu caminho e na mão direita o gesto que a muitos é tido como “benção”, também reproduzido pelos sacerdotes. Sua boca é fechada e pequena, sem sorrisos ou lamentos, o nariz é extremamente fino e sua testa é sempre grande, bem como seus olhos, como se sua mente — ou razão e julgamento com o olhar — fosse mais importante que as afecções que pudesse ter com os demais órgãos sensoriais. As *orelhas* aparecem pela metade, e são geralmente escondidas pelos cabelos em diversas pinturas.

Noutra representação, tão famosa quanto o próprio movimento artístico do renascimento italiano, a obra “Juízo Final” (1541) de Michelangelo Buonarroti, retrata toda a escatológica segunda vinda de Jesus no mito cristão, segundo a visão do Apóstolo João. A brilhante e polêmica pintura de Buonarroti apresenta-nos não somente um Jesus cujo corpo é inspirado em

traços da arte antiga, mas também os santos que o acompanham, bem como as demais personagens do afresco.

O filho de Deus, nesta obra, assemelha-se muito ao deus grego Apolo: sem barba, seu corpo é musculoso, a fluidez de seus movimentos não mostra benevolência, mas sim força e poder pelo julgar, de modo implacável e altivo, a sentença de cada um. Seus olhos miram o canto esquerdo-inferior da pintura, onde um alvoroço acontece no barco de Caronte que leva os ímpios pecadores ao inferno. As mãos de Jesus também indicam poderes, como o de elevar os dignos ao paraíso, com a esquerda apontada às pessoas à sua direita, enquanto a mão direita se dirige ao canto esquerdo do quadro, como a impelir para o inferno os condenados. Outras figuras importantes se fazem presentes na obra, mas delas não há necessidade de tratar aqui.

É importante mencionar o Cristo de Andrea Mantegna (1431–1506), o italiano pintou a obra “Lamentação sobre o Cristo morto”<sup>46</sup>, na qual não se tem uma data exata para sua criação, mas conta-se que foi descoberta após a morte do pintor em seu ateliê. Na tela, Jesus Cristo está deitado sobre a pedra da unção, com um travesseiro sob a sua cabeça, de modo que, pela perspectiva da obra, o olhar do espectador parte de seus pés até o rosto.

Na pintura de Mantegna é possível observar a flagelação em seu corpo: seus pés e mãos perfurados, também no antebraço esquerdo uma gota de sangue escorre sobre o ferimento; há um rasgo em sua costela. Seu rosto parece descansado e pálido, sem as cores vivazes que geralmente é representado. Cristo está sem a auréola celestial, sem fôlego algum. A região do core esvaziada do ar da vida, lhe confere uma aparência seca, no centro da tela, a intimidade humana de Cristo, coberta com um lençol que se estende até o calcanhar.

Por outro lado, seja tomando as palavras de Heine acerca de sua descrição do deus Dioniso, ou outras menções e obras sobre o mesmo, deveríamos destacar que sim, reconhecemos que há diversas semelhanças entre Jesus Cristo e o deus vinho, assim como diferenças cruciais. De fato, ambos são filhos do deus governante nas respectivas mitologias — mesmo que o Deus Cristão seja único nessa acepção teológica —; os dois pereceram de maneiras extremamente violentas, martirizados por sua própria natureza e ainda assim retornaram à vida. Além de terem sido celebrados pelas duas culturas, cujos sofrimentos são

---

<sup>46</sup> Cabe aqui uma nota de agradecimento destinada ao professor Dr. Ernani Pinheiro Chaves, que na disciplina de Filosofia da Arte, apresentou a seus discentes tal pintura de Mantegna, cuidadosamente exercitando a apreciação e análise estética dos presentes.

vistos como sacrifício (Jesus e sua morte para salvar os pecadores e sua doutrina) e como injustiça do *acaso*, daquilo que não podemos controlar (Dioniso e a tragédia).

Os dois numes são jovens em suas representações, sempre partilham sua sabedoria e valorações, apresentando-se como caminho para a verdade — no caso de Jesus, este também como salvador, curador, pastor e governador do mundo. Por outro lado, Dioniso sempre é reconhecido como portador de mistérios, mas que também ensina a alegria, o cultivo das videiras, assim como o teatro, a dança e a música; a destruição das formas; os rompimentos da cultura civilizada nos papéis sociais; e também o drama da tragédia, dentre outras diversas acepções na cultura grega antiga.

Enfim, embora existam inúmeras semelhanças, é necessário considerar, antes de tudo, as diferenças que mais nos interessam — especialmente a relação entre Dioniso e seus seguidores. Devemos, portanto, destacar sua “presença” tanto no imaginário quanto nos cultos dos fiéis, como também nas Dionisíacas do teatro grego, em que as peças eram encenadas durante os festejos em honra ao deus.

É fundamental mencionar a clássica tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes, na qual o poeta trágico narra o retorno de Dioniso à Hélade, após ter vagado pela Pérsia, Arábia e outras paragens, incluindo a Ásia, onde ensinou e fez com que “todos aqueles povos dançassem e de haver fundado os mistérios meus, para que divindade manifesta me torne entre os mortais” (Eurí, *As Bacantes*, vv. 20-23). À medida que Dioniso chega a Tebas, os cultos<sup>47</sup> a ele são rechaçados pelo rei Penteu, que descredita da divindade do filho de Sêmele.

A narrativa de Eurípedes prossegue tensionando a figura do político que precisa manter a “ordem” perante a divindade estrangeira. Penteu envia então seus guardas para capturá-lo, de modo que é interessante observar o *encontro* de ambos: a visão de um homem grego diante de

---

<sup>47</sup> Do início destes cultos e festejos dedicados a Dioniso nas cidades gregas, Nietzsche faz breves menções sobre seu surgimento em “*A visão Dionisíaca do Mundo*” (DW/VD, §1), também ao citar Eurípedes na tragédia *As Bacantes*, que certamente contribuiu como fonte primordial para pensar sua estética e filosofia, ainda que Nietzsche torne a criticá-lo na conferência *Sócrates e a Tragédia*. Consideramos oportuno na discussão sobre os cultos a Dioniso a leitura do tópico “Cycladic Sanctuaries and their gods (700-490BC)”, do capítulo “Worshipping the divinities at the Archaic sanctuaries in the Cyclades”, escrito pela professora arqueóloga Erica Morais Angliker. A autora observa a adoração em honra a Dioniso (p.37–40) nas ilhas Cíclades, em que reconhece a possibilidade de o deus ter sido cultuado ou aculturado a rituais de fertilidade desde a idade do bronze. Embora não se possa afirmar com certeza que se trate de Dioniso em alguns casos, possivelmente os traços do culto foram incorporados às liturgias em sua honra. O texto fora publicado no volume “*Les sanctuaires archaïques des Cyclades*”, organizado por Alexandre Mazarakis Ainian, pela Presses Universitaires de Rennes, 2017. Último acesso: 15/09/2024. Disponível em: <https://pur-editions.fr/product/8111/les-sanctuaires-archaiques-des-cyclades>.

um deus cuja aparência nada remonta ao ideal masculino reconhecido naquele tempo. Penteu julga-o antes conhecê-lo (no verso 352) como um “forasteiro efeminado”, que teria trazido uma “nova moléstia” entre as mulheres tebanas e, assim, introduzido a corrupção em seus leitos. Ao olhar diretamente para Dioniso após sua “captura”, finalmente o vê e aprecia sua aparência, diz o rei:

Feio de corpo não és, forasteiro; hás de agradar às mulheres. Por isso não vieste a Tebas? Na luta não foi que teus cabelos cresceram e pelo rosto, voluptuosos, te ondejam. Branca é tua pele: naturalmente, ao abrigo do sol, na sombra, a preservas. Cativa por tua beleza as graças de Afrodite... (Eur. *As Bacantes*, vv. 454-460).

Há de se observar que o elogio, mesmo com pontadas de escárnio, reconhece a beleza nos traços de Dioniso, ali enquanto forasteiro metamorfoseado em homem, como coreuta servidor do deus. Mesmo que tenhamos em mente que Dioniso não é apenas honrado como um deus pândego, é sempre válido ressaltar que o simbolismo de seu corpo seria diferente de um olímpico como o de Zeus e Apolo. A aparência do deus vinho transita entre o masculino e o feminino, assim como nas Dionisíacas, os artistas experienciaram o feminino pelas personagens.

Um exemplo da ambivalente aparência ao estilo barroco seria o Baco de Michelangelo Caravaggio, de 1595, cuja face juvenil, bela e rósea, ébria pelo vinho da taça rasa, lhe mostra serenidade. Mesmo com a brancura de sua pele, seus traços de rosto são finos e lembram o oriente asiático. A pintura mostra um Baco servido de frutas à mesa, com folhas da trepadeira e uvas em seu cabelo; algumas frutas parecem maduras demais e outras folhas secas, como se nos dissesse que o desejo dos prazeres tem um caráter efêmero. A postura relaxada lhe confere um misto de convite a acompanhar ou brindar-lhe em sua companhia.

Ao sermos breves e também tendo em mente os aspectos citados quanto ao Dioniso da poesia de Heine e Eurípedes, podemos observar, em termos de *valores*, que o deus, quando se apresenta pelas representações ou rituais, se relaciona com seus seguidores como um grande *libertador*. Sua potência extasiante liberta-nos de nossas dores, papéis sociais, de nossos sofrimentos, dos padecimentos do corpo e, em geral, das amarras culturais. Estas ações libertadoras são, como já reconhecemos, algumas das possibilidades proporcionadas pela dança.

Com os movimentos de dança, conhecemos as potencialidades de nossos corpos, adquirindo saúde e leveza com eles, e eis valores que são diretamente cultivados e ensinados pelo deus. Outra providência astuciosa é o domínio de nossos impulsos mais selvagens. Saber

quando é adequado libertá-los ou escondê-los, pois o jovem filho de Zeus metamorfoseava-se para esconder sua natureza do perigo. Assim também se dá na lenda do barqueiro de Heine, o deus que se trajava de alto-pontífice sacerdotal para se ocultar, mesmo que tivesse seus momentos de entregar-se a seus *impulsos* mais íntimos, onde experimenta sua caótica e perigosa dissolução abismal, como ocorre na clareira orgiástica.

Mesmo a razão suspensa pela mania que traz alívio à consciência assaltada, tal como Nietzsche descreve ao falar do homem-dionisíaco — em êxtase pelas forças do encantamento de Dioniso que o atravessou — se sente membro de uma comunidade superior, na qual: “ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (GT/NT, §1). Essa disposição e sentimento nos permite entender outro valor ou ensinamento do deus, deixar o corpo, não apenas a razão, se expressar e representar.

É notório que há momentos brutais, demasiado trágicos pela suspensão da razão, como o desfecho d’*As Bacantes*, em que Penteu disfarçado por Dioniso de mulher, é levado aos locais de culto e lá é esfacelado pelas bacas, em especial por sua própria mãe, Ágave. A mãe do rei, ao recuperar a razão, percebe finalmente a crueldade de segurar a cabeça arrancada de sua própria prole.

Por um lado, vê-se que, na tradição grega, os dançarinos inspirados por Dioniso, à medida que se expressam por meio da coreografia, revelam forças e signos que a linguagem racional jamais poderia fazer o corpo sentir e viver com igual intensidade. Nesse modo de dançar — em que o coração pulsante, as contrações musculares, o tremor dos membros e a flexibilidade na formação de formas se entregam às forças da vida — até mesmo as dores e os machucados inscritos pelas repetições tornam-se sinais do impulso dionisíaco. Como o apolíneo, ele também é criador: por meio de uma linguagem própria dos gestos e dos movimentos, os artistas elevam-se aos olhos dos espectadores a uma dimensão divina, como se encarnassem os próprios deuses. A dança, então, ensina uma triunfante afirmação da vida — e arrebatava o público de corpo inteiro. No fim, Dioniso dança com seus seguidores: atravessa-os, reconecta-os à natureza.

Por outro, Jesus na tradição cristã aparece como o deus crucificado. Preso à cruz, imobilizado, suspenso entre o céu e a terra, seu corpo simboliza o sofrimento redentor e a renúncia ao mundo. Nessa tradição, Jesus ensina a abnegação e a esperança de um além-vida. Sua imagem, que para muitos fiéis representa o ápice do amor divino, também projeta sobre o corpo e a existência uma sombra de culpa e negação. A dor é celebrada como redenção, e o mundo, como queda.

Se tomarmos a dança como um valor intrínseco à estima da existência, essa oposição entre Dioniso e Jesus torna-se ainda mais aguda. Dioniso move-se, transforma-se, arrasta seus seguidores ao delírio e ao entusiasmo, fazendo-os afirmar sua própria natureza ao dançar. Já Jesus na cruz, em contraste, representa a imobilidade: o corpo fixado, paralisado pela dor e pelo sacrifício. Sua imagem convida à contemplação do sofrimento como destino da humanidade, à suspensão do desejo e da ação. Dioniso, mesmo dilacerado em seu mito como Zagreus<sup>48</sup>, renasce, dança e bebe com seus fiéis — experimenta os mistérios de sua dissolução e, ao afirmá-los, transborda a existência. Esse transbordamento é também uma afirmação dos desejos sexuais, da embriaguez, da criação. Essa oposição, de forma ainda mais crua, expressou Nietzsche:

Dioniso contra o ‘Crucificado’: aí tendes a oposição. Não é uma diferença quanto ao martírio – é só que ele tem outro sentido. A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno, condiciona o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento. No outro caso, o sofrer, ‘o crucificado como inocente’, vale como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação. [...] O deus na Cruz é uma maldição sobre a vida, um dedo apontado para redimir-se dela –; o Dioniso cortado em pedaços é uma promessa de vida: eternamente renascerá e voltará da destruição. (Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, 13:14 [89] 1888-1889, Apud. Bittencourt, *O problema do Crucificado na crítica de Nietzsche ao cristianismo*, p. 92).

### **I. V. O corpo a dançar, da terra ao cosmos e o caos.**

Na presente seção, para aprimorar nossa análise sobre o corpo dançante, partimos sobretudo das concepções sobre a arte da dança a partir da perspectiva dos seus praticantes. Dessa forma acreditamos que a compreensão de suas epistemologias em dança nos garante uma abordagem mais eficaz e fundamentada, tanto acerca do que entendem como dança, como dos corpos que nela se experimentam e vivem.

Há uma grande valorização da experiência corpórea, não apenas embasada nas formas, mas por *olhar e afirmar as possibilidades do corpo*, na qual a bailarina norte-americana Isadora Duncan (1877–1927) é celebrada. Duncan teve um papel muito importante, sua visão da dança buscou um reencontro do humano com as liberdades do movimento e com a natureza. Seu contato com a filosofia de Nietzsche, a de Schopenhauer e a música de Wagner não nos passou despercebido, e os conflitantes posicionamentos entre as obras desses três grandes pensadores

---

<sup>48</sup> O Dioniso Zagreus é uma referência ao primeiro Dioniso, filho de Zeus e Perséfone, que teria sido despedaçado por Titãs. Nietzsche rememora esse mito “Dioniso sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus”. (GT/NT, 10).

também se tencionam em sua dança, de modo que a lendária dançarina era vista como obscura. Duncan foi vanguardista no que hoje chamamos de dança moderna.

A influência de Nietzsche, como logo veremos, influenciou Duncan a estudar as formas de movimento da Grécia antiga, mas o que mais desejamos destacar agora é como se dá seu anseio de uma vida feita em dança. Para o filósofo francês Roger Garaudy em *Dançar a vida*, Isadora Duncan realizou uma extraordinária conjunção entre a dança e a vida, de forma que rompeu com as convenções e formas que “há séculos sufocavam aquela arte”. A revolucionária dançarina assim declarou:

Para mim, a dança é não apenas uma arte que permite à alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção da vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural. A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim (Garaudy, 1980, p. 57)<sup>49</sup>.

Garaudy nos diz que Isadora Duncan buscou nos fenômenos da natureza as inspirações para os modelos de movimento e ritmo, como no vento, nas nuvens e as ondas. No fim, esta busca e retorno à natureza também se expressa na compreensão de que até a sociedade e o povo são expressões da vida; diz a bailarina: “minha ideia, em relação à dança, é que é preciso exprimir os sentimentos e as emoções da humanidade”.

A dança de Isadora Duncan, além da promoção da libertação, possuía um teor político. Garaudy fala de sua relação com a luta revolucionária, bem como o combate às concepções burguesas sobre o casamento e o direito à prole. O filósofo conta que, em Budapeste, Duncan teria dançado vestida de vermelho, desafiando a monarquia austríaca; conta ela que: “No dia em que foi anunciada a revolução russa, todos os que amam a liberdade foram invadidos por uma grande esperança... Com minha túnica vermelha, sempre dancei a revolução e a luta armada dos oprimidos”.

Além disso, pelo fato da má compreensão da erudição e do gosto estadunidense, a dançarina buscou na Europa, cuja efervescência cultural do ocidente era o solo das grandes produções, o local ideal para criar sua escola. Foi a Alemanha, que a bailarina considerava “o centro da cultura e da filosofia”, o lugar elegido. Garaudy também fala a respeito das visitas de

---

<sup>49</sup> Conforme enunciamos em nossa introdução, nosso acesso ao pensamento de Isadora Duncan se deu por intermédio da leitura de Roger Garaudy, na obra *Dançar a vida*, a tradução é de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho.

Duncan e seu irmão ao Museu do Louvre, nas quais, encantada com os tesouros da Grécia antiga, ela animadamente tentava estudar suas movimentações.

O filósofo francês também pontua que não eram apenas os movimentos das danças dionisíacas que Duncan desejava dançar, mas que queria também reviver a tragédia mesma, com “sua música e seus coros”, e mais ainda: após assistir a uma peça de *Édipo rei*, “organizou concursos, em Atenas, no teatro de Dioniso” (Garaudy, 1980, p.61). Há também, uma profunda inclinação mística e encantada no modo de ser de Isadora Duncan, sua aspiração ia muito além das ideias de nobreza que eram os temas do ballet de sua época.

A bailarina, conta Garaudy, frequentemente utilizava em seus textos letras maiúsculas para “evocar a Arte, o Amor, a Beleza, a Natureza, a Alma”, mas que não se tratava de professar espíritos, e sim, que por motivação instintiva ela parece querer apropriar-se de forças além dela mesma. O filósofo pontua que Duncan possuía conhecimento de suas conflitantes visões e orientações artísticas: “minha alma era um campo de batalha onde Apolo, Dioniso, Cristo, Nietzsche e Richard Wagner disputavam terreno uns aos outros” (Garaudy, 1980, p.62). Duncan chegou a ser considerada pagã, mas que também possuía fé em Cristo; e é curioso notar, segundo Garaudy, a dançarina sentia o sagrado, pois era habitada por um deus do qual “está certa de que é um deus que dança”.

A relação da bailarina com a filosofia de Nietzsche intensificou-se ainda mais: além da leitura de *O nascimento da tragédia*, um amigo apresentou-lhe a obra *Assim Falou Zarathustra*. A filosofia de Nietzsche em seus aspectos sobre a leveza, a transformação, o voo, a alegria da alma e do coração, conta Garaudy, inspirou-a profundamente, de modo que Duncan tenta reviver o dionisíaco. Inspirada nas ménades, diz ela: “O simples gesto de deixar pender a cabeça para trás, feito com paixão, faz o nosso corpo ser percorrido por um tremor báquico de alegria, de heroísmo ou de desejo”. A dança, para Isadora Duncan é o “êxtase dionisíaco que tudo arrasta” (Garaudy, 1980. p. 64; p. 68).

O bailarino e coreógrafo brasileiro Klauss Vianna (1928–1992) na obra *A dança*, por exemplo, refletindo sobre o que Duncan pôde fazer com a dança, ao tratar de técnicas de dança e ao discutir sobre aquelas que têm como fim apenas a técnica e os movimentos belos, sem contribuir para um “autoconhecimento”, foca sua reflexão na busca pela clareza dos movimentos. Sobre esses movimentos a serem expressos, reflete o dançarino: “a técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza,

que permite criar ou revelar a identidade entre a dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado” (Vianna, 2018, p. 113).

Deste modo, Vianna infere que ainda que exista uma dificuldade em expressar e “manifestar” identidades, sensações e emoções, é preciso reconhecer que a coreografia em seus movimentos possa “traduzir”, por meio do corpo os afetos e situações desejadas, para assim se obter a clareza de que “o que é dançado é dançado por alguém que vive intensamente aquele movimento, aquele gesto, e por isso, consegue expressá-lo plenamente”.

Nossa intenção não é de modo algum dizer que o ballet se reduz à pura forma, pois também é válido ter em mente, como o próprio Klauss Vianna sugere, que, à medida que se é mais *consciente* de certos códigos gestuais — aprendidos no dia a dia, por exemplo —, e que sejam bem internalizados de modo que se possa expressar com eles, cria-se uma linguagem da qual “posso me comunicar”, com a qual “posso dançar” (Vianna, 2018, p.114). Em resumo, Vianna considera também a personalidade de cada um, pois por meio de nosso corpo, podemos ser “o próprio mundo, um microcosmo”, o que nos permite buscar interiormente suas paixões, ansiedades e inquietações; e é pelas infinitas atribuições que compõem uma pessoa, enquanto se conhece o próprio corpo em suas potencialidades.

É importante acrescentar que, considerando sua *individualidade*, o coreógrafo a reconhece como aquilo que permitiria uma *autenticidade* em cada representação de dança ou atuação. Por exemplo, personagens clássicos que deixariam de ser estereótipos de nossas personalidades para então alcançarem a “dimensão de arquétipos da humanidade”, isto é, algo cujo drama, sentido, afeto são compartilhados e tocam a todos nós.

Quanto a cada um como *microcosmo*, devemos enfatizar que todo esse processo seja possível em termos de representação — e aqui não é necessário aprofundar a temática dos movimentos mais formais das artes da dança —, todavia, não se pode perder de vista a relação que Klauss Vianna entende como necessária para a “vitalidade do movimento”: que este seja sempre acompanhado de um “*impulso vital*”.

Tal impulso é algo muito simples, que podemos reconhecer nos escritos do coreógrafo quando ele se refere a fazer valorações sobre a dimensão dos condicionamentos sociais que de certo modo facilitaram nossa vida. Contudo, Klauss Vianna ressalva que a dança não se resumiria a seguir os condicionamentos da forma, pois isso seria equiparável à morte. Para ele, a dança seria “muito mais aventurar-se no grande movimento que é a vida” (Vianna, 2018, p.12). Assim, pode-se concluir que o movimento dançado é equiparável à vida.

Isto não significa que, nas suas múltiplas possibilidades, as danças se resumam à forma e ao movimento, e que se deva anular as práticas gestuais já codificadas. Pelo contrário, pois é pelos movimentos aprendidos que também são geradas as composições coreográficas, ainda mais em improvisações, de modo que a vida de uma cultura, as ideias e representações, os anseios dos artistas, são transmitidos com graça e beleza.

Aqui chegamos a um ponto muito importante: ter em mente que é pelos impulsos e forças da natureza viva e não viva — mas que se movimentam —, que tendem a atuar e afetar o corpo. Estes impulsos podem ser observados até mesmo pela filosofia nietzschiana, segundo a duplicidade dionisíaca e apolínea, por possuírem um papel *gerador*, tanto de representações, como de sua própria *dissolução*, que nos lançam no deslumbrante movimento caótico da vida. Klauss Vianna, no capítulo “Ao ritmo do universo”, apresenta um ponto de vista muito pessoal sobre como seu método de trabalho — que teria começado ao ver seu filho nascer —, parte do reconhecimento de um momento de grande dureza e violência, no qual aquele que nascia seria logo afastado da mãe. Nisto percebeu que:

Começava a interromper-se o fluxo natural das coisas, mas, por paradoxal que possa parecer, era impossível conceber a vida e o próprio nascimento sem qualquer violência.

Nesse momento, tornou-se claro que o mesmo processo ocorria em nosso corpo, da superfície da pele até o sistema nervoso, num movimento contínuo em que nascimento, vida e morte confundiam-se como um jogo de forças ao mesmo tempo opostas e complementares. (Vianna, 2018, p. 98).

Com essa percepção, Vianna reconhece que seria o essencial que os trabalhos de criação em dança tivessem essas noções como um paradigma, ao caso de se proporem a recuperar as percepções do corpo, como também a consciência dos gestos. Além disso, o dançarino passa a falar e orientar-nos sobre a importância de *exercícios de sensibilização*, que em suma mostram uma *renovação* no nosso entendimento do corpo, e tais processos, nas suas palavras, são marcados por *contradições* que geram espaço para profundas transformações.

Deste modo, a imagem do parto lhe é fundamental, pois, sendo o processo final da gravidez que fora iniciado pelo “encontro de suas forças — masculina e feminina —, duas naturezas ao mesmo tempo iguais e opostas”, que possibilitam a *fertilização*, a geração de um corpo no corpo da mulher, com isto reconhece uma “lei natural”, que leva o processo de fertilização a uma crise: o parto. Nas palavras de Vianna, “é impossível conceber um parto natural sem dor, sem contrações, sem sangue. Mas, depois da crise, o que temos diante de nós é uma nova vida” (Vianna, 2018, p. 100).

Tal lei natural implicaria o mesmo acontecimento com o corpo — para Klaus Vianna — quando se trabalha com ela na dança, da fertilização até o nascimento do movimento; a exemplo, fala das articulações, sobre a longa maturação até elas alcançarem um desprendimento, assim ganhando maior *flexibilidade* e movimento. É válido ressaltar que o processo descrito pelo coreógrafo é assinalado por “contradições e antagonismos constantes, em que nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor constituem momentos distintos que se confundem e dão sentido a uma nova existência”. O *caótico* processo criador, não apenas da geração de uma nova vida humana, mas também da composição dos gestos dançados, cria modos de perceber o mundo. Por conseguinte, criam também modos de ser no mundo, que se manifestam no microcosmo que é o corpo no espaço e tempo, que sente e vive com as mesmas *forças e movimentos de todo o cosmos*.

A dançarina francesa René Gumiél (1913–2006), que veio para o Brasil em 1957 e aqui foi pioneira na dança moderna, influenciando gerações, alegou sobre si mesma num documentário<sup>50</sup> que falava de sua vida e história que nunca teve sapatilhas; e, em singelo diálogo, quando seu interlocutor fala dos pés no chão, ela diz “absoluto! É a terra o chão. Energia é a nossa terra”, e mais, que não se interessa por quantos graus se eleva uma perna, mas sim pelo que *quer dizer* essa perna que se eleva. Sobre a dança, Gumiél, a menear um cigarro com elegância e sabedoria, logo no início do documentário, aponta:

A dança é essência e mistério, do diálogo do corpo com o espaço surge a transformação. Deve existir o desejo de se expressar pelo seu corpo e movimento, as emoções corporais. Como o ritmo da época as formas mudam, então não devemos nunca acomodar-nos. Que a nossa emoção e energia, transforma a nós e o público (Roizenblit, A vida na pele, 02:00).

O que vemos nestas grandes referências para a dança, ao problematizarmos o corpo, é justamente o quanto esses corpos que dançam são dotados de uma saúde leve e alegre, que os torna livres das amarras da moralidade, do tempo, das formas que mortificam e até enquanto arquétipos. Mesmo pelos arquétipos, pois os dançarinos que possuam as virtudes predicadas pelo pensamento nietzschiano ou se orientem por uma *filosofia da dança* coincidente com a dele, compõem uma série de paradigmas perante a cultura — em suas respectivas contemporaneidades —, que podem facilmente se opor àqueles juízos dos antípodas da filosofia de Nietzsche, como a obra musical de Richard Wagner ou os sacerdotes do cristianismo.

---

<sup>50</sup> René Gumiél - A Vida na Pele. Direção: Sérgio Roizenblit, Inês Bógea. Produção de Marília Alvarez. São Paulo: DocTV-SP (TV Cultura, STV-Rede SescSenac de Televisão, Secretaria de Estado da Cultura. 2005. Último acesso: 03/10/2024. Disponível em: <https://vimeo.com/49331592>.

Em nosso trabalho, essa oposição dos dançarinos dionisíacos firma-se de forma contrária à figura do artista convencional e normativo, como o bailarino russo que apresentamos acima, Sergei Polunin, um bailarino que representa e encarna os valores, estilos, bem como atua segundo os limites ideológicos e morais predominantes em seu contexto social, em suma, um bailarino decadente. E reconhecemos que tais dançarinos, de tipo dionisíaco, são afirmadores da vida, do movimento, das possibilidades do corpo, de sua capacidade de transformação e é claro, de impulsionar outras pessoas a essas possibilidades de perspectivas, mudanças, estados de fisiologia mais potentes e de *transvalorar os valores*, na terminologia de Nietzsche, acerca daquilo que lhes seja tido como degenerativo.

Deste modo, um corpo *imbricado* pelos valores e capacidades promovidas pela arte de dançar é aquele que, sabendo lidar com *as contrariedades de forças e tensões*, equilibrado e leve como é, tem o *poder* de transformar os seus impulsos vitais em movimento. Suas capacidades também proporcionam a criação de novos conhecimentos sobre si mesmo e sobre os outros, assim como de valores e imagens, em suma, podem alcançar o próprio *prazer criador da existência*, pois seu *si mesmo* não se cansa de criar.

Assim, tal corpo é finalmente aquele capaz de plantar a mais alta esperança, como o Zaratustra de Nietzsche disse ao povo no prólogo, preocupado com o dia que não mais cresça uma “arvore alta” neste solo terreno; a eles diz e ensina: “é preciso ter ainda o caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda o caos dentro de vós” (ZA/ZA, Prólogo, 5).

Não é de nossa intenção definir o que seja esta *estrela dançante*, criada a partir de um corpo que possui o caos em *si mesmo*, mas é importante especular. Dessa forma, devemos pontuar que esta estrela dançante nos remete diretamente à criança da qual falamos e é um personagem conceitual pelo qual Nietzsche possui uma profunda estima, sendo esta inspirada na *criança de Heráclito*; pensando em sua filosofia que dança, ela tem o poder de pôr as coisas para baixo, isto é, inverter, transformar e brincar com leveza.

Além da criança, pensamos que esta estrela dançante pode ser o próprio *corpo*, por ser a condição material de todo processo de geração de novas vidas e também das criações artísticas, seja por sua dimensão fisiológica, psicológica e simbolicamente, o corpo consegue *renascer* — já que sua própria constituição é poeira estelar —, num outro de si mesmo, como uma estrela dançante. Do renascimento, também é oportuno falar de Dioniso, o deus que fora despedaçado na infância e renasceu; de modo análogo, constantemente nossos corpos se destroem e se

reconstroem, assim também temos algo como este deus, afinal, “alguns nascem póstumos” (AC/AC, Prólogo).

A belíssima imagem da estrela dançante pode valorizar as potencialidades dos corpos (não apenas os humanos), à medida que eles se dão como a própria condição para lidarmos com a existência no mundo, numa plena reconciliação, se nos é lícito dizer, dos humanos com a própria natureza — não de uma forma metafísica apenas, mas vivenciada. É neste sentido que Giacoia infere o seguinte:

O corpo se apresenta, pois, não apenas como ponto de partida e fio condutor da investigação, mas como o autêntico umbigo do universo; insondável, sua natureza é labiríntica. E, no entanto, ele é ao mesmo tempo o fio de Ariadne que nos guia por labirintos ainda mais abissais e inauditos, pelo labirinto do universo pensado como feixe de configurações e ramificações da infinitamente proteiforme vontade de poder. O corpo não pode, pois, ser pensado no mero registro do somático, do biológico, daquilo que *stricto sensu* se denomina fisiologia. O corpo tem a impalpável concretude de um campo de forças, ou de uma superfície de cruzamento de infinitas perspectivas. No corpo fala a linguagem dos sinais, a natureza do corpo é a de uma semiose infinita. (Giacoia, 2002, p. 212 In Lins & Gadelha, 2002).

Há também de se pontuar que o labirinto de Ariadne<sup>51</sup>, no pensamento de Nietzsche, é precisamente aquele *deus dançarino*, o qual pensamos e reconhecemos ser o próprio Dioniso, ou pelo menos as forças e as potências nele reconhecidas que fizeram com que os gregos antigos renascessem em sua devoção, a ele honrando com cantos, música, dança, volúpia e outras várias liturgias.

Por fim, reconhecemos que não esgotamos a questão do corpo que dança na filosofia de Nietzsche, contudo, entendemos que tornamos apreensíveis algumas possibilidades de compreendê-lo e valorizá-lo, por meio de um diálogo com referências e acontecimentos do mundo cênico da dança, em conjunto com a filosofia nietzschiana, para compreendermos o que resolvemos problematizar sobre o corpo no presente capítulo. Que nada mais era do que entender quais seriam as *condições e ações* para o corpo poder fazer parte da — isto é, dizer sim à — apoteótica dança predicada em poesia por Nietzsche, citada no início do texto.

Entendemos que neste canto/dança, Nietzsche convida seus leitores para dançar, junto a um *deus* que dança. Isso implica, em suma, ser atravessado pelas forças que o compõem o culto, como nas celebrações dos gregos em honra a Dioniso, sentindo seus mistérios extasiantes, sua libertação das convenções sociais e dançando entre o deus o mundo inteiro.

---

<sup>51</sup> Um relâmpago. Dioniso torna-se visível em beleza esmeralda. Dioniso: Sê prudente, Ariadne! [...] Não é preciso antes se odiar, para se amar?... *Eu sou teu labirinto...* (DD/DD, O lamento de Ariadne).

## II A DÉCADENCE E O ANSEIO FILOSÓFICO PELA DANÇA.

### II.I A *décadence* como um problema.

Entendidas as condições basilares para se falar em dança no pensamento de Nietzsche, isto é, compreender o corpo dançarino em sua filosofia, neste capítulo, nos dedicaremos a dar profundidade a uma questão que possui uma diferença em relação ao corpo dançarino, no sentido de configurar uma oposição a ele no contexto de elaboração do pensamento nietzschiano. Visamos resgatar a hipótese central deste trabalho, cuja premissa compreende que a dança é um dos recursos utilizados por Nietzsche para a superação da *décadence*. Nosso recorte compreende os seguintes textos de maturidade, o “Caso Wagner” e o “Crepúsculo dos Ídolos”; e nas seções finais nos dedicaremos a *O nascimento da Tragédia*.

Antes de tratar propriamente de como reconhecemos que a atividade da dança é um recurso de superação utilizado por Nietzsche, é preciso situar a noção de *décadence*, estruturar as suas características, para posteriormente adentrar na elaboração nietzschiana. Façamos assim, na presente seção, uma apreciação da teoria de Paul Bourget (1852-1935) que influenciou o pensamento de Nietzsche, pois o psicólogo, romancista e ensaísta contribuiu fortemente para as críticas severas que o filósofo fez à sua contemporaneidade.

A principal contribuição de Paul Bourget ao pensamento de Nietzsche é marcada pela leitura que o filósofo faz da obra *Essais de Psychologie Contemporaine*, lançada em 1883, que visava apresentar de maneira ensaística as suas pesquisas sobre a literatura produzida em sua contemporaneidade. Para este trabalho, consultamos sobretudo o segundo volume dos ensaios de Bourget, *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine*, de 1886, pois o autor não apenas reproduz alguns argumentos da primeira publicação, mas também apresenta maior maturidade nas críticas elaboradas. Nas duas obras, ele analisa autores da poesia, pois os reconhecia como capazes de expressar os sentimentos, pensamentos e anseios de uma época, bem como influenciar épocas posteriores, algo a denotar uma preocupação com a juventude. Diz Bourget no prefácio da obra:

Os mais jovens herdam dos mais antigos uma forma de vivenciar a vida que eles mesmos transmitem, modificados por sua experiência própria aos que vêm depois deles. As obras de literatura e arte são os meios mais poderosos de transmitir a herança

psicológica. Por isso, é apropriado estudar essas obras feitas educadoras de espíritos e corações (Bourget, 1886, p. II [preface])<sup>52</sup>.

A consideração presente neste excerto aponta para a crucial compreensão, não apenas de que as obras literárias são frutos de uma época e de um espaço social, político, religioso e filosófico, mas que também formam as gerações vindouras; e, afinal, o que a própria obra de Bourget torna evidente é a trágica mazela da modernidade que esses autores expressam. Esta mazela habitava os jovens e era reconhecida pelas pessoas dessa época — cujo “espírito de negação e depressão é repugnante” —, como um pessimismo e niilismo moral, próprio do mal do século (*le mal du siècle*) de 1830.

Um dos adventos tonificantes dessa condição, qual seja, nomeadamente, a “doença da vida moral” (Romão, 2011, p. 74)<sup>53</sup>, é causado pelas crises da época (no caso da França, a derrota na Guerra Franco-Prussiana e a Comuna de Paris), sobre as quais os movimentos literários sobre ela refletiam, e dessa forma as mudanças afligiam a nova geração. Além disso, os avanços nos meios de comunicação e de transporte possibilitaram uma intensa transação intelectual que afetava significativamente a maneira como cada nação, classe, grupo e sobretudo indivíduo produzia os sentidos que se firmassem em práticas paradigmáticas e consistentes com suas interpretações do mundo.

A pesquisadora Mariane Romão, aponta em seu artigo sobre a influência de Bourget no pensamento nietzschiano que, em função do cosmopolitismo que se espalha pela Europa moderna, produziu-se um “hibridismo intelectual”, responsável por conflitos aos ideais do homem daquela época, o que levava as nações a um declinante risco de “perder seu vigor e originalidade”. A estrutura deste contexto revela uma crise de identidade nos indivíduos; nesse sentido, Paul Bourget enuncia: “Uma das leis de nossa época não é a de misturar as ideias, e o conflito dentro dos nossos cérebros, a todos, de sonhos do universo elaborado pelas diversas raças?” (Bourget, 1920, p. 62 Apud, Romão, 2011, p. 77).

Ainda no prefácio de seus ensaios, Bourget afirma que a vida parisiense permite que a juventude tenha complicações em suas vivências, e que mesmo com a vigência da democracia e da ciência, tidas pelo autor como “as rainhas desse mundo moderno”, elas não fornecem formas consistentes de “realimentar as fontes da vida moral que secaram”, isto é, numa

---

<sup>52</sup> As citações diretamente de Bourget neste trabalho são traduções de nossa responsabilidade, à exceção de traduções incorporadas em citação de outros autores, como Mariane Romão e Scarlett Marton, esta última na tradução de artigo de Wolfgang Müller-Lauter.

<sup>53</sup> ROMÃO, Mariane Aparecida. Sobre a influência de Paul Bourget no pensamento tardio de Friedrich Nietzsche. Vol. 4, nº2, 2011. Revista Filogenese, Marília – SP.

perspectiva nietzschiana, uma experiência no niilismo, de cuja imagem no Zaratustra trataremos mais adiante.

A crise do século impulsionou ainda mais a doença vital que a Europa vivenciava: com o domínio da ciência, a vida religiosa paulatinamente se despedaça no interior dos fiéis; dessa maneira, o homem moderno experimenta um afastamento daquele antigo anseio pelo “além-vida”, o que lhe desperta para outras divergências que se sustentam pela idealidade. O ideal romântico também é abalado, cada vez mais inalcançável, assim como nos sistemas filosóficos o pessimismo se fazia presente.

É importante salientar que a doença que Bourget observa nos franceses tem componentes que alcançam uma dimensão fisiológica, e que se alastra em dimensão biopsicossocial, enfatiza Romão: “ela gera neuroses, distúrbios dos nervos e a ‘raiva dos incendiários’. Seja sob o nome de niilismo, pessimismo, ou qualquer outro título que se dê a este fenômeno, o mesmo mal-estar social é revelado: um enfraquecimento da vontade, um espírito de negação da vida” (Romão, 2011, p. 75). Tal enfraquecimento revela que a idealidade e mesmo uma “identidade”, onde todos os elementos acima mencionados (religião, intelectualidade, ciência, moralidade) são, segundo Romão, provocados pelo “uso abusivo do pensamento: a dolorosa discrepância entre o mundo idealizado, isto é, o mundo ‘como deveria ser’, e a realidade tal como se apresenta”. (Romão, 2011, p. 77). A pesquisadora nos lembra que o pessimismo era presente nos germânicos, e pontua que o próprio Bourget fala a respeito da influência filosófica de Arthur Schopenhauer sobre a juventude francesa.

Uma das premissas centrais que acompanham este reconhecimento da influência schopenhaueriana sobre os homens modernos está exposta na seção §57 de “O Mundo como Vontade e como Representação”, na qual o grande *mestre da finalidade* aponta que a “vida, portanto, oscila como um pêndulo, para aqui e para acolá, entre a dor e o tédio, os quais em realidade são seus componentes básicos” (Schopenhauer, 2005, p. 402). Schopenhauer, acrescenta, quase que de forma escarnekedora, que esse pensamento assemelha-se à sentença de que após o homem ter depositado seu “sofrimento e tormento no inferno, nada restou para o céu senão o tédio”.

Uma breve digressão — que está paralela à discussão sobre a *décadence* — nos leva a refletir sobre o papel do *desejo* para o homem moderno, pois, considerando a perspectiva de Schopenhauer, vemos que, quando insatisfeito, ele configura uma grande mazela. Para o filósofo, o desejo em sua natureza é dor, é necessidade que aparece, que dá fome e inquietude,

pouco tempo depois de satisfeita, leva-nos ao tédio, a uma insatisfação desinteressada para com o mundo, e um sentimento de vazio, que revela a fragilidade de nosso ser.

Bourget, no segundo volume de seus ensaios, no qual tratou de algumas “almas” muito particulares da modernidade — poetas como M. Dumas Fils, M. Leconte de Lisle, Edmond De Goncourt, Ivan Tourguéniev e Henri-Frédéric Amiel —, traz-nos em meio a tais escritores, comentários complementares sobre o que mais se poderia chamar de *décadent*: Charles Baudelaire. Antes de nos aprofundar nas considerações de Bourget sobre o tipo decadente que era Baudelaire, desejamos visitar as palavras de um amigo do poeta, proferidas sobre o seu túmulo, na segunda-feira de 2 de setembro de 1867, dois dias após o falecimento de Baudelaire em 31 de agosto. O *Elogio Fúnebre*<sup>54</sup> é do também poeta Théodore de Banville, que chorou pelo seu amigo, ao passo que deste despedia-se legando e exaltando a sua glória.

Théodore Banville profere que, na ausência dos grandes mestres que poderiam cumprir a tarefa, ou precisamente, “um dever mais sagrado” e necessário para com seu amigo, resolve falar dele sem um excessivo orgulho ou modéstia, mas com absoluta sinceridade, pois louvar Baudelaire não seria algo fácil; contudo, a verdade seria suficiente. Com a morte, marca-se um triunfo para o poeta, e seu amigo o tratara como um artista maravilhoso, cuja obra fora aclamada tanto por aqueles que eram superiores na crítica como na poesia, ainda que também fosse contestada por quem é somente familiarizado com o belo.

Mas ver-se-á com o porvir que a obra essencialmente francesa do genioso poeta terá seu lugar em meio à “época atormentada e sofrida” em que se vivia, destacando a originalidade deste; ele ressalta que Baudelaire fora o primeiro daquele tempo a apresentar algo próprio de si mesmo, sem as influências de Victor Hugo, cujo reinado na poesia francesa durava há 30 anos. E Banville argumenta e elogia:

Victor Hugo sempre transfigurou o homem e a natureza à imagem de certo ideal desejado; ao contrário, Baudelaire, como Balzac, como Daumier, como Eugène Delacroix, aceitou o homem moderno em sua totalidade, com suas falhas, sua graça doentia, suas aspirações impotentes, seus triunfos mesclados de tantos desânimos e tantas lágrimas! Os becos da alma que fora conveniente e clássico deixar na sombra, a hipocrisia de uma raça fraca e diminuída, a impotência para amar e odiar, o desejo para com uma crença que não pode ver a luz, o inconsolável lamento de termos, para nós mesmos, tolhidos os céus, todos aqueles sofrimentos, todo aquele vazio, todas aquelas agonias, ele as pintou com traços indelévels, e, verdadeiro poeta romântico

---

<sup>54</sup> O Elogio Fúnebre de Théodore de Banville fora publicado no jornal *L'Étendard*, em 1867, a tradução consultada é realizada pelo professor Gilles Jean Abes, da Universidade Federal de Santa Catarina, e publicada pelo periódico *Cadernos de Tradução*, da mesma instituição que no v. 38, de 2018, publicou uma edição especial dedicado aos 150 da morte de Baudelaire.

(ele mesmo havia dado essa excelente definição do romantismo: a expressão mais recente da beleza), representou com charme voluptuoso do qual é dotado um grande artista, o que nos resta da beleza, ou seja, uma sombra doentia, moribunda, adorável no entanto, que foge exalando uma queixa harmoniosa e desolada. Sim, ele foi o homem, foi o artista moderno com toda sua energia e toda sua vivificante tristeza. [...] Seu criador lhe oferecerá o repouso infinito, como a posteridade oferecerá a glória, uma glória verdadeira e completa ao poeta que não desdenhou nenhum de nossos males e nenhum de nossos ferimentos. Adeus, Baudelaire! Teus amigos não se cansarão de chorar-te, tu que foste seu exemplo e orgulho. A França te conhecerá e admirará. Adeus, homem honesto, excelente amigo, grande artista, nobre poeta, adeus! (Abes, 2018, p. 187-188).

A obra-prima de Baudelaire é certamente *As flores do mal*, uma coletânea muito coesa de sete partes que nos mostra como seu autor via, sonhava, embriagava-se, pintava, revoltava-se, morria e se destroçava com a sua época. Consultamos a tradução do professor Mario Laranjeira, que oferece uma leitura mais atualizada da obra de Baudelaire, e que escolhe manter a métrica do poeta (versos alexandrinos), numa atmosfera “distraída e dengosa”<sup>55</sup>.

O poema de abertura, intitulado “Ao leitor”, parte do entendimento de que com ele o leitor se identificará: vagueará sentindo em seus corpos o pecado, o pesar e a sedução pelas coisas mais horrorosas; será como um boneco guiado por uma trama tecida por Satã, e não sentirá pavor algum das trevas enquanto se lançarão em direção ao inferno, buscando prazer. As violências não o afetarão, e em seu passeio por entre as bestas, “na fauna infame e vil dos vícios ancestrais”, o desejo de ambos será semelhante — assim como o terrível tédio, acreditamos nós, os adoecerá.

Existe um mais feio, e maldoso, e imundo!  
Embora sem fazer grandes gestos, gritar,  
É capaz de em frangalho a terra transformar  
E num só bocejar engoliria o mundo;

É o Tédio! — carregado o olhar de pranto vão,  
Ao fumar seu cachimbo em sonhos mergulhado,  
Tu conheces, leitor, tal monstro delicado,  
- Hipócrita leitor — meu igual — meu irmão!  
(Baudelaire, 2011, p. 24).

Na seção dedicada a A. Dumas, vemos Bourget nos dar um caminho para interpretação do tédio, que o fará retornar a Baudelaire. Trata-se da compreensão de que a vida moderna implica um cansaço no homem, uma sobrecarga repugnante, fruto da desigualdade social que ainda era presente, provavelmente em função do crescimento urbano e da industrialização.

---

<sup>55</sup> Pontuação de Álvaro Faleiros, professor de literatura francesa da USP, no prefácio “Brota uma nova flor no Jardim de Baudelaire”, p. 17, da edição consultada. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

Bourget assinala que o tédio dos modernos também não era diferente do tédio oriental, e seus traços envolvem uma “estagnação do coração, ausência de esperança de vontade ou felicidade, nenhuma vibração, torpor que paralisa o desejo, a morte íntima do movimento maquinal” (Bourget, 1886, p. 74).

O psicólogo acrescenta que o tédio que aflige os homens e as mulheres os mortifica; eles se “despem, comem e dormem, e seus olhos, afogados na languidez indiferente, atestam que não esperam nada”, e mesmo que Bourget não faça um juízo de valor sobre esse estado, ele os considera vítimas desse mal-estar, até mesmo “vítimas grandiosas”, que padecem de tal angústia.

Gostaríamos de recordar a passagem de *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche, sobre os desprezadores do corpo, que tratamos no capítulo anterior; nessa passagem, Nietzsche, pela boca de seu profeta, diz que os homens de seu tempo já não são capazes de criar além de si mesmos, e não vemos que tal observação seja de todo negativa. Apesar de eles talvez não serem férteis para uma autossuperação, conseguem recriar a partir do seu próprio cansaço e dor; cremos nós que se Baudelaire é o *décadent* por excelência, ele é uma *exceção*, como artista e poeta, assim como Nietzsche, que também se reconhecia como decadente, é uma exceção em sua contemporaneidade. A sutileza da diferença entre esses grandes nomes, é que Baudelaire recria a sua época em sua poesia, de uma forma única e visceral; Nietzsche, por outro lado, deseja transvalorar e superar essa época, por extensão, também a Europa.

Nesse sentido, é oportuno refletir que apesar do niilismo imperativo nos anos do *mal du siècle*, Baudelaire nos é — para usar a imagem da metáfora das metamorfoses do espírito criadas por Nietzsche (o camelo, o leão e a criança)<sup>56</sup> — uma quimera. E assim o consideramos por ser capaz de carregar os valores de uma tradição, da estética, das memórias de uma civilização, de uma cidade adoecida, e de suas próprias experiências; por ser leão ao destroçá-las, com crueza própria do seu tempo, vagando entre uma vida de maldições e um estilo transformador; por ser criança, pois se marca como um novo começo, como algo que se movimenta primeiro, uma inquietude inocente, “um sagrado dizer-sim”. Mas, para onde apontaria uma afirmação no decadente Baudelaire? Quanto a isto, somos gratos a Bourget por ressaltar enquanto falava sobre o tédio:

Deste tédio mórbido, há muitas causas diversas, e na maioria das vezes, pelo gasto exorbitante de energia é originado; mas, há também o sentimento que a vida aqui

---

<sup>56</sup> ZA/ZA. Das três metamorfoses, p.25-27.

debaixo, reduzida a si mesma, não vale a pena de ser vivida. Baudelaire, em um dos seus mais belos poemas, exclama com desespero que preferiria: “A dor à morte, o inferno ao nada”. (Bourget, 1886, p. 75).

Ao final desta seção, trataremos mais do caráter afirmativo da dor e da importância que essa postura possui diante do sofrimento que a vida pode proporcionar. Trata-se da primeira valoração transmutada que Nietzsche também fizera em *O nascimento da tragédia*. Por enquanto, esperamos ter contextualizado suficientemente bem a importância de Baudelaire no contexto da *décadence*, não podemos deixar de lado dois poemas que ilustram muito profundamente essa vivência da modernidade.

Trata-se de “O crepúsculo da tarde”, presente na seção “Quadros Parisienses”, na qual Baudelaire pinta diversas imagens da cidade cheias de encanto, fantasia, crueldade, realismo e melancolia. Sua apatia oscila entre as possibilidades do que Paris poderia ser e das possíveis fruições oferecidas por ela, e o que ela realmente é, seu olhar atento, reflete um pessimismo que a enxerga cada vez mais doente, nada acolhedora.

Eis a noite encantada, amiga do bandido;  
Ela vem como cúmplice, a passo escondido;  
Lento se fecha o céu como uma grande alcova,  
E o homem impaciente em fera se renova

Ó noite, amável noite anela por quem  
Tem os braços que podem dizer: Neste dia  
Nós trabalhamos! – É a noite que alivia  
As mentes que uma dor rude devorar vem,  
O sábio obstinado de frente a pesar,  
E o obreiro alquebrado em seu leito ao deitar.  
[...] Através do luar a que atormenta o vento,  
A Prostituição se acende em avenidas:  
Tal como formigueiro ela abre as suas saídas;  
Por toda parte ela abre algum caminho escuro.  
Assim como o inimigo tenta um golpe sujo;  
Ela remexe ao seio da urbe em lama e informe  
Como verme esconde ao Homem o que come.  
Ouvem-se cá e lá cozinhas a assoviar,  
Os teatros a ganir, orquestras a roncar;  
[...] E os ladrões que não tem trégua nem mercê  
Começam seu trabalho, isso logo se vê,  
E forçam portas e os caixas em instantes  
Para viver uns dias e vestir amantes.

Recolhe-te, minha alma, neste grave instante,  
E fecha teu ouvido ao rugido constante.  
É a hora em que a dor do doente se agrava.  
[...] Enchem o hospital suspiros. Mais de um  
Não virá aqui buscar a sopa perfumada,  
Ao pé do fogo, à noite, junto da alma amada.

Ainda a maioria jamais conheceu  
A doçura do lar e nem nunca viveu!  
(Baudelaire, 2011, p.116 a 117).

Devemos ressaltar que o poema evidencia um lado extremamente despotencializado do homem: o cansaço do trabalho tem refúgio no alívio efêmero da noite; os grandes valores que pudessem elevar o espírito do homem também foram dissolvidos; as orquestras levam ao sono e o teatro a ganhar mostra que é um espaço de lamentos, um histrionismo por excelência. Uma dramaticidade que inclusive se revela como algo que quer chamar atenção, dotada de uma superficialidade, porque muito intencionalmente as crises que colapsam ao seu redor os fazem sobreviver precariamente; a doçura do lar que a maioria não conhece, é um espaço idealizado e quase inexistente. A existência é experimentada de uma forma ainda mais terrível, nunca viver, isto é, morrer em vida, definhar sem glória ou saúde, sem júbilo, de modo que a vida, tal como dizia Schopenhauer, é sofrimento.

Retornando aos comentários de Mariane Romão, a pesquisadora nos lembra que a decadência identificada por Bourget implica o reconhecimento da decadência se expressando como uma doença, que leva à “decomposição do corpo social, do estilo e da literatura” (Romão, 2011, p.78). A decadência nesse sentido, salta de um plano individual para uma dimensão social, porque ela é compreendida por Bourget da seguinte maneira, como “o estado de uma sociedade que produz um número muito pequeno de indivíduos aptos ao trabalho da vida comum” (Bourget, 1920, p.19 Apud, Romão, 2011, p.78). Nesse sentido, o autor se utiliza de uma metáfora orgânica, na qual a sociedade é um composto de organismos, e estes são compostos por células; sendo as células, nesta comparação, o indivíduo.

A relação entre o trabalho e os vícios a que, durante a noite, os trabalhadores se submetem de forma anárquica — como vemos no poema de Baudelaire — é intensificada tanto pela exploração a que estão sujeitos quanto, em outros casos, pela ausência de trabalho, o que explicita a figura dos ladrões. Essa degeneração, fruto da vida moderna e urbana, revela um corpo adoecido, e a decadência que a princípio parece um sintoma de algo individual, espalha-se como uma peste.

É evidente que a crise perpassa uma dimensão moral — entendemos por moral aqui, valores e diretrizes que organizam a vida social, que concentram as energias e esforços coletivos em prol de suas metas e interesses —, afinal, os valores mais nobres foram dissolvidos em miséria, e os indivíduos padecem solitariamente. Como escreve Romão, quando afetados por esta crise, os homens experimentam uma tortura no corpo e na alma; ela “provoca o emagrecimento, o esgotamento dos nervos e músculos, a languidez e a neurose”. Para além da dimensão moral, psicológica e fisiológica, a concepção de Bourget identifica nesta doença coletiva uma lógica, relacionada ao pensamento, que precisa ser observada.

O homem moderno, tal como nós o vemos ir e vir nas alamedas de Paris, carrega nos seus membros delgados, na fisionomia excessivamente expressiva de seu rosto, no olhar excessivamente agudo de seus olhos, no traço evidente de um sangue empobrecido, de uma energia muscular diminuída, de um nervosismo exagerado. O moralista reconhece ali a obra do vício. Mas frequentemente o vício é o produto da sensação combinada com o pensamento, interpretada por ele, e amplificada até absorver em minutos de desligamento toda a substância da vida animal. [...] e a paixão precipita o homem a estranhos e perigosos excessos que o deixam incapaz de um desenvolvimento completo de seu ser [...]. O desgaste da vontade leva à conclusão da obra destrutiva, e aqui as doenças ainda não classificadas abundam de modo assustador. (BOURGET, 1920, p. 10, p. 158-159, Apud Romão, 2011, p.78-79).

É importante salientar que uma ótica moralista associa os “vícios” aos desejos, e aqueles que padecem de fome, de uma inconsistente formação e de moderada disciplina, tendem a afundar-se em excessos. Com o pensamento, não é diferente: as neuroses, a culpa e o desespero levam o homem moderno a uma destruição, pois ele não consegue ser a máquina mecanicista que dá conta da tarefa moral e política de seu tempo. Se a alma humana no estado de decadência fosse um jardim, Baudelaire apontou-nos com uma precisa descrição, na seção que dá título à sua obra, *As Flores do mal* — no poema “A destruição” —, o brotar de um florido pensamento autodestrutivo.

Sem parar, junto a mim, se agita Satanás;  
Navega ao meu redor como um ar impalpável;  
Eu o engulo, o meu peito ele queima voraz  
E me enche de um desejo perpétuo e culpável.

Toma, às vezes, pela Arte o meu amor sabendo,  
A forma sedutora de linda mulher,  
E sob especiosos desvios se escondendo,  
Acostuma-me a boca a filtros maus sorver.

Ele conduz-me assim longe do Divo olhar,  
Ofegante e alquebrado da lida, em lugar  
De planícies de Tédio, fundas e desertas,

E põe nos olhos meus, em plena confusão,  
Muitas roupas imundas, feridas abertas,  
E a máquina sangrenta da Destruição!  
(Baudelaire, 2011, p.137).

De forma análoga à lógica do pensamento, que se fragmenta tal como o corpo social e seus indivíduos doentes, o estilo da linguagem assim se portará. Numa das famosas formulações sobre a *décadence* de Bourget, o psicólogo aponta a decomposição das obras: “a unidade do livro se decompõe para deixar lugar à independência da página, onde a página se decompõe para deixar lugar à independência da frase, e a frase para deixar lugar à independência da palavra” (Bourget, 1920, p. 20, Apud Romão, 2011, 79). De fato, podemos selecionar os “corpúsculos” da obra de Baudelaire e de outros pensadores para assim, vislumbrar e avaliar o que o poeta buscava mostrar em sua arte.

Na maligna floração de Baudelaire, cada poema possui uma semelhante independência, ainda que no fim possuam uma coerência entre si, como se vê em “A destruição”. Ele pode ser conectado ao outro poema que citamos acima, pois uma atmosfera sombria e demoníaca embriaga as *personae* poéticas. Notavelmente o sofrimento, os desejos em conflito, agora com uma velada consideração moral, mesmo que acompanhada da plena consciência de que o desejo e o tédio levam à destruição. Assim, o mal do século se expressa na criativa perversão de Baudelaire.

Bourget destaca que, apesar da condição decadente com que os modernos viviam, ela própria possuía aspectos positivos em sua estética, pois valorizava o indivíduo que não tinha energia para o organismo social como um todo. Romão esclarece o seguinte: mesmo que a arte decadente não se configure paradigmática para as gerações futuras, o valor delas se firma em sua expressividade, nas formas do estilo e no “deleite do manifesto do artista”. Mesmo com todos os infortúnios enfrentados por Baudelaire, podemos ter um retrato do seu tempo com a sua obra.

Devemos pontuar que, em especial, a decomposição no estilo, que compõe a concepção orgânico-social da teoria da *décadence* de Bourget, foi muito importante para Nietzsche, pois como mostra Müller-Lauter, o filósofo baseou-se nela para analisar o tipo de artista que é Richard Wagner.

## **II.II. A crítica de Nietzsche a *décadence* de Wagner.**

A relação entre Nietzsche e a *décadence* é profundamente marcada pela temporalidade, afinal, o filósofo se reconhece como *décadent*, porém seu ponto de partida, como se vê já no prólogo de sua obra *O caso Wagner: um problema para músicos*<sup>57</sup> de 1888, é que o filósofo exigirá de si tornar-se “atemporal”, “superar em si seu tempo”. Tomamos como referência esta obra para explicitar a noção do que é o problema da decadência em sua filosofia, porque nela Nietzsche se confronta com alguém que não se defendeu do seu tempo — Wagner não se defendeu; pelo contrário, tornou-se um exemplo dele.

Para Nietzsche o músico, outrora amigo e mestre, ao dar-se conta, era um doente do mal do século, algo que o faz refletir sobre uma de suas vitórias contra o temporal moderno: “Minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças” (WA/CW, Prólogo).

---

<sup>57</sup> Neste trabalho consultamos a tradução brasileira de Paulo César de Souza, elaborada pela Companhia de Bolso (Cia das Letras) de São Paulo, 1ª edição de 2016.

Nietzsche, de forma alguma, é ingrato a Wagner, acredita que o músico é indispensável para todos os filósofos, e salienta que, de Wagner, “a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo pudor”.

Brevemente, a conjectura de *O caso Wagner* perpassa em uma dinâmica binária de representação conceitual. Nietzsche não apenas faz um elogio a Bizet em detrimento de Wagner, mas marca um caráter opositivo no que concerne a Wagner como representante da *décadence*, enquanto ele próprio se firma como um vitalista crítico — alguém saudável, que experimentou do veneno e sobreviveu. Wagner é como um abismo, do qual em frágeis cordas, Nietzsche conseguiu caminhar.

A obra também possui uma profunda reflexão sobre o conteúdo musical wagneriano, da parte de Nietzsche é evidente a postura de “médico da cultura”, cuja principal intenção não é analisar necessariamente a pessoa de Wagner, mas como o tipo wagneriano se expressa em arte musical, valores, moralidade e pensamento. Sua crítica notavelmente parte de pressupostos fisiológicos<sup>58</sup>, utiliza de noções corporais de afeto para inferir sobre as intenções e ideais da obra musical wagneriana. Além disso, Nietzsche descreve Wagner como um ator de comportamento histriônico, como veremos logo mais. O filósofo também observa que as pretensões universalistas de Wagner são problemáticas, e que o músico se ampara na filosofia de Schopenhauer para validar suas composições, chegando até a questionar o caráter artístico do compositor.

Feitas estas breves considerações, devemos nos ater a dois pontos relevantes para a consideração da decadência artística de Wagner: o primeiro é a dimensão do estilo, e o segundo é a consideração cristã que Nietzsche reconhece a partir do elogio à castidade. Na dimensão estilística, Nietzsche toma de forma bastante precisa a teoria de Bourget sobre a *décadence*, aquela própria da decomposição da obra, após praticamente citar o psicólogo, acerca do estilo decadente na literatura, no passo §7 de *O caso Wagner*:

O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postigo, um artefato. Em Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica de sons para os gestos. Querendo admirá-lo, observemo-lo a trabalhar nisso: como separa, como obtém pequenas unidades, como as anima, lhes dá releve e as torna visíveis. Mas aqui se esgota sua força: o resto nada vale. Como é pobre, leigo e canhestro o seu modo de ‘desenvolver’, sua tentativa de fazer entrelaçar o que não se teceu naturalmente! (...) O fato de Wagner travestir em um princípio a

---

<sup>58</sup> Tratamos brevemente da crítica fisiológica de Nietzsche na primeira seção (A superação de algumas oposições) do primeiro capítulo do presente trabalho, que tinha por objetivo tratar do corpo na filosofia de Nietzsche, portanto, não retomaremos este ponto.

sua incapacidade de criar formas orgânicas, o fato de ele decretar um “estilo dramático”, onde decretamos apenas a sua inaptidão para um estilo qualquer, corresponde a um ousado costume que sempre o acompanhou: ele estabeleceu um princípio onde lhe falta uma faculdade (...) sua riqueza de cores, de penumbras, de segredos de luz agonizante, vicia (...) Wagner tinha a virtude dos *decadentes*, a compaixão (WA/CW, §7).

É necessário notar que, para Nietzsche, o músico carece de uma “organização totalizante” em suas obras. Como ressalta Müller-Lauter em seu ensaio “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”<sup>59</sup>, traduzido pela professora Scarlett Marton, há um “minimalismo” nas composições de Wagner, que denota a independência das partes em relação ao todo, de modo que Nietzsche irá incisivamente criticar a falta fisiológica de uma força organizadora. O estilo fragmentário do músico demonstra sua incapacidade de criar a partir do todo. A isto acrescenta Müller-Lauter:

Enquanto miniaturista, que criou ‘pequenas preciosidades’, ‘só curtos trechos de cinco a quinze compassos’, Wagner pode ser grande. Mas as pequenas unidades, separadas umas das outras, que pôs em movimento, produzem em sua sucessão uma perturbação da ótica, que obriga a uma mudança continua de atitude face a sua obra [...] uma grandiosa massa que confunde os sentidos” (Müller-Lauter, 1999, p.14).

A dimensão ótica tem uma importância significativa para Nietzsche, que chega a caracterizar Wagner como um “velho feiticeiro” (WA/CW, §3), que produz ilusões tal como lentes de aumento, nas quais “olhando para ela, não se acredita nos próprios olhos — tudo fica grande, *até Wagner fica grande...* Que astuta cascavel! Toda a vida ela nos falou ruidosamente em ‘dedicação’, ‘fidelidade’, ‘pureza’, com um elogio à castidade retirou-se do mundo *depravado!*”. O estilo de Wagner fala de coisas altivas que se distanciam deste mundo depravado, impuro. Para Nietzsche, esta consideração no maduro Wagner dar-se-á pelo encontro com a filosofia de Schopenhauer.

É interessante considerar esta influência, pois além das tendências corretivas de Wagner em relação às lendas, ao romance, ao heroísmo, ele encontra em Schopenhauer algo que Nietzsche descreve como um acidente, e Wagner encalhou no recife que era o pensamento pessimista e niilista de Schopenhauer. Analisa Nietzsche: “Wagner estava encalhado numa visão de mundo *contrária*. O que havia ele posto em música? O otimismo. Wagner se envergonhou. (...). Enfim, vislumbrou uma saída: o recife no qual naufragara, e se ele o interpretasse como *objetivo*, como intenção oculta, como verdadeiro sentido de sua viagem?” (WA/CW, §4).

---

<sup>59</sup> Müller-Lauter é professor emérito da Humboldt Universität de Berlim, e seu ensaio fora publicado nos Cadernos Nietzsche, vol. 6 em 1999, com a tradução de Marton.

Nietzsche ainda postula que a obra *O Anel do Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), é uma tradução do pensamento de Schopenhauer, pois a princípio o seu herói Siegfried inferia que o problema do mundo e as suas desgraças provinham dos “velhos contratos”, tal como um revolucionário, mas a postura da obra muda a partir deste contato.

Tal mudança ocorre com uma consideração schopenhaueriana do mundo e também com o sacrifício de Brünnhilde. A este respeito reflete Nietzsche: “Tudo vai torto, tudo afunda, o novo mundo é tão ruim quanto o velho — o *nada*, a Circe indiana, nos acena... Brünnhilde, que segundo a antiga intenção se despediria com uma canção de louvor ao amor livre, deixando ao mundo esperanças de uma utopia socialista, com a qual ‘tudo vai ficar bom’, agora tem outra coisa a fazer” (WA/CW, §4). Precisamente, o que a valquíria faz é a redenção, da qual ela se entrega às chamas por amor ao herói, purificando o anel, o mundo, e colocando um fim na era dos deuses. Ao fim desta passagem, Nietzsche conclui que Wagner fora redimido pela filosofia de Schopenhauer, e que o “*o filósofo da decadence* revelou o artista da *decadence a si mesmo...*”.

A influência de Schopenhauer não se dá apenas nas histórias de Wagner, mas nas composições por ele produzidas. O cansaço, fruto do tédio e do desejo, como vimos na seção anterior deste trabalho, é levado em conta pelo “mestre feiticeiro”, pois Nietzsche não apenas afirma que Wagner tem um instinto debilitado, mas sobretudo o seu público, pois “em sua arte se encontra, misturado da maneira mais sedutora aquilo de que o mundo hoje mais tem necessidade — os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento *brutal*, o *artificial* e o *inocente* (idiota)” (WA/CW, §5). Para Nietzsche, tais elementos são tomados por artifícios hipnóticos de Wagner, pois a massa, o povo, quer alguém que lhes arrebate, que os eleve, e que lhes faça intuir com profundidade (WA/CW, §6).

Para onde, poderíamos nos perguntar, aponta a profundidade wagneriana? Certamente aponta para o seu estilo. Em primeiro lugar, é um estilo cuja decadência se revela no seu tipo histriônico (WA/CW, §8), cuja inclinação neurótica lhe faz buscar a expressividade exagerada, um pathos de “gênio teatral”, que busca uma excitação capaz de tirar o fôlego:

Sentimentos extremos devem surgir e abalar nossos nervos: o sublime e o passional e, em verdade, na forma que “o ideal da *decadence* exige”: o “expressivo a qualquer preço”. Tais sobrecargas artísticas devem compensar a falta de organização. Mas a própria composição a partir dos gestos que entram em cena como importantes resulta apenas num artefato e não num todo vivo. (Müller-Lauter, 1999, p. 15).

A partir de Müller-Lauter podemos que inferir que o impulso estético do músico, visa compensar, por meio das sobrecargas sensórias, a sua falta de organização interna — ou, dito

de outro modo, uma carência de forma vital. O estilo, portanto, não é mera arbitrariedade: ele é expressão de uma cosmovisão marcada pela decadência, cuja origem é fisiológica. A debilidade, ou melhor, o enfraquecimento da vontade — compreendido por Nietzsche como o declínio da força afirmativa da vida — é o solo onde germina uma sensibilidade exausta, que busca no exagero, na artificialidade e na afetação estética uma forma de compensar e substituir a dimensão trágica da criação. Dessa maneira, o estilo de Wagner, sintoma de sua fisiologia enfraquecida, lança em arte musicante uma perspectiva patológica do mundo, ao passo de oferecer redenção.

Além disso, os elementos brutais e artificiais são tonificados pelos gestos e pelos efeitos que o músico buscava em suas obras, para Nietzsche, de uma forma ainda mais decisiva, o seu estilo será então marcado pela ideia de infinitude e decomposição, baseada num tipo de pressentimento, que evoca uma ausência: “sobretudo nenhum pensamento! Nada mais comprometedor que um pensamento! Mas sim o estado *anterior* ao pensamento, o amontoar de pensamentos não nascidos, a promessa de pensamentos futuros (...) a recrudescência do caos” (WA/CW, §6).

A melodia infinita que compõem nas linhas melódicas sem interrupções e sem a completude das cadências, cria um fluxo agonizante, aliada aos temas dos personagens, alcança uma intuição fundamental, rezeamos que seja a redenção no nada. A respeito deste “nada”, que nos leva a pensar no ascetismo e mesmo na negação do prazer, inclusive recreativo na arte wagneriana (WA/CW, §6), alcança uma importante inferência de Nietzsche, que mesmo breve, é categórica sobre Wagner: “Falando na linguagem do mestre: infinitude, mas sem melodia”, e que se corrobora para o filósofo na consideração sobre Parsifal, “A ausência de melodia chega a santificar”.

Resta agora, apontar como a noção de castidade corrobora o estilo decadente de Wagner. Em primeiro lugar, devemos lembrar que um dos caminhos para a santificação, assim como a redenção, é a castidade, que deve ser entendida como pureza do corpo e do espírito. A abnegação da vida sexual (antes do casamento) ou para a vida inteira no caso do sacerdócio, o amor puro e virginal, uma resiliente virtude contra a corrupção do poder e do desejo. A castidade é sem dúvida uma virtude dos personagens de Wagner.

Não é à toa que o elogio de Nietzsche a Bizet tenha como motivo a capacidade do francês de torná-lo fecundo<sup>60</sup>, pois Wagner faz justamente o inverso. É na coletânea *Nietzsche contra Wagner*, um dossiê com textos selecionados pelo próprio Nietzsche de outras publicações suas que foram reescritos e adaptados para a ocasião, na qual ele postula-se como antípoda de Wagner (NW/NW, prólogo). É evidente neste dossiê que ali se ressalta mais ainda o distanciamento, a oposição e as considerações sobre a existência que diferem entre o filósofo e o músico.

No terceiro capítulo, “Wagner como apóstolo da castidade”, Nietzsche começa com uma série de questionamentos sobre o caráter da obra musical de Wagner e a sua relação com a Alemanha. Questiona-se se é de corpo alemão o autoflagelo, os gestos sacerdotais, o coração, as pregações aromáticas, dentre outras, são de fato algo próprio da estética alemã, e como um arauto, anuncia a seus leitores: “Considerem! Ainda não terminaram o percurso... O que estão a ouvir é *Roma — a fé de Roma sem o discurso!*”.

O que Nietzsche sagazmente nos parece dizer é que os valores cristãos imperam na obra de Wagner e prosseguirá suas considerações examinando o posicionamento de Wagner em relação à sensualidade. Vale destacar que não há para Nietzsche uma oposição necessária entre a sensualidade e a castidade, pelo contrário, o amor e até o casamento para o filósofo estão além desta oposição; para naturezas mais “finas e lúcidas” como Goethe, Nietzsche ressaltará que a aparente oposição “é um estímulo a mais... Precisamente tais contradições nos seduzem para existir...” (NW/NW, Wagner como apóstolo da castidade, 2).

Todavia, Richard Wagner toma para si o valor cristão da castidade e o leva para a cena musical, e Nietzsche direciona suas palavras precisamente para Parsifal, questionando-se se a obra do mestre Wagner seria a superação do músico consigo mesmo, tornar o cavaleiro um católico, de inocente pureza e mais uma vez, um personagem a ser redimido, se isto seria o motivo de Wagner em zombaria secreta de rir de sua própria criação. Contudo, quando se questiona sobre a concepção de Parsifal ter sido feita em seriedade, o que demonstra a própria natureza dos valores de Wagner por meio de sua obra:

É realmente necessário enxergar nele (como me foi dito) “o rebento de um ensandecido ódio ao conhecimento, ao espírito e a sensualidade”? Uma maldição aos sentidos e ao espírito em *um só* hausto de ódio? Uma apostasia e uma volta a ideais cristãos-mórbidos e obscurantistas? E até mesmo negação e cancelamento do si, por parte de um artista que, com todo o poder de sua vontade, até então perseguira o oposto, a mais alta espiritualização e sensualização de sua arte? Recordemos o

---

<sup>60</sup> WA/CW, §1.

entusiasmo com que uma vez Wagner seguiu as pegadas do filósofo Feuerbach. A expressão feurbachiana “sensualidade sadia” (...) Teria ele afinal *desaprendido* isso? Ao menos parece que no fim ele teve a vontade de *desensinar* isso... O *ódio a vida* assenhorou-se dele, como de Flaubert?... Pois o Parsifal é uma obra de perfídia, de vingança, de secreto envenenamento da vida, uma obra *ruim*. — A pregação da castidade é um estímulo à antinatureza. (NW/NW, Wagner como apóstolo da castidade, 3).

Acerca do envenenamento da vida, devemos dar atenção, mesmo que brevemente, às palavras de Nietzsche em *O Anticristo*, pois nesta obra o filósofo traça profundas críticas aos valores ascéticos, que por sua vez se fazem presentes na obra musical de Wagner e até mesmo pode ter utilizado para refletir sobre a citação acima, na qual o jovem Wagner, antes de ser tomado pela filosofia de Schopenhauer e seus valores ascéticos, possuía uma perspectiva afirmativa em relação à sensualidade.

Para Nietzsche, os valores ascéticos, sobretudo os cristãos, transformaram em ideal tudo “aquilo que *contraria* os instintos de conservação da vida forte; [o cristianismo] corrompeu a própria razão das naturezas mais fortes de espírito, ensinando-lhes a perceber como pecaminosos, como enganosos, como *tentações* os valores supremos do espírito” (AC/AC, §5). Sabe-se que a natureza dos artistas, como vimos em nosso primeiro capítulo, tende a ser uma natureza que deseja a transformação e criar para além de si; contudo, a corrupção que o cristianismo e a filosofia de Schopenhauer operaram sobre o decadente Wagner desviou essa força natural para um horizonte niilista, onde a arte já não afirma vida, mas passa a lamentá-la, idealizando a redenção pelo sofrimento.

E justamente, por meio de seu enfraquecimento enquanto artista, Wagner recriou a si mesmo em suas obras, por esta razão em sua morte fizeram uma correção, conta Nietzsche, à inscrição depositada em seu túmulo, de “Redenção para o Redentor!”, para “Redenção do Redentor!” (WA/CW, pós-escrito). Nietzsche considera que os valores de sua época eram valores decadentes, cuja degeneração e deterioração levavam a uma doença interna, “digo que um animal, uma espécie, um indivíduo quando perde seus instintos, quando escolhe, *prefere* o que lhe é desvantajoso” (AC/AC, 6§).

O filósofo prossegue seu argumento enunciado que os valores supremos da humanidade, tais como compaixão, castidade, santidade, benevolência, beatitude, humildade, esperança, carecem de uma “vontade” em relação à vida, e que são instaurados pela moral sacerdotal, de forma que se conjeturam como “valores *niilistas*”. Para o filósofo, essa vontade pode ser compreendida como símile à vida, precisamente: “A vida mesma é, para mim, instinto de

crescimento, de duração, de acumulação de forças, de *poder*: onde falta a vontade de poder, há declínio” (AC/AC, §6).

Nos tempos de decadência vividos por Nietzsche, a própria filosofia sofria com valores niilistas, dos quais o filósofo precisa reconhecer como um perigo, não é por acaso que Nietzsche cita Ernest Renan, em seu *Vie de Jésus*: “A filosofia não basta para a multidão. Ela necessita de santidade” (WA/CW, §3). Mas *décadence* como degeneração do homem tem na filosofia uma história ainda mais antiga, trata-se, conforme percebeu Nietzsche, da figura de Sócrates.

### **II.III. A antiga expressão da *décadence*.**

Para compreender o que parece ser a raiz da doença que degenera a vontade de viver, precisamos retornar à primeira obra publicada de Nietzsche, 16 anos antes das intensas críticas feitas a Wagner, como apresentamos acima. Em seu *O nascimento da tragédia*, que o filósofo revisita com um ensaio de autocrítica, ele tece teses muito profundas a sua época e a filosofia. Precisamente, poderíamos dizer, que no olhar maduro do autor sobre o ensaio, a obra é uma interrogação sobre o valor da existência.

Devemos destacar que o estilo da obra se pretendia como um tratado de estética, que fora mal recebido em sua época, gerando polêmicas entre Nietzsche, os filólogos e outras figuras importantes<sup>61</sup>. Contudo, as análises do jovem pensador foram muito promissoras dentro de um ponto de vista filosófico. A conformação da obra tem uma evidente postura de reflexão sobre a arte e a sociedade, pois Nietzsche ansiava por encontrar na arte musical de seu tempo as reminiscências da arte trágica grega, na qual acreditava poder tonificar os ânimos adoecidos moralmente em sua época.

Segundo Müller-Lauter, Nietzsche encontra na formulação moderna da *décadence* um estímulo inspirador para analisar a filologia dos antigos. Sócrates aparecerá como representante de um ideal otimista e teórico na sua leitura da antiguidade, portador de um notável cansaço vital e implacável senso moral e corretivo que contamina toda a tradição filosófica posterior:

Não é apenas nos modernos que o filósofo deve poder constatar os fenômenos psicológicos, e por fim os fisiológicos, de declínio. A própria filosofia já está, desde Sócrates, na via da perversão. O esquema de interpretação, que se confirma no que diz respeito à *décadence* artística de Wagner, deve também ajudar a desmascarar a *décadence* filosófica dos gregos. (Müller-Lauter, 1999, p.18).

---

<sup>61</sup> Acerca destas recepções, recomendamos a leitura da coletânea “Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia”, organizada por Roberto Cabral de Melo Machado, professor e filósofo brasileiro e pelo tradutor Pedro Süsskind, publicada pela editora Jorge Zahar em 2005. Nesta coletânea há textos de Richard Wagner, Wilamowitz-Möllendorff e Erwin Rohde.

Retornando ao *Nascimento da tragédia*, devemos compreender que o texto possui uma estrutura binária na análise de tensões entre os importantes conceitos baseados na mito-poética grega, o apolíneo e o dionisíaco, que podem ser compreendidos como fundamentos de sua estética. E como plano de fundo, a obra tem inspiração na filosofia de Arthur Schopenhauer, no que concerne à concepção do princípio metafísico da Vontade e da Representação.

A partir do rompimento com seus mestres, e como se vê justamente no experimento de autocrítica à obra, Nietzsche alerta para problemas de seu texto e deixa claro que seu novo olhar já não visa mais fazer reviver a tragédia a partir do espírito musical wagneriano, como queria o jovem Nietzsche. Deseja o filósofo, sobretudo, reinterpretar sua própria obra numa forma de avaliação, da qual se pode notar em que sentido ela é importante. E valoriza sua produção, reconhecendo que mesmo em seus dias atuais, não lhe é estranho à tarefa da qual a obra também se dispôs a ousar: “*ver a ciência com óptica do artista, mas a arte, com a da vida...*” (GT/NT, prólogo, §2).

É importante lembrar que Nietzsche considera *O nascimento da tragédia* como a sua primeira transvaloração dos valores, na qual inverte a concepção tradicional que o idealismo e mesmo seu mestre Schopenhauer fazia da helenidade, acerca do otimismo grego ou de seu pessimismo; há de se ressaltar a valorização do componente dionisíaco de sua tese, precisamente no caráter afirmativo da existência. Nietzsche reconhece que o problema da degeneração, que ganha o nome de decadência a partir das contribuições de Bourget, tem raízes desde a antiguidade clássica, ao notar que tal como Sócrates, outros sábios pareciam sempre questionar o valor da vida: “Os mais sábios em todos os tempos têm feito o mesmo juízo sobre a vida: *ela não seve para nada*” (GD/CI, O problema de Sócrates, 1). Esta consideração expressa pelo maduro Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*, é bastante similar à sentença proferida pelo sábio Sileno, criatura mítica, companheiro e tutor de Dioniso.

Devemos ter em mente um curioso paralelo: a *aparência* de Sócrates é bastante semelhante à de Sileno,<sup>62</sup> mas o aspecto da “monstruosidade” socrática é algo que iremos abordar logo mais, por enquanto, devemos nos atentar para a proximidade do pensamento expresso entre ambos. Conta-nos Nietzsche sobre quando o rei Midas perseguiu o sábio Sileno e lhe obrigou a contar sua sabedoria, Nietzsche rememorou a lenda:

---

<sup>62</sup> Para a apreciação da aparência de Sileno, consideramos interessante a representação dele ébrio de vinho, portando uma ânfora em Bacanal, de Peter Paul Rubens, do ano de 1615.

Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (GT/NT, §3).

É relevante pontuar que Nietzsche considera que os próprios gregos invertem a sabedoria de Sileno, e que o impulso criativo os levou a criar o mundo olímpico para justificar a própria dor e a vida humana como algo a ser desejado, inclusive pelos deuses. Para Nietzsche, a vontade dos helenos criou, mesmo com toda a sua aptidão para o sofrimento, como expressa Sileno, uma transfiguração que valoriza a vida, a exemplo de Aquiles, o maior dos heróis, citado por Nietzsche como aquele que desejava a continuação da vida ao invés de governar no mundo dos mortos<sup>63</sup>. Na inversão, Nietzsche conclui: “A pior de todas as coisas é para eles morrer logo; e a segunda pior é simplesmente morrer um dia” (GT/NT, §3).

Para o jovem Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, o impulso apolíneo resgata o humano da “filosofia do deus silvano”, e o cura do sofrimento como um “hino de louvor à vida”. Contudo, com o advento do pensamento socrático, Nietzsche inferiu que a arte trágica — uma união das duplicidades dos impulsos apolíneo e dionisíaco — enfraqueceu-se.

Não nos debruçaremos sobre a controversa discussão sobre a influência de Sócrates nas obras de Eurípedes, tese nietzschiana segundo a qual os impulsos socráticos levaram Eurípedes a escrever tragédias com teor lógico e dialético em detrimento da musicalidade<sup>64</sup>. Interessa-nos antes o perfil de Sócrates e a composição de seu caráter no olhar de Nietzsche, pois isto é determinante para compreender o desprezo ao corpo, aos instintos e mesmo à vida, que influenciará parte da história da filosofia.

---

<sup>63</sup> Alusão a passagem da Odisseia, de Homero, em que Odisseu no Hades consulta os mortos e conversa com Aquiles e este lhe declara: “Ora, não venhas, solerte Odisseu, consolar-me da Morte, pois preferira viver empregado em trabalhos do campo sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres, a dominar deste odo nos mortos aqui consumidos” (Hom. *Odisseia*, XI, vv 487-492. Versos traduzidos diretamente do grego, por Carlos Alberto Nunes, consultados na edição da Nova Fronteira de 2015).

<sup>64</sup> Diz Nietzsche na conferência “Sócrates e a tragédia”: “Tinha-se, na Antiguidade grega, um sentimento da afinidade entre os dois nomes, Sócrates e Eurípedes. Era muito difundida em Atenas a opinião de que Sócrates ajudava Eurípedes em seu poetar: do que se pode deduzir com que acuidade auditiva se conseguia perceber o socratismo na tragédia de Eurípedes. Os adeptos do ‘velho bom’ tempo costumavam mencionar os nomes de Sócrates e de Eurípedes, como corruptores do povo, de um só folego. Também foi nos foi legado pela tradição que Sócrates se abstinha de frequentar a tragédia, e só comparecia entre os espectadores quando era representada uma nova peça de Eurípedes. Em um sentido mais profundo, os dois nomes apareciam avizinados na famosa sentença do oráculo de Delfos, a qual teve efeito tão determinante em toda a concepção da vida de Sócrates. A palavra do deus délfico, afirmando que Sócrates era o mais sábio entre os homens, continha ao mesmo tempo o juízo de que cabia a Eurípedes o segundo prêmio na disputa pela sabedoria” (Nietzsche, ST/ST, p.81). A tradução do texto é de Marcos Fernandes e Maria Souza, na edição publicada pela Martins Fontes, 2. Ed. 2019.

É evidente que Nietzsche não hesita em colocar a feiura física de Sócrates no centro de sua crítica. Nos aforismos 3 e 4 do capítulo “O problema de Sócrates”, de *Crepúsculo dos Ídolos*, a questão da aparência torna-se mais do que um mero detalhe biográfico: ela é, para Nietzsche, o indício de um problema mais profundo, uma manifestação externa de uma desordem interior. A feiura de Sócrates não é acidental, mas sintomática — uma fisionomia que revela uma alma em conflito, marcada pela decadência.

Por sua ascendência, Sócrates pertencia ao mais baixo do povo: Sócrates era plebe. Sabe-se e ainda se pode ver, quão feio ele era. Mas a feiura, em si uma objeção, entre os gregos era quase uma refutação. Com bastante frequência a feiura é a expressão de uma evolução cruzada, *obstruída* pelo cruzamento. Em outros casos, aparece como desenvolvimento declinante. [...] Ao chegar em Atenas, um estrangeiro versado em rostos disse a Sócrates, na cara, que ele era um *monstrum* — ele abrigava em si todos os vícios e apetites ruins. E Sócrates lhe respondeu simplesmente: “Vós me conheceis, meu senhor”.

Para a *décadence* em Sócrates apontavam não apenas o desregramento e anarquia dos instintos, assumidos por ele próprio: faziam-no também a superfetação do lógico e aquela *malvadez de raquítico* que o distinguia. Também não nos esqueçamos das alucinações auditivas, às quais se interpretou em sentido religioso como “demônio de Sócrates”. Tudo nele é exagerado, *buffo* [bufo], caricatura, tudo é ao mesmo tempo oculto, repleto de segundas intenções, subterrâneo. (GD/CI, o problema de Sócrates, 3, 4).

Diferente do ideal grego clássico, que cultuava a harmonia entre corpo e espírito, entre forma e conteúdo, Sócrates encarna a ruptura dessa unidade. Seu corpo disforme e pesado, seu rosto de Sileno — grotesco e irônico — não apenas contrasta com os ideais apolíneos de beleza e medida, mas denuncia uma alma invertida, voltada contra os instintos vitais. Como se vê na citação acima, Nietzsche recorda a confissão socrática ao ouvir o diagnóstico do estrangeiro e Sócrates admite que tal juízo não lhe era estranho. Essa autoironia, longe de revelar força ou superação, indica uma moral declinante.

A figura do sileno, tradicionalmente associada ao séquito de Dioniso, oferece uma chave simbólica para compreender o socratismo nietzschiano. O sileno representa uma sabedoria trágica e enigmática — aquela que conhece o abismo da existência e não se ilude com a aparência do bem. No caso de Sócrates, no entanto, essa sabedoria se converte em ressentimento. Sua ironia já não afirma o paradoxo da vida, mas serve à negação da realidade concreta em nome de uma razão abstrata. Por trás da máscara cômica do sileno, esconde-se uma vontade de poder invertida: que não cria, mas constrange.

Nesse sentido, Sócrates é, para Nietzsche, um prenúncio da decadência ocidental. A partir de um corpo feio e de uma alma ressentida, inaugura-se uma filosofia que desconfia dos sentidos, dos instintos, da beleza e da própria vida. Sua feiura não é um acaso, mas a expressão

de uma decadência fisiológica — vê-se um rosto cansado e altivo no homem que dá início à longa tradição do niilismo filosófico, cujo desdobramento mais pleno se dá no cristianismo. Este, por sua vez, radicaliza a negação da vida, ao passo de fundamentar mesmo sem dar-se conta, um tipo humano ainda mais decadente: o corpo frágil, esvaziado, culpado, ávido de vingança contra a vida, precisamente, o corpo fenecido dos sacerdotes.

Em outra importante passagem de sua filosofia, Nietzsche traça o perfil de Sócrates a partir dos juízos que ele estabelece, e começa com o mais célebre deles, do qual Sócrates apontava para si, o fato de que “não sabia de nada”, ao passo que questionava os mais expoentes oradores, artistas e estadistas de seu tempo, enquanto se “deparava com a presunção do saber” (GT/NT, §13). Nietzsche reforça que Sócrates compreendeu que tais celebridades da antiga Atenas não possuíam uma consciência clara sobre seus ofícios, o que levou Sócrates a concluir: eles agem “apenas por instinto”, com esta expressão, Nietzsche reconhece o cerne da “tendência socrática”.

Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigente; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo 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. (GT/NT, §13).

A argumentação de Nietzsche também leva em consideração o famoso daimon (δαίμων) de Sócrates, no qual a entidade de domínio intermediário entre o mundo físico e espiritual lhe sussurra como uma voz divina quando sua “inteligência começava a vacilar”. Nietzsche interpreta tal figura como uma manifestação da sabedoria instintiva de Sócrates, algo que mostra a verdadeira natureza da vontade do sábio, que tem como atributos a qualidade lógica, dialética e, em alguma medida, científica.

Em contraste com a fisiologia de Sócrates, Nietzsche considera que as pessoas que se amparam em seus instintos tendem a ser mais criativas, contudo, o instinto de Sócrates é degenerado, “em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador — uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*” (GT/NT, §13).

Nietzsche acrescenta que o “impulso lógico” de Sócrates se desenvolve numa “superfetação” (o filósofo moderno empresta o termo da medicina, que envolve uma segunda gravidez em uma mulher já grávida), considerando que apenas a força natural poderia produzir

algo tão poderoso, mesmo que possamos reconhecer como um impulso contraditório em relação aos helenos<sup>65</sup>. Devemos lembrar, que Sócrates não possui tal natureza por mero acaso, pois Nietzsche, em “Sócrates e a tragédia”, pontua que o socratismo é ainda mais antigo que o próprio Sócrates.

Ao falar sobre como Sócrates incorporou uma “*clareza apolínea*”, para Nietzsche, o sábio se torna um arauto da ciência, e, dentro da perspectiva do conhecimento, essas formas de conhecimento diferem. Nesse sentido, Nietzsche descreve Sócrates como aquele que apresenta um caráter da ciência pura, um “pai da lógica” e de “aniquilador do drama musical”. Mas ao dizer Nietzsche que o socratismo é mais antigo que Sócrates, faz-se uma referência à introdução do diálogo<sup>66</sup> na arte tragédia (ST/ST, p.87).

A presença do diálogo toma cada vez mais o espaço da arte musical e, por extensão, poderíamos dizer, das danças. Ainda a respeito do diálogo, Nietzsche considera, com a valorização da disputa lógica, a palavra se torna o cerne dessa arte, de modo que até mesmo os heróis por ela se despotencializam: “é como se todas essas figuras sucumbissem não no trágico, mas na superfluidade do lógico” (ST/ST, p. 88).

A principal consequência da crescente valorização da apreensão lógica na arte resulta no enfraquecimento do potencial agônico da arte trágica. Com a organização lógica, na qual a dialética dissolve o potencial trágico e transforma a cena num conflito de razão, vê-se então o ideal socrático como um elemento otimista, pois “na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo [...]. Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impedi-las necessariamente à destruição” (GT/NT, §14).

A ideia de que a destruição dionisíaca é um problema a ser combatido parte de pressupostos baseados na construção social do Estado, o qual é formatado como um ideal de organização. No entanto, o conflito com o instinto da degeneração ocorre devido a repressão de outros instintos que compõem a natureza humana e que são valorizados na experiência

---

<sup>65</sup> A consideração de Nietzsche que aponta para a natureza criadora de fenômenos que a razão humana discorda, se horroriza e espanta, certamente pode ser relacionada à influência da metafísica imanente de Schopenhauer no pensamento nietzschiano, a diferença de Nietzsche para seu mestre, é a postura afirmativa perante o mundo caótico que somos parte.

<sup>66</sup> A argumentação de Nietzsche prossegue a partir do conhecimento comum de que não havia inicialmente diálogos nas tragédias gregas, conforme também atesta Aristóteles em sua *Poética*, ao falar que teria sido Ésquilo aquele que introduziu mais de um ator em cena, pois inicialmente havia apenas ator e o coro. Nietzsche reconhece que a introdução de mais atores corrobora um diálogo e, conseqüentemente, a dialética, própria do impulso por disputas dos Helenos.

dionisíaca. Em suma, o ideal socrático — do qual o próprio Sócrates não é criador, mas sim uma expressão tirânica — conduz e influencia a tradição filosófica a emitir o mesmo juízo sobre a arte trágica: assim como a vida, ela precisa ser racional. E é justamente essa exigência que adoece e corrompe.

O moralismo dos filósofos gregos desde Platão é patologicamente condicionado; da mesma forma a sua apreciação dialética: Razão = virtude = felicidade significa tão somente: é preciso imitar Sócrates e contra seus obscuros apetites implantar, em caráter permanente, a *luz* do dia – a luz do dia da razão. É necessário a qualquer preço ser esperto, preciso, claro: toda concessão aos instintos, ao inconsciente, *conduz para baixo...* [...] O caso de Sócrates foi um *mal-entendido...* A mais gritante luz do dia, a racionalidade a qualquer preço, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, resistente aos instintos, ela própria foi apenas uma doença, uma outra doença – e de modo algum um retorno à “virtude”, à “saúde”, à felicidade... Ter de combater os instintos – eis a fórmula para a *décadence*: enquanto a vida *ascende*, felicidade é igual a instinto [...] Sócrates *queria* morrer: não foi Atenas, ele se deu o copo de veneno, ele forçou Atenas ao copo de veneno... “Sócrates não é médico”, ele diz em voz baixa: só a morte é médico aqui... O próprio Sócrates apenas esteve doente um longo tempo... (GD/CI, O problema de Sócrates, 10, 11, 12).

Devemos levar em consideração que a *décadence* da qual Sócrates padecia, tornou-se um paradigma para a tradição filosófica, uma postura que devemos frisar como oposta aos instintos transbordantes que se expressam na arte trágica. O pensamento moralista visto acima provoca o enfraquecimento do corpo e dos instintos mais heroicos do homem, pois ele quer ser apenas palavra e razão. Desta feita, é extremamente oportuno que nos questionemos, o que era, no fundo, a helenidade instintiva que se expressava na arte trágica, a qual Sócrates negava? (A exceção feita à arte de Eurípedes, segundo o prospecto de Nietzsche).

Certamente, é a helenidade que Nietzsche mais admirava e que para, além do seu gosto particular, encontrou uma fonte de inspiração para lidar com a *décadence* de seu tempo: a helenidade dionisíaca. Pois para o filósofo moderno, ela valorizava o erro, a experiência natural, o desregramento catártico em relação às normas e o êxtase da reconciliação do homem com a natureza.

#### **II.IV A helenidade e a afirmação da vida.**

A helenidade que inspira Nietzsche em sua crítica à *décadence* tem como eixo central a sabedoria afirmativa do deus Dioniso, à qual ele próprio se vincula como discípulo. Essa sabedoria se articula de modo singular com a máxima silênica — “o melhor é não ter nascido” — não para negá-la ou simplesmente invertê-la, mas para acolher a sua visão trágica do mundo de forma afirmativa. A filosofia trágica de Nietzsche, portanto, não rejeita o pessimismo de Sileno, mas o assume como ponto de partida para uma afirmação vigorosa da vida, mesmo em face de sua dor e absurdo.

Para reconstituir esta compreensão seremos breves, porém ela é indispensável para reconhecer como a *décadence* pode ser superada, sobretudo com a arte da dança. Recorremos em partes à obra *O crepúsculo dos ídolos*, pois nela Nietzsche apresenta uma visão madura acerca desta sabedoria. Tal obra é uma profunda “declaração de guerra” aos ídolos, sobretudo a “ídolos eternos”, como o próprio Nietzsche descreve no prefácio; há de se mencionar que o subtítulo da obra também possui relevância nesta guerra: “ou como filosofar com o martelo”. O martelo é uma metáfora do autor para auscultar — tal como um médico da cultura —, os valores e as ditas “verdades” que se encontram nesses ídolos.

Um exemplo destes ídolos é o próprio Sócrates, que mencionamos acima. Além disso, é importante pensar nas estruturas de capítulos, que seguem uma forma curta, cujo estilo textual privilegiado é o aforismo, o que permite um rápido ir e vir das ideias — tal como Máximas e Flechas, como se intitula o primeiro capítulo, no qual a guerra começa —. Devemos lembrar que a obra revela uma retórica provocativa, com a qual Nietzsche questiona as bases da moralidade tradicional e se coloca como opositor a ela. Outro aspecto relevante da obra, ao vestir-se de médico da cultura, o filósofo elabora sentenças que podem ser vistas como exercícios psicológicos, ao aprofundar-se nos instintos e na psicofisiologia dos artistas e dos pensadores.

Consideramos importante nos aprofundar na forma como Nietzsche versa sobre os artistas, pois eles têm um papel intrínseco no que o autor conceberá sobre a sabedoria dionisíaca. Nietzsche utiliza-se de dois conceitos que compõem sua estética baseados nos domínios dos deuses Dioniso e Apolo, daí os impulsos de natureza dionisíaca e apolínea, que o autor reconhece nos artistas, bem como nas suas obras. Essas duplicidades são concebidas à luz da “embriaguez” e da afetação onírica; acerca da apolínea, ela “mantém excitado sobretudo o olho, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o artista plástico e o épico são visionários *par excellence*” (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §10).

Tal natureza instintiva nos faz refletir, em primeiro lugar, sobre como nossos olhos apontam caminhos, formas e representações (no sentido das representações sob a proteção do véu de Maya, para lembrar a filosofia de Schopenhauer), que proporcionam sentidos lógicos através das ordens causais, algo muito valorizado, por exemplo, pelos “virtuosos” socráticos. O próprio Sócrates guia-se pela visão apolínea oracular que lhe disse ser o mais sábio dos homens. Já a embriaguez dionisíaca, está intimamente ligada a uma dimensão física ainda maior, pois:

Nos estados dionisíacos, ao contrário [da apolínea], o que excita e intensifica é o inteiro sistema de afetos: de modo que esse sistema descarrega todos os seus meios de expressão de uma só vez, e ao mesmo tempo faz expelir forças para o representar, reproduzir, transfigurar e transformar toda espécie de mímica e atuação [...]. Ao homem dionisíaco é impossível não entender alguma sugestão, ele não ignora nenhum sinal de afeto, possui em mais alto grau o instinto de compreender e adivinhar, e ao mesmo se passa com a arte da comunicação. Ele se imiscui em toda pele, em todo afeto: transmuta-se continuamente. (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §10).

Dado o potencial de transmutação, o artista dionisíaco detém uma capacidade expressiva que emerge da própria “*vontade de vida*”, Nietzsche pensa de forma contrária ao que descrevera Aristóteles na *Poética* sobre a utilização da compaixão para purificar-se no espetáculo trágico. Trata-se, segundo a psicologia do artista trágico de Nietzsche, de um impulso mais radical: “indo além do pavor e da compaixão, *sermos nós mesmos* o prazer eterno do vir-a-ser aquele prazer que encerra em si também o *prazer de destruir...*” (GD/CI, O que devo aos antigos, 5).

Ressaltamos a visão de Nietzsche, que por sua vez tem o elemento de disputa em sua estética: a duplicidade apolínea e dionisíaca sob a inspiração da religião grega antiga, uma postura indecorosa sobre a conservação imutável do ser, por esta razão, o prazer de vir-a-ser e de destruir tem seu valor: “Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mal” (GT/NT, §3).

A adesão dos antigos helenos a uma arte dionisíaca nos revela a potente sensibilidade não apenas dos artistas, mas também do povo, que é vivida com todas as forças presentes nos signos, ritos e mitos da religião. Na tradição os artistas são figuras importantes para a educação do povo, de modo que ele tenha condições de compreender os espetáculos. Para Roberto Barros, ao interpretar a perspectiva de Nietzsche sobre a arte trágica grega, em *Nietzsche: além-do-homem e idealidade estética*, pontua categoricamente dois aspectos, a saber:

a) é considerada - como na tragédia - representação de uma estória de final infeliz, na qual o espectador já sabia o destino cruel reservado ao protagonista; (b) ao mesmo tempo - e contrariamente ao primeiro efeito que poderia suscitar -, ela é também uma forma manifesta de apreço e júbilo pela existência, pois, a partir dela, os gregos teriam criado um antídoto contra a compreensão pessimista do existir, cuja imagem excelsa seria a dos deuses olímpicos (NT, afor. 3). (Barros, 2016. p.31-32)

Assim temos em Nietzsche uma ressignificação do sentido da tragédia, ela não é apenas um “pessimismo fático”. Há nela, não somente na afirmação, mas também no poder do artista<sup>67</sup>, a capacidade de tornar o horror e a fatalidade em algo belo: “ultrapassar o terror, e se tornar a

---

<sup>67</sup> No 3º capítulo de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche fala sobre como até o espírito apolíneo atua no teatro para impedir a destruição do público tomado por Dioniso, a “*tensão*” aqui se iniciaria com o canto e a dança do sátiro.

própria volúpia da vida” isso tem um profundo sentido de *superação*, ora existe vida, somos lançados ao mundo, por que não vivê-la afirmativamente? O posicionamento do socratismo, diante desta poderosa capacidade estética, considera-a com a postura de “*homem teórico*” (GT/NT, §15), um erro, algo a ser corrigido, que precisa ser compreensível racionalmente para ser bela.

Retornando ao *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche escreve que os gregos afirmam a dor da vida, daí a valorização da arte trágica e nela também sua divinização pela sexualidade (GD/CI, O que devo aos antigos, 4), em razão de ser graças a ela que, no nascimento, a vida se perpetua, haja vista que “todo o vir-a-ser e crescer, tudo o quanto é garantia de o futuro, *condiciona* a dor”.

Essa caracterização em relação da sexualidade, e aliada a gestação, nos leva à compreensão fundamental do Nietzsche em relação à sabedoria de Dioniso, de quem ele se considera um discípulo, que resiste na consideração de que existe uma santificação da dor, de modo que a “vontade de vida a si mesmo se afirma”, ou seja, a dor da parturiente simboliza a renovação da vida, bem como o próprio nascimento. Precisamente nisto, a dimensão dionisíaca da vida tem a “simbologia mais elevada”, na qual:

Nela se encontra o instinto mais profundo da vida, o do futuro da vida, o da eternidade da vida, religiosamente sentida – o próprio caminho para a vida, a procriação como a *via* sagrada... Só mesmo o cristianismo, com seu basilar ressentimento *contra* a vida, fez da sexualidade algo impuro, lançou imundícies no início, no pressuposto de nossa vida... (GD/CI, o que devo aos antigos, 4).

É interessante notar que, após este elogioso olhar para os gregos, precisamente para a sabedoria do deus Dioniso, tido por Nietzsche como um “filósofo”, há uma acusação ao cristianismo, do qual consideramos importante lembrar, pois diz respeito a seu ressentimento contra a sexualidade, contra os instintos, contra a arte dionisíaca, contra a ciência e em suma, contra a vida. Existe, portanto, um conflito entre os herdeiros destas formas de viver, Nietzsche como um discípulo de Dioniso, e os santos, junto aos mestres da finalidade, como Schopenhauer e Wagner.

Ao declarar guerra aos ídolos, Nietzsche defende e cria valores outros, paradigmas opostos aos que considerou de caráter *décadent*. Neste sentido declara, em *Ecce Homo*: “cá entre nós, parece-me que justamente isso forma parte de meu orgulho. Sou um discípulo do filósofo Dioniso, preferiria antes ser um sátiro a ser um santo” (EH/EH, Prólogo, §2).

A figura do sátiro possui um valor extremamente afirmativo da vontade de viver para Nietzsche; não é à toa que ele o coloca como oposição aos valores ascéticos e moralistas, que

também contaminam a filosofia. Isto é, o próprio exercício da arte de pensar é lesado com a fenecida fisiologia da *décadence*, mesmo nas universidades, como descreve Nietzsche em um capítulo de *O crepúsculo dos ídolos*, intitulado “O que falta aos alemães”, observa que a “lógica como teoria, como prática, como *ofício*, começa a desaparecer”.

Nosso filósofo pondera que os alemães esquecem que é preciso técnica, planejamento de ensino, além de uma “vontade de maestria” para ensinar, assim como postulou tarefas importantes para os educadores, após criticar o caráter utilitarista, democrático e militarizado das instituições de ensino (GD/CI, O que falta aos alemães, 5, 6). Não nos debruçaremos sobre estas críticas, pois são consequência do fenômeno da *décadence* de que já tratamos, mas chamamos atenção para essas passagens, porque é muito importante considerar o fato de que Nietzsche utiliza a dança como uma metáfora para o bom educar, e alertar que fazia falta a presença da dança na educação intelectual dos alemães, o que corroborava a *décadence* de seu tempo.

A enrijecida inépcia nas maneiras espirituais, a mão *pesada* ao tocar – isto é alemão a ponto de no exterior o confundirem com o espírito alemão em geral. O alemão não tem *dedos* para nuances... O simples fato de os alemães terem podido suportar seus filósofos, em especial a esse mais deformado aleijado do conceito que já houve, o *grande Kant*, confere-nos uma ideia da desenvoltura alemã. Na verdade, não é possível subtrair a *dança*, em todas as suas formas, o saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras, da *educação aristocrática*; deverei ainda dizer que também com a *pena* se tem de saber dançar (GD/CI, O que falta aos alemães, 7).

Acerca desta crítica, devemos ter em mente alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, que a incapacidade dos alemães para nuances está diferentemente associada ao trato das complexidades e sutilezas que envolvem não apenas o pensamento, mas a educação, que é vista por Nietzsche de forma demasiadamente enrijecida, inflexível, a uma pluralidade de perspectivas que poderia ter se tivesse a dança como uma referência.

Em segundo lugar, a menção a Kant como uma deformação conceitual nos leva a inferir que Nietzsche compreende o autor como tendo uma rígida e dogmática forma de filosofar, sem leveza ou flexibilidade. É a partir desse reconhecimento que Nietzsche fala sobre a importância do “estremecimento que os *pés ligeiros* no espiritual transmitem a todos os músculos!”, um pensamento que dança, faz o corpo superar seu enrijecimento, promove movimento, e o movimento condiciona a aventura da saúde<sup>68</sup>, que precisa ser conquistada para a doença degenerativa da *décadence* ser superada.

---

<sup>68</sup> Consideramos relevante recomendar a leitura sobre a noção de Grande-saúde, presente na obra *A Gaia Ciência* de Nietzsche, precisamente no aforismo §382.

A dança, tomada aí não apenas de forma literal, mas também como metáfora, sugere que o pensamento poderia se mover com graça, com a virtude transvaloradora dos dançarinos, capaz, como vimos no capítulo anterior, de tornar tudo que é pesado em leve, e mesmo o espírito, como um pássaro — uma metáfora para um pensamento que alcança uma liberdade plena. Lembremos que a sabedoria dionisíaca, em todo o seu percurso de dor, transformação e renovação, tem como um de seus atributos a arte de dançar, assim como a poética dramática, a performance e a musicalidade.

Dioniso ensina a terra a dançar, como canta Eurípedes, e seus sátiros e ninfas o acompanham em apoteóticas celebrações em sua honra. O personagem-conceitual do sátiro na filosofia de Nietzsche, que o filósofo com orgulho gostaria de ser, nos revela a íntima particularidade do que significar ser um pregoeiro da sabedoria dionisíaca. Mesmo com a bestialidade do seu corpo, o sátiro diz “sim” com alegria à sua condição, como destaca Risafi: “como expressão maior de uma capacidade genuinamente humana, seu sorriso distinto e onipresente demonstra orgulho e altivez face à sua natureza ambivalente”<sup>69</sup>. Além disso, Risafi ressalva que a *natureza* dupla do sátiro se mostra na sua dança e música, na sensualidade, nos festivos humanos, sem abandonar sua “*animalidade*”, a qual exhibe com orgulho.

Risafi demonstra que a figura satírica era retratada pelos artistas da antiguidade para que eles pudessem “ilustrar o instinto” deles mesmos, e destes instintos dos artistas dionisíacos e apolíneos brevemente já expomos aqui o que deles Nietzsche concebe na obra *O crepúsculo dos ídolos*. Desta feita, perante o reconhecimento proporcionado pela leitura de Nietzsche, qual seja a dança enquanto um mecanismo alternativo capaz de elevar os corpos e espíritos a uma condição afirmativa, e como cremos nós, que sua filosofia revela que por meio da educação de uma cultura que se espelha nas propriedades e virtudes de dançarinos, e não dos ascetas, a *décadence* pode ser superada.

Devemos agora, para fins de demonstração, examinar com mais atenção a figura dos sátiros e das ninfas na antiguidade, visto que, como seguidores de Dioniso, a dança destes personagens compõe uma ação basilar que falta aos homens modernos decadentes: uma reconexão com a natureza. E posteriormente, no próximo capítulo, trataremos da figura de Zaratustra, de como seu caminho com um sábio dançarino superou, por meio da dança, a maior representação de fenecimento que Nietzsche elabora em *Assim falou Zaratustra*.

---

<sup>69</sup> Pontes, Ivan Risafi. *Nietzsche e a ambivalência do filósofo e do artista*, P. 71 – 73. Revista Lampejo N.º. 6, 2014.

## II.V. A dança dionisiaca da vida.

Na presente seção buscaremos examinar a dança dos sátiros (Σάτυροι) e das ninfas (Νύμφαι) no contexto das danças praticadas em honra ao deus Dioniso. Partiremos, em primeiro lugar, de uma compreensão baseada na concepção de Nietzsche no *Nascimento da tragédia*, pois antes de abordar tais danças precisamos situar as conjecturas que atravessam tais personagens e estão no domínio de Dioniso.

Em segundo lugar, partiremos para as investigações da filóloga, arqueóloga e dançarina Lilian Lawler em *A dança na Grécia antiga*, em tradução feita por Cynthia Gusmão. Visto que a obra de Lawler fornece contribuições importantes, que ajudam a “materializar” as considerações que aparecem de forma fragmentária na obra de Nietzsche, sobre os dançarinos da antiguidade grega.

Entendemos a abordagem de Nietzsche acerca da dança como fragmentária por duas razões: a primeira é que, no *Nascimento da tragédia*, o foco é a arte trágica como um todo, sendo recepcionada pela perspectiva musical wagneriana e pela filosofia schopenhaueriana; e a segunda é que o autor não dedica exclusivamente uma seção na obra para tratar da dança, o que a torna um tema periférico e fragmentado no debate. Ao falar da dança, quase sempre Nietzsche se refere ao artista dionisiaco, ou “homem-dionisiaco”, aquele homem grego que se transvestia em sátiro e incorporava a figura belicosa. É importante lembrar que, entre os gregos antigos, o termo “coro” implicava simultaneamente aspectos corais (canto) e coreográficos (dança), de modo que todo coro antigo cantava e dançava — o que reforça a dimensão performática e ritual incorporada por esse homem-dionisiaco.

A figura do sátiro seguidor de Dioniso representa e está inserida no contexto do ritual religioso do mundo grego; elas eram devidamente vivas, entremeadas no cotidiano da cultura, sobretudo nas festas e nos espetáculos teatrais. Acerca dos teatros, o filósofo observa a respeito da relação entre os artistas e os espectadores, pontuando que “o espectador ideal [no teatro da tragédia ática] deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico” (GT/NT, §7). Ou seja, os gregos *não faziam*, nesse sentido, a contemplação do espetáculo, concebendo a arte, as representações satíricas do coro como obra diferente da realidade empírica, mas sim, “é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas”.

Assim, podemos compreender um envolvimento do povo com os artistas, o fenômeno estético e religioso da tragédia, cuja origem se deu no coro ditirâmico, sendo sobretudo um

misto dos dois, do homem comum ao “vedor<sup>70</sup> do mundo visionário da cena”, isto é, o coro, composto por aqueles dançarinos, músicos, poetas e atores, dos quais cada membro poderia “sobrever” a multiplicidade do “mundo cultural à sua volta e, (...) imaginar-se a si mesmo como um coreuta”, reconduz o imaginário antigo ao período da “prototragédia”, em que ocorria o puro “auto-espelhamento” do homem dionisíaco.

Tal auto-espelhamento nos levaria ao problema do ator, “aquele que responde ao êxtase e entusiasmo”<sup>71</sup> (hypokrités), o “ánthropos”, simples mortal que encarna o eterno sofrimento e o prazer alegre de Dioniso. Um semelhante processo, mas através da música a causar suspensão (GT/NT, §7) e da imagem vislumbrada pelo espectador do coro satírico, aparece na teoria estética de Nietzsche, na sua metafísica do artista, a fim de explicar a dissolução do homem-dionisíaco no uno-primordial.

Retornando ao aspecto das festividades, Nietzsche reconhece na cultura grega um instinto de ascendência, pelo qual a vida, o prazer e a saúde são cultivados até seu transbordamento. Devemos ter em mente que o período da “prototragédia” acima referenciado, é anterior às Dionísias Urbanas, durante as quais os concursos de tragédias alcançaram o seu apogeu. A menção de Nietzsche a um período mais antigo, nos parece evocar as Dionísias rurais, as Leneias e as Antestérias.

Segundo Rafael Silva, em *Origens do drama clássico na Grécia antiga*, as festividades dionisíacas da Ática aconteciam durante o inverno, num período que compreendia os meses de dezembro a março. A atmosfera invernal também envolvia festas em honra aos mortos e um teor fúnebre, aliado ao “ciclo natural da terra”, do qual também há uma associação a ritos de passagem dos jovens para a vida adulta, que são afastados das comunidades e posteriormente retornam.

Esse retorno tem um caráter de receptividade, inclusive no que diz respeito a ambíguos aspectos da figura do estrangeiro, assim como Dioniso em seu mito retorna maduro a sua terra. Silva (2022, p. 150) acrescenta que, de modo geral, o teor das festividades tem elementos alegres, divertidos e também fúnebres, que refletem os diferentes aspectos do deus.

O estudioso também recorre a relatos dos antigos gregos, como Platão, Heráclito e Aristófanes, dentre outros, a fim de examinar o que se pode compreender destas festividades,

---

<sup>70</sup> “Schauer” no alemão, a escolha pelo termo “vedor”, é do tradutor J. Guinsburg da versão consultada de “O nascimento da tragédia” elaborada pela Cia das Letras em 2007.

<sup>71</sup> Brandão, Junito de Souza. Teatro Grego. p. 12

de modo que consideramos muito relevante a consulta integral de sua produção. Contudo, em prol da objetividade necessária ao presente trabalho, seremos sucintos em sua apreciação, sem adentrar nas particularidades e distinções entre essas festividades. Silva oferece a seus leitores uma ponderação interessante que se dá em relação a uma Dionísia rural, a qual é embasada em um excerto de Aristófanes na comédia *Acarnenses*.

A cerimônia principal das Dionísias rurais consistia numa *pompé* [cortejo], transportando religiosamente o falo — de grandes dimensões —, enquanto entoava uma série de cantos e canções tradicionais. O festival certamente culminava em sacrifícios — que talvez se restringissem apenas a bolos ou cozidos, embora pudessem conter sacrifícios animais também (como as representações em cerâmica costumam sugerir). Em todo caso, o festival tinha provavelmente o caráter de um rito destinado a promover a fertilidade dos campos e dos jardins, bem como a fecundidade das famílias. (Silva, 2022, p. 153).

Devemos lembrar que os ritos a Dioniso possuem uma profunda relação com a fertilidade, afinal, suas celebrações são regadas à beberagem, na qual a prova do vinho tinha um papel importante na alteração dos estados de ânimo. Já a fertilidade, para além da dimensão mencionada acima, tem significados ainda mais amplos, como descreve Silva (2022, p. 156), ao mencionar o falo: ele suscitaria “funções de proteção (apotropaicas), provocação obscena (demarcação de território), dominação masculina e agressão — basta ressaltar aqui o sentido de Dioniso como deus que simboliza um poder sexual interminável e miraculoso”.

A dimensão da excitação sexual perpassa uma influência inerente aos domínios de Dioniso; suas forças influem nos homens por meio do “vinho, sexo, dança, canto e êxtase”, como elenca o autor (Silva, 2022, p. 156). Tais potencialidades que se versam diretamente para o instinto, não passam despercebidas por Nietzsche, pois o filósofo valoriza e reconhece no simbolismo grego das “dionisíacas” os desdobramentos artísticos desses instintos, que nos interessam ainda mais nas danças alegres destes cortejos.

O tema das festas de caráter dionisíaco, que se davam nos “confins do mundo”, é trabalhado por Nietzsche a partir do segundo capítulo do *Nascimento da tragédia*, que, em seu melhor tipo:

Se apresenta na festa grega como sátiro barbudo, cujo nome deriva do bode, em relação ao próprio Dioniso. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobre-passavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desajaçadas, até alcançarem aquela horrível mistura (...) repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa duplicidade dos afetos do entusiasta dionisíaco lembram (...) aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam um prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos. (GT/NT, §2).

Nesse sentido, ressaltamos os dizeres de Paul Bourcier, que nos ajudam a compreender o Dioniso em sua expressão complementar e antinômica ao deus Apolo. Dioniso é concebido pela helenidade como “irracional”, de modo que os homens merecedores do entusiasmo, que era “constante do espírito grego, é um contrapeso para o racionalismo rígido” (Bourcier, *História da Dança no Ocidente*, p. 24).

A figura do sátiro traz à celebração trágica um bramado animalesco, instintivo — como que a nos lembrar do interior natural do homem — que nos leva à magia de Dioniso, o deus que se metamorfoseou em bode, o animal que *salta* por entre as pedras, naturalmente escalando nas encostas montanhosas. A inspiração dos artistas para com o bode dá-se pela pantomima mimetizada de seus saltos, o que nos faz retornar a uma curiosa descrição de Marcel Detienne: “Através de Dioniso saltante, o pé (*pous*) reencontra o verbo saltar (*pèdan*) e sua forma ‘saltar longe de’ (*ekpèdan*), que é um termo técnico do transe dionisíaco: quando o impulso de saltar invade o corpo, ele o arranca de si mesmo e o arrasta de modo irresistível”.<sup>72</sup>

Contudo, para sentir essa força que “arranca e arrasta”, acompanhada de uma força da fala *musical* e da marcação rítmica, é preciso ressaltar as observações de Roger Farguell, na obra “Figuras da dança”<sup>73</sup>, quando se volta à linguagem da dança — a fim de comentar as aulas de Nietzsche sobre a retórica do corpo —, pela qual nos revela esse movimento próprio do saltar, que conjectura as composições dançadas: “as acentuações, contrações e elisões, que a linguagem articulada panteia no caminho pelos seus intervalos, pelos seus ritmos e andamentos” (Farguell. 2001, p. 338-339).<sup>74</sup>

O ritmo para Nietzsche, conforme descreve Farguell, não aparece tendo sua origem na melodia, antes é no passo, o seu ictus que tem sua essência, na “transição acentuante da elevação (ἄρσις) para a descida (θέσις) no chamado πούς [pé]” (o passo do pé). Farguell, deste modo, lembra-nos que Nietzsche se empenha em desenvolver a origem da “ritmização” grega, a partir da concepção grega de dança, isto já nos seus escritos do inverno de 1870 /71 (Ibid, p. 339).

---

<sup>72</sup> DETIENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris: Hachette, 1998, p. 75. In: SCARLETT, Marton. *Extravagâncias. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*, São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.

<sup>73</sup> FARGUELL, Roger W. Müller. *Figuras da Dança: Sobre a Constituição Metafórica do Movimento em Textos. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*. Tradução Maria Molder, Teresa Cadete, João Barreto, Fernanda Alves, e Paulo Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

<sup>74</sup> As aulas comentadas de Nietzsche são sobre a métrica, rítmica e retórica gregas, ministradas na Universidade de Basileia entre 1870 e 1876.

Nesse sentido, Farguell infere que a poesia cantada no coro grego “encontraria na articulação rítmica o seu suporte, principalmente no ritmo físico do corpo a dançar [...] o cantor regulava-se a si próprio através da dança (a qual não era uma dança rodopiante, mas um belo caminhar)”. Neste caminhar, o dançarino é levado a um “compasso desigual”, pelo qual Farguell diz-nos corresponder, naturalmente “às múltiplas κινέσεις” (movimentos) dos dançarinos nos saltos de pé dançante, levando a orquéstica à cadência, a provocar neles o duplo da elevação e descida, que: “completa a si próprio, um par conceptual que é também responsável pela ordenação audível da linguagem”.

Por meio da dança vertiginosa, o êxtase arrebatava o coro de sátiros, que experimentam uma série de transformações, pois, como bestas selvagens, estes homens desprendem-se de sua moralidade. Pontua Nietzsche: “o passado civil, a posição social, estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo de todas as esferas sociais”. O filósofo lembra-nos da imagem do coro trágico segundo Schiller (GT/NT, §8), que é tido como uma muralha, cujos modos de ser da “realidade assaltante” da civilização (que furta a natureza íntima do homem), não conseguem *adentrar*. Portanto, conclui o “discípulo” do filósofo Dioniso:

O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez ele contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a última apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo. (...) Nessa posição de absoluto servimento em face do deus, o coro é pois, literalmente, a mais alta expressão da *natureza* e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como compadecente ele é ao mesmo tempo, o sábio que, do coração do mundo enuncia a verdade. (GT/NT, §8).

Assim se expressa o entrelaçamento de impulsos contrários, o apolíneo e o dionisíaco, essa “aliança fraterna”, criada pelos gregos que possibilita a criação artística e a vivência afetiva da “verdade”. Esta é para Nietzsche a força da tragédia grega, desvelada do véu de Maya. A partir disso, o filósofo também nos revela outra constituição fundamental da ação do homem-dionisíaco.

Depois de tratar a imagem e o diálogo “simples, transparente e belo” — mas cuja aparência nos permite olhar fundo no cerne de nosso ser — de modo análogo a essa mudança de visão, o heleno pode ver agora, sua natureza mais “íntima”. Para Nietzsche, esta natureza “se revela na dança, porque na dança a força máxima é apenas potencial, traindo-se porém na flexibilidade e exuberância do movimento” (GT/NT, §9).

Nesse sentido, com os movimentos próprios da dança, reconhecemos que se é capaz de distorcer, mudar, forçar o ato e a imagem, tanto quanto se é capaz de construir e desconstruir o ser do bailarino, e as forças de Dioniso que influem sobre as possibilidades deste entusiasta, cuja máscara e metamorfose por ele vivenciada ou contemplada, intimamente o tornasse outro; ao dançar, passa a ser duplo, entre a bela forma e caótica desmura, entre o que Nietzsche chamaria de apolíneo e dionisíaco.

Nas *performances* das danças dionisíacas, as ações desses bailarinos já não são pautadas nas puras convenções sociais e princípios morais, mas nas sábias bestas encarnadas da natureza, que tal como o deus que metamorfoseava e se embriagava para sentir sua dissolução, novamente aquele despedaçamento da infância, em que se via como Zagreus, “o Dioniso sofredor, dos Mistérios, aquele que experimentava em si os padecimentos da individuação” (GT/NT, §10).

Assim, também em seu movimento, o dançarino ditirâmico nos permite pensar como a dança pode expressar, na criação de formas, rompimentos, fluidez e ainda um deslumbrante prazer, uma sabedoria experimentada de maneira sincronizada com o próprio movimento interno da natureza mesma. A sabedoria de Dioniso é também experimentada pela dança, pelos movimentos exuberantes ou frenéticos, que geram imagens — e muitas delas ficarão na memória e no tempo —, enquanto outras, lançarão os bailantes no devir da natureza, e ela mesma dança. Assim cantou Eurípedes: “a terra inteira ressaltará dançando” (Eur. *Bacantes*, v. 114).

Lilian Lawler, em sua obra *A dança na Grécia antiga*, ao tratar de autores clássicos e seus pensamentos sobre a dança, menciona que Luciano teria remontado à origem da dança junto ao “momento da criação do universo e do surgimento de Eros, o deus do amor”, acrescentando que “esses autores, observando os movimentos rítmicos dos planetas no céu, os viam como se constituíssem uma dança cósmica”<sup>75</sup>.

Retornando aos sátiros, em diversas representações de cerâmica eles aparecem tocando instrumentos musicais como a lira e a flauta dupla de Pan, ou segurando as máscaras da tragédia e da comédia; também são simplesmente representados dançando. O corpo dos artistas que, vestidos de sátiros, mostram essa incrível duplicidade, na qual se poderia ver traços do bode e do homem em uma mesma criatura — ora com chifres ou orelhas pontudas, vestidos com sungas da pele do animal, com rabos compridos (provavelmente de cavalos nela presos) —, por vezes aparecem descalços ou com sapatos que imitavam os cascos dos bodes. Há de se

---

<sup>75</sup> Lawler, 2023. p. 19-20.

mencionar que, em muitas representações em pinturas e estátuas eles estão nus, também visivelmente excitados.

Algo bem conhecido sobre seu impulso sexual desenfreado, é marcado pela relação conturbada com as Ninfas, estas geralmente portam consigo os bastões chamados de *thýrsos* — terminologia que era usada para se referir a grupos de dançarinos treinados que Atenas enviava para certas festividades, ou mesmo para as próprias mênades, “thiades” (Lawler, 2023, p. 107-108) —, esses bastões geralmente continham uma pinha em sua ponta e eram adornados com ramos das vinhas. Em representações, eles aparecem sendo usados para afastar os sátiros.

Lawler menciona a importância da dança do bode, da qual infere que os “movimentos vivos, saltitantes do animal podem ter convidado à imitação. As danças de bode parecem ter sido associadas primeiramente aos rituais de nascimento, morte e renascimento, elas foram oferecidas a divindades de vegetação, ao longo de séculos” (Lawler, 2023, p. 99).

Há também diversas interpretações que Lawler especula que talvez as danças de bode assim fossem chamadas, pelas premiações aos dançarinos serem o animal, ou pelas vestes, e talvez, apenas uma denominação simbólica. É pertinente enfatizar que há diversas danças de animais das quais a autora apresenta, as quais claramente evidenciam a polimorfia, seja dos deuses mais antigos ou dos próprios artistas dançarinos, e simplesmente dos seguidores das divindades em cultos, com suas fantásticas vestes elaboradas.

Uma das formas de chamar as danças de ditirambos era a “*tyrabasia*” (Lawler, 2023, 112), que estaria relacionada à “*tyrbé*”, esta precisamente apontava para a desordem, a folia, enfim, ao bramado de vida cadente e desmedido dedicado ao deus Dioniso. Geralmente se fala em seu caráter frenético, que envolvia improvisado, confusão nas *performances* — pelo menos assim teria sido até as contribuições do lendário Aríon, que teria introduzido as formas circulares de dançar e um conjunto de coreografias elaboradas, assim como poemas ao ditirambo. Além disso, é atribuída a Árion a introdução dos sátiros na tragédia.<sup>76</sup>

Acerca das *performances* gostaríamos de destacar duas noções relevantes. A primeira dá-se a partir de uma citação feita por Rafael Silva em *Origens do drama clássico na Grécia antiga*, na qual apresenta a seus leitores o conceito de *performance* do crítico literário Paul Zumthor. Para ele, a *performance* é “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida”.<sup>77</sup> Isto é, tanto o emissor quanto o

---

<sup>76</sup> A discussão sobre as contribuições de Aríon e sua relação com os cultos a Dioniso é bastante extensa, para tanto, ver em SILVA, 2022, p. 74-93.

<sup>77</sup> Zumthor, 2010, p.31 Apud Silva, 2022, p. 21.

destinatário do conteúdo da linguagem são afetados pelas circunstâncias da *performance*. Há também a inclusão do autor do discurso por meio do locutor que se liga à ação, proporcionando um confronto entre todas as partes.

Já a segunda noção envolve uma expansão defendida pelo próprio Rafael Silva, que se utiliza desse conceito considerando o papel que a *performance* possui numa cultura oral como a helênica, por meio de sua poesia, sobretudo no que concerne à origem dos gêneros dramáticos, para alcançar um “performar-se” capaz de amparar uma concepção moderna e transdisciplinar de drama. Segundo o autor, o ato de performar-se pode projetar o elemento da confrontação afetiva mencionada acima para além das fronteiras estritas de uma cultura oral, o que permite a compreensão de que “toda *performance* — escrita, poética, ou, como se há de sugerir aqui, coral e até mesmo coreográfica — revela-se um processo de formação do sujeito, de subjetivação, ou seja, um performar-se” (Silva, 2022, p. 22).

Tomando como referência essa formulação, cumpre destacar que a dimensão espontânea e desregrada dos primeiros dançarinos dionisíacos em suas *performances* possibilita a liberação de suas subjetividades de homens comuns. Com o refinamento da arte dançada a partir de Aríon e outros mestres do coro (chamados de *chorodidáskaloi*), a subjetividade de todos os envolvidos nas *performances* dramáticas ganha em amplitude e profundidade, de modo que a linguagem dançada assume certa organização e pode estabelecer vias de comunicação simbólica entre todos os envolvidos: poeta (entendido como coreógrafo), membros do coro e público. No caso de artistas trágicos, trata-se da transmissão da sabedoria de seu deus.

Há também uma importante significação em termos de dança no que concerne às seguidoras de Dioniso — referimo-nos às ninfas. As imagens registradas em cerâmicas mostram geralmente as ninfas com cabelos soltos, e às vezes com os cabelos penteados de formas exuberantes, acompanhados de ramos de louro; já as vestes esvoaçantes, mesmo as que claramente parecem mais pesadas, ora descalças, ora calçando sapatos, dos quais pela técnica dos pintores, é pouco difícil de conceber. É válido lembrar que falar de dança na Grécia antiga também envolve perceber as dificuldades do registro e a técnica dos pintores, ou mesmo a estilística dos poetas e dos relatos de filósofos e historiadores. A dança, por natureza, é uma arte evanescente, então os seus estudiosos, como é o caso de Lawler, por exemplo, dependem da iconografia que sobreviveu ao tempo para poder “acessá-la”.

Lawler aponta que a cabeça das ninfas, quando viradas para trás, seria uma forma dos pintores representarem o frenesi de corridas e movimentos mais ágeis, também sugerindo giros

quando os braços estão à altura do peito e as roupas ou cabelos em movimentos. As danças dedicadas a Dioniso, no caso das mênades são concebidas como danças de êxtase dionisíacas (Lawler, 2023, p. 119), descritas pela arqueóloga contendo “correrias alucinadas, gritos, puxar de cabelos, com tirsos, tochas, e ao final, o colapso dos bailarinos”.

As danças para honrar Dioniso também podem ser leves e alegres, junto ao canto coral, se destacariam algumas *skhemata* (Lawler, 2023, p. 39), ou “padrões breves” de se dançar, que podem representar certos símbolos compreendidos pelo espectador e os bailarinos. Conforme Lawler, seriam estes os gestos: “o duplo”, “mão espalmada”, “mãos viradas para cima”, “a estocada da espada”, “a cesta”, “línguas de fogo”, “cambalhotas”, “chute rápido”, “cortar”, “espreitando”, dentre outras.

Além disso, as danças em honra a Dioniso também são associadas a dimensão primaveril do deus, de modo que a fertilidade e a fecundidade, em vias da afirmação sensualista do corpo, denotam o conteúdo orgiástico das celebrações. A respeito deste caráter erótico que envolve a afirmação da vontade de viver, gostaríamos de destacar uma ocasião que se inspira no passado grego, onde três artistas do século XIX conjugam a figura do sátiro de forma memorável.

Trata-se, primeiramente do poema do poeta francês Stéphane Mallarmé, *L’après-midi d’un faune*, publicado em 1876, no qual encontramos o *híbrido* fauno — a divindade dos bosques resgatada do sátiro antigo — depois de um ambíguo despertar. O fauno prova do fruto das videiras, e ao sentir a presença das ninfas a banharem pouco longe de si, assim declama:

Volta, pois, instrumento de fugas, maligna  
Flauta, a reflorescer nos lagos onde me ouves:  
Do meu tropel cioso, irei falar de deusas  
Por muito tempo – e em muita pintura profana  
À sua sombra hei ainda hei de enlaçar cinturas;  
E quando a luz das uvas tenha eu sorvido  
Banindo um dissabor por fingimento oculto,  
Gozador, ao verão do céu ofertado os bagos  
E soprando nas peles translúcidas, ávido  
E ébrio, fico olhando através até a noite.  
(...) Precipito-me – e eis a meus pés, enroscadas  
Langorosas haurindo esse mal de ser dois,  
Duas carnes dormindo entre os braços do acaso:  
Sem desfazer o enlace, arrebatadas e alcanço  
(Mallarmé, *A tarde de um Fauno*, p.87-105)<sup>78</sup>.

Inspirado na poesia de Mallarmé, o compositor francês Claude Debussy (1862-1918), expressa a jovialidade e sensualidade, a fim de mostrar os cenários dos “sonhos e desejos” do caprino. “O prelúdio para a tarde de um Fauno” lança sob os ouvintes efeitos embriagadores da

---

<sup>78</sup> Excerto extraído de MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

flauta e da harpa, somos lançados ao transe íntimo da natureza. Por outro lado, é com o “Balé Russo” na primavera de 1909, que Serguei de Diaguilev, empresário artístico, fez sua primeira temporada, pela qual as danças de seus virtuosos ligados à companhia revelam um balé dotado de uma transformadora distorção e revolução em relação ao balé clássico.

Pela composição coreográfica, nos parecem assemelhar-se ao balé do antigo “deus da Dança”, o moderno francês Jean-Jacques Noverre (1727-1810) que nos seus papéis a *pantomima* “transportava-o para além da dança. Noverre que queria a dança, como a pintura, a escultura e a poesia, exprimisse ideias e paixões. Preocupava-se com as analogias com a pintura, buscando nos pintores leis de composição e perspectiva” (Michaut, *História do Ballet*, p.34), queria ele que a dança “retomasse o império que pode ter sobre a alma”.

Com um cenário pintado, cheios de encantos que mimetizavam a natureza dos bosques no interior da floresta, o balé de Diaguilev que adorava os gregos antigos, retomou a poesia de Mallarmé, estrelando a “A tarde de um fauno”, desta vez acompanhada mesma do prelúdio de Debussy. Dançou um novo “deus da dança”, cuja elevação dos saltos “espantava seus mestres e companheiros”, lembra-nos Michaut. O fauno foi coreografado e interpretado pelo jovem bailarino Vaslav Nijinsky (1889-1950).

Para Jean Cocteau, em *A dificuldade de ser*, Nijinsky teria sido um homem que viveu para “soltar seu grito”, tinha uma estatura um pouco mais baixa em relação à média, considerando o mesmo como “de alma e de corpo ele era apenas uma deformação profissional”. De sua alma não vamos tratar, pois é um sensível tema psicológico que não é necessário investigar; por isto recomendamos a leitura de seus escritos, os *Cadernos: O sentimento*, no qual o bailarino fala por si mesmo. Vamos mencioná-lo nas referências bibliográficas para incentivar a sua consulta.

Acerca de seu corpo, descreve Cocteau que se assemelhava no rosto com o tipo mongol, e que possuía um longo pescoço, suas pernas musculosas, cujas coxas e panturrilhas acabavam por esticar suas calças, “davam a impressão de que ele tinha as pernas arqueadas para trás” — isto nos rememora a figura dos sátiros. Cocteau prossegue falando de seu espanto porque à primeira vista este “macaquinho”, Nijinsky, não parecia ser o “ídolo do público”:

Ele o era, entretanto, com razão. Tudo nele se organizava para ser visto de longe, sob os holofotes. No palco, sua musculatura grossa demais se tornava esbelta. Sua estatura se alongava (seus calcanhars nunca tocando o chão), suas mãos viravam a folhagem dos seus gestos e, quanto ao seu rosto, ele irradiava. Semelhante metamorfose é quase inimaginável para aqueles que não foram testemunhas disso. (Cocteau, 2020, p.63).

Como coreógrafo, Nijinsky também elaborou a dança para *A sagração da primavera* de Igor Stravinski, na qual uma apoteose composta de duas partes, “Dança da terra” e “Dança do sacrifício” — conta a história de uma jovem a ser sacrificada num ritual pagão. Não nos aprofundaremos nesta obra, mas gostaríamos de destacar a força plástica e a potência destruidora com que Nijinsky criou esta coreografia. Segundo Dirce Waltrick do Amarante, “Nijinsky havia trocado o gestual do clássico por uma quase anarquia”. A ensaísta cita assim os dizeres do historiador Lynn Garafola a respeito: “os dançarinos tremiam, sacudiam-se, agitavam-se, sapateavam; davam saltos rudes e violentos e giravam pelo palco numa selvagem dança de roda eslava”<sup>79</sup>.

Retornando à coreografia de *A tarde de um fauno*, podemos dizer que a princípio pode causar estranheza, mas arrebatava aqueles que algum dia se interessaram pelos gloriosos vasos, esculturas e outras plásticas que ornavam e entranhavam-se na vida grega antiga, de modo que, para o espectador, é como se ele contemplasse sobre o relevo de cerâmica as figuras a dançar. Pois a dança ali se revela num movimento semelhante ao dos tesouros cujas representações dançantes contavam histórias, de modo que a coreografia não se resumia apenas à técnica formal do balé.

O alciónico Nijinsky, pelas poucas imagens que dele existem hoje, podemos dizer que seu espetáculo se inicia com o fauno acordando sobre a colina, provando das uvas, atento que é, escutando as ninfas a caminhar para o lago. Ele persegue as ninfas, tenta cortejá-las; entretanto, como nos vasos antigos ele parte para o ataque tentando capturá-las. Elas correm, pois não portavam os bastões que costumam usar para afastar essas bestas de dupla carne. De uma delas cai o véu, depois por ele percebido.

Após o tumultuoso alvoroço das sete ninfas, o fauno insiste em procurá-las, pois o instinto sexual é inquieto, deseja sobretudo o seu prazer. Ainda olhando ao redor, nosso caprino encontra o véu da ninfa, sente o seu aroma; alegre pelo achado ele esbanja um riso. O precioso objeto então é carregado para a colina onde ele havia acordado. Na cena final do espetáculo, vemos Nijinsky deitar-se sobre o tecido — como se tomado pelas forças de Eros —, vemos no bailarino as expressões de deleite e luxúria. Suas costas arqueiam-se pela excitante tensão. Aparece-nos como se tocasse compulsivamente o sexo e seu corpo se dissolve em prazer. Sobre o véu ele cai satisfeito.

---

<sup>79</sup> Amarante, *Cenas do teatro moderno e contemporâneo*, p.62 apud, ROSS, *O resto é ruído*, p.89. 2009.

A *performance* de Nijinsky comunica uma afirmação de si mesmo, de seus instintos e desejos. Ao encarnar o fauno, o dançarino experimenta uma potente transformação que aponta diretamente para seus anseios mais íntimos, para o animal que também o compõe, para além de toda a apolínea arte do ballet clássico que tanto dançou, deseja dionisiacamente se expressar. A plateia se choca, a polêmica começa, e novamente a dança revela ao homem algo que faz parte dele e do qual a civilização o fez esquecer, precisamente sua *vontade de viver*.

Acreditamos que com este progressivo raciocínio demonstrativo, tenha-se tornado evidente a importância do papel dos dançarinos seguidores de Dioniso e do próprio deus no que concerne à oposição aos seus antípodas da cultura da *décadence*. Que seus exemplos de afirmação da vida, mudança, alteridade, sensualidade e reconexão com a natureza tenham-se mostrado promissores para a superação da conjectura degenerada apresentada por Nietzsche sobre a modernidade.

Não é nossa intenção dizer que Nietzsche sugere que tomemos a Grécia antiga como uma meta, mas sim que por meio dos valores afirmativos aliados à prática da dança, e dos dançarinos gregos por ele tematizados, é possível encontrar um caminho alternativo à *décadence*. Outro belo exemplo desta superação é o seu personagem Zarathustra, descrito pelo filósofo como um dançarino, cujo caminho – de afirmação, virtude e sabedoria – demonstra uma completa oposição ao tipo *décadent*, encontrando na dança amparo e superação diante de suas dificuldades, como veremos no próximo capítulo.

### III. O CAMINHO DE ZARATUSTRA: “EU SÓ PODERIA CRER NUM DEUS QUE PUDESSE DANÇAR”.

#### III.I Zaratustra, os homens e o mundo.

Erguei vossos corações bem alto, meus irmãos! Mais alto! E não esqueçais as pernas! Erguei também vossas pernas, ó bons dançarinos, e melhor ainda: ficai de cabeça para baixo!

Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: eu mesmo a pus em mim, eu mesmo declarei santa a minha risada. Nenhum outro encontrei, hoje, forte o bastante para isso. Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto para o voo [...]

Quanta coisa é ainda possível! Então aprendei a rir indo além de vós mesmos! Erguei vossos corações, ó bons dançarinos! Mais alto! E não esqueçais o bom riso tampouco! Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós, irmãos, arremesso esta coroa! Declarei santo o riso; ó homens superiores, aprendei a — rir!

Friedrich Wilhelm Nietzsche.  
(ZA/ZA<sup>80</sup>. IV, Do homem superior, §17 a §19).

Antes de nos voltarmos sobre o caminho do personagem Zaratustra de Friedrich Nietzsche e a consideração do mesmo acerca de um deus que dança, que acreditamos ser uma máxima perante a *décadence* na obra fundamental *Assim falou Zaratustra*, devemos, mesmo que brevemente, pensar no caminho que levou Nietzsche a escolher a figura central de sua obra baseada num profeta ou poeta lendário. O Zaratustra ou Zoroastro (nas versões persa e grega antiga), tem um papel importante no corpus da obra de Nietzsche, afinal, o filósofo declara que “Com ele fiz à humanidade o maior presente que até agora lhe foi feito” (EH/EH, Prólogo, §4).

Cabe ressaltar que Nietzsche expressa um claro desprezo aos criadores de religiões e profetas, e que seu próprio Zaratustra, após retornar pela primeira vez de sua solidão, age de forma semelhante aos sábios ou santos e “salvadores do mundo”, em resumo, Zaratustra tentou ensinar seus dadivosos pensamentos. Contudo — e diferente destes tipos semelhantes de portadores de sabedorias —, Zaratustra adverte os seus “seguidores” e amigos para não o seguirem, para que não se transformem em crentes.

O Zaratustra nietzschiano assim se diferencia daquele profeta persa (atualmente a localidade da antiga Persa é relativa ao território do Irã), cujos ensinamentos fundaram a

---

<sup>80</sup> A tradução da obra *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche que consultamos para o presente trabalho é realizada por Paulo César de Souza, publicada pela Companhia das Letras, em 2018.

religião monoteísta do zoroastrismo ou mazdeísmo. A religião fundada pelo Zaratustra lendário tem o seu nome derivado do deus soberano Ahura Mazda.

Em tal religião criada (ou reformada) pelo Zaratustra persa, Ahura Mazda teria criado dois espíritos gêmeos, correspondentes ao bem e ao mal, seriam eles — segundo Flávio Senra<sup>81</sup> —, Spenta Mainyu, “Espírito Benéfico”, e Anra Mainyu, “Espírito Destruidor”, ambos concebidos — “por revelação” — quando Zaratustra estava diante do “problema do mal”. Nesse sentido, as implicações maléficas em torno de um deus soberano considerado bom e justo, estariam ressalvadas, e em consequência, uma certa responsabilidade individual na escolha de devoção de fé, para os então seguidores do mazdeísmo, está posta em prova.

É necessário ter em mente como descreve o historiador das religiões Mircea Eliade, na obra *História das Crenças e das Ideias Religiosas*, fala a respeito de Zaratustra, o qual segundo as tradições era um sacerdote que teria escrito suas *gathas*, que compõem o “*Zend Avesta*” (texto sagrado do zoroastrismo) à moldes das tradições “indo-europeias de poesia sagrada” (Eliade, 1978, p. 141). O historiador acrescenta sobre Zaratustra que este pertencia ao “clã Spitama (‘de ataque brilhante’), de criadores de cavalos; seu pai chamava-se Pourusaspa (‘ao cavalo sarapintado’) [...] Era extremamente pobre”.

O sentido de algo “brilhante” sobre o nome de Zaratustra faz parte das descrições lendárias relativas ao seu nascimento, nas quais Mircea Eliade nos apresenta ao falar dos conhecidos processos de tornar personagens históricos em lendas mitológicas, o que se dá precisamente na falta de franqueza das biografias posteriores. Certamente, não são apenas os próprios escritos do profeta no *Zend Avesta* que o mistificam, o transformando-o em paradigma, modelo a ser seguido, como também ocorre com as mistificações milagrosas de Jesus Cristo e Sidarta Gautama em relação a uma recepção posterior dessas lendas.

Conta-se que os textos antigos falavam da “pré-existência” de Zaratustra e que ele nascerá ao “meio dia da história”, “no centro do Mundo”; na ocasião de seu nascimento, sua mãe foi adornada por uma grande luz, que iluminou sua casa por três noites. Eliade (1978, p.144-145) diz que a substância do corpo de Zaratustra provinha do céu e caiu com a chuva, gerando plantas que “são comidas pelas duas novilhas pertencentes aos pais do Profeta: a substância passou

---

<sup>81</sup> SENRA, Flávio, *Nietzsche e a religião de Zaratustra, o persa*. INTERAÇÕES - Cultura e Comunidade / Uberlândia / v. 5 n. 8 / p. 99-110 / jul. /Dez. 2010.

para o leite que, misturado com o *haoma*, foi bebido por seus pais: estes se uniram pela primeira vez e Zaratustra foi concebido”.

A lenda prossegue contando que Ahraman (outro nome de *Anra Mainyu* — Espírito Destruidor) e outros espíritos malignos tentaram matar o profeta, contudo não tiveram sucesso e três dias antes de nascer, a aldeia brilhara intensamente, fazendo com que os Spitamidas pensando ser um incêndio, abandonaram seus lares. Quando retornaram, souberam que o novo morador era uma “criança resplandecente”; da tradição, Eliade destaca que Zaratustra nasceu sorrindo.

O nome do profeta também tem um sentido especial para Nietzsche, que preferiria a tradução deste nome enquanto “Estrela de ouro”<sup>82</sup>, para o filósofo, um dos motivos de ter escolhido Zaratustra se dá justamente pela grande descoberta e problema criado pelo profeta persa. Em *Ecce Homo*, expressa Nietzsche:

Não me foi perguntado, deveria me ter sido perguntado, o que precisamente em minha boca, na boca do primeiro imoralista, significa o nome *Zaratustra*: pois o que constitui a imensa singularidade deste persa na história é precisamente o contrário disso, Zaratustra foi o primeiro a ver na luta entre o bem e o mal a verdadeira roda motriz na engrenagem das coisas – a transposição da moral para o metafísico, como força, causa, fim em si, é obra *sua*. Mas essa questão já seria no fundo a resposta. Zaratustra criou este mais fatal dos erros, a moral: em consequência, deve ser também o primeiro a *reconhecê-lo*. [...] Zaratustra é mais veraz do que qualquer outro pensador. Sua doutrina, apenas ela, tem a veracidade como virtude maior – isso é o contrário da *covardia* do ‘idealista’, que bate em fuga diante da realidade; Zaratustra tem mais valentia no corpo do que os pensadores todos reunidos. Falar a verdade e *atirar bem com flechas*, eis a virtude persa. – Compreendem-me?... A auto-superação da moral pela veracidade, a auto-superação do moralista em seu contrário – *em mim* – isto significa em minha boca o nome Zaratustra. (EH/EH, Por que sou um destino, §3).

Cabe lembrar que Eliade praticamente resume os feitos do persa Zaratustra ao mazdeísmo quando nos apresenta na centésima seção, “Os enigmas” (Eliade, 1978, p.139), ao tratar de maneira bastante cuidadosa do tema da religião iraniana, de seus mistérios, da história de Zaratustra.

Contudo, neste breve resumo, é válido considerar a fala do historiador sobre as contribuições do mazdeísmo as religiões do ocidente, que inclui a alteração de uma percepção de ideias sobre o *tempo cíclico* para o tempo linear; a mudança nas formas de conceber por

---

<sup>82</sup> Conforme Flávio Senra, em seu artigo “*Nietzsche e a religião de Zaratustra, o persa*” (p.107, 2010), Nietzsche teria preferido esta tradução para o nome de Zaratustra, pois nela se destaca — a partir da leitura da biografia feita por Paul Janz (JANZ, C. P. Friedrich Nietzsche. Vol. 3. Madrid: Alianza Editorial, 1885) —, que o “o filósofo informa nessa ocasião [a Köselitz, em 23/04/1883], possivelmente após reler a obra ou ater-se a outros de seus aspectos, que essa etimologia orienta a concepção de seu Zaratustra, ainda que naquele momento não lhe parecesse claro o sentido da palavra de seu principal personagem”.

meio do imaginário religioso a realidade; a perspectiva da “articulação de vários sistemas dualistas (dualismo cosmológico, ético, religioso). Destaca-se também o mito do salvador; a elaboração de uma escatologia ‘otimista’, que proclama o triunfo definitivo do Bem e a salvação universal”. Além disso há uma contribuição ao anseio doutrinário da “ressurreição dos corpos”, dentre outras doutrinas.

Assim, entendendo que o profeta Zaratustra elaborou em seus cânticos e revelações toda uma forma de agir no mundo, determinada pelas escolhas pessoais, independentemente de haver um paradigma mais válido que outro, mas sim um dualismo, em que se escolhe servir e agir com o Bem ou o Mal. Esta dualidade instaura, como vimos acima, uma moralidade, motivo pelo qual Nietzsche escolhe Zaratustra como personagem para as tarefas que norteiam sua obra.

Concomitantemente, tal escolha se torna muito proveitosa pelo fato de “a moral da *décadence*” (EH/EH. Por que sou um destino, §4) ter criado “os últimos homens”, os “homens bons”, que nada mais são que “caluniadores do mundo”, cujos danos são “*o mais danoso dos danos*”. Estes homens são tidos por Nietzsche como a espécie mais nociva, da qual certamente foi um crítico incansável, sobretudo pela forma niilista com que tal moralidade adoce as culturas e as disposições que um corpo saudável pode ter.

Não iremos retornar às discussões e exames que se apresentam no corpus da obra de Nietzsche sobre os problemas da moralidade, pois já tratamos anteriormente na sua relação com o corpo dançarino. Ainda que adiante retomaremos a construção do demônio de Zaratustra, que possui certa semelhança com os negadores do corpo, por ser uma personagem criada para representar os despotencializadores do movimento.

Acerca da obra nietzschiana, *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, publicada entre os anos de 1883 e 1885, é certamente um marco na vida do autor e na história, pois Nietzsche oferece à humanidade uma riquíssima obra poética e filosófica, com um amplo espectro de estilos em que experimenta de forma alegórica o discurso, a canção e o diálogo. Reconhecemos que é estruturada em quatro partes, das quais se desenvolvem os discursos e ensinamentos proferidos pelo personagem Zaratustra, que enuncia sua sabedoria tanto por suas ações quanto pela expressão de seu pensamento.

A obra contém uma linguagem simbólica muito profunda, que se relaciona com conceitos de obras anteriores de Nietzsche; desta vez, estes são apresentados de forma metafórica, ou mesmo em alusões a representações de *personae* poéticas. Devemos pontuar que os discursos de Zaratustra não são proferidos de forma sistemática, mas é possível, em virtude do

pensamento perspectivista de Nietzsche, estabelecer conexões entre as passagens de forma crítica e coesa. Além disso, a obra nietzschiana possui um profundo desenvolvimento de suas críticas à tradição ocidental, ao passo em que se configuram como um paradigma em termos de propor alternativas para a condição degenerada que o autor reconhecia na modernidade.

Faremos a seguir uma breve abordagem, no sentido de uma reconstituição narrativa do caminho feito pelo personagem até o ponto central de nossa problematização, a saber: o enfrentamento com o Espírito de gravidade, no qual a dança exerce um poder de superação para o personagem. Tal reconstituição busca fornecer a linearidade necessária para a compreensão do personagem no que concerne a suas motivações, anseios, bem como as raízes das situações-problemas em que se envolve, enquanto reflete criticamente sobre suas significações e estabelece conexões com os temas já trabalhados até aqui.

A trajetória do Zaratustra nietzschiano começa depois de seu exílio voluntário nas montanhas, após deixar aos trinta anos sua pátria e o “lago de sua pátria”<sup>83</sup>; sua desolação durou dez anos. Então Zaratustra inicia seu ocaso como uma taça cheia, que deseja transbordar e dar sua sabedoria aos homens tal como o Sol, para si, tem uma felicidade em iluminar livrando-se de seu excesso, por Zaratustra e seus animais o astro rei era abençoado.

Ao descer da montanha e chegar aos bosques, Zaratustra se depara com um velho homem que vivia sozinho numa “cabana sagrada”; mais tarde o reconhece como um velho santo. Este velho dirige a palavra a Zaratustra, lembrando sua passagem anos antes:

“Não me é estranho esse andarilho: por aqui passou há muitos anos. Chamava-se Zaratustra; mas está mudado.

Naquele tempo levava suas cinzas para os montes: queres agora levar teu fogo para os vales? Não temes o castigo para o incendiário?

Sim, reconheço Zaratustra. Puro é seu olhar, e sua boca não esconde nenhum nojo. Não caminha ele como um dançarino?

Mudado está Zaratustra; tornou-se uma criança Zaratustra, um despertado é Zaratustra: que queres agora entre os que dormem?

Vivias na solidão como num mar, e o mar te carregava. Ai de ti, queres então subir à terra? Ai de ti, queres novamente arrastar tu mesmo o teu corpo? ”

Respondeu Zaratustra: “Eu amo os homens”. (ZA/ZA. Prólogo, 2).

O diálogo se segue sobre o que cada um faz e pretende fazer: no caso do velho, este prefere a vivência na floresta, na qual louva a Deus com cânticos que lhe fazem rir, chorar e

---

<sup>83</sup> O tradutor da edição brasileira consultada, Paulo César de Souza, na nota 1, p. 312, menciona que tal seção reproduz uma passagem aforismática de *A Gaia Ciência*, precisamente no aforismo §342, em que consta uma alteração acerca do lago, que seria o de “Urmí”. Esta passagem também evoca o fato de *A Gaia Ciência*, preceder Zaratustra, pois o aforismo em questão seria o último do livro antes de sua segunda edição, que acrescentou o livro V. O aforismo §342, se intitula *Incipit tragoedia* e reproduz parcialmente o prólogo de Assim falou Zaratustra.

sussurrar. Zaratustra, por sua vez, pretende dar sua sabedoria aos homens. Mas antes de levar nossa atenção a esta passagem da obra, devemos observar algumas nuances importantes desses personagens.

A figura de um velho santo em uma cabana sagrada na floresta nos sugere um afastamento dos “homens”, assim, isolado ele pôde viver sem as perturbações, estímulos, desvios de seu anseio de fé, sem cair em tentações e perder sua quietude, como poderia quem sabe ocorrer na convivência nas cidades (como a que Zaratustra visitará), pois lá há homens que se deixam seguir e são como os “bons e justos”, os pastores de cabras.

Tal isolamento do velho santo nos remete a toda a construção conceitual da crítica de Nietzsche direcionada aos sacerdotes cristãos e seu ascetismo, precisamente quando os considera como “a mais perigosa espécie de parasita, a autêntica aranha venenosa da vida” (AC/AC, §38). Isto é, os sacerdotes de seu tempo, como observa o próprio Nietzsche, sabem que as palavras que diz são mentiras, que essas noções de “‘além’, ‘juízo final’, ‘imortalidade da alma’, a própria ‘alma’; são instrumentos de tortura, são sistemas de crueldades, mediante os quais o sacerdote se tornou senhor”.

Embora possa ser por acaso ou não, o velho da cabana sagrada recomenda a Zaratustra a nada dar aos homens, mas sim algo deles tomar — assim a imagem do parasita torna-se mais próxima —, o que nos faz pensar, por exemplo, que como casa destes senhores, antes de igrejas serem fundadas, certamente tomam algo das pessoas. Elas ensinam a ofertar os recursos que têm, começando pelo seu tempo e riquezas à medida em que os adoecem, visto que “a própria barbárie *doente* alça-se finalmente ao poder como Igreja — a Igreja, essa forma de inimizade mortal a toda retidão, a toda *altura* da alma, a toda disciplina do espírito, a toda humanidade franca e boa” (AC/AC, §37).

Nesse sentido, todo o prazer, toda a conquista, qualquer coisa que valorize a boa vontade, um bom desempenho do corpo, é devotado a outro — a Deus —, e desta maneira o crente nesta terra, neste mundo não será elevado, garantindo sua humildade moral.<sup>84</sup> Esta humildade perante o poder do sacerdote enquanto representante divino apenas enfraquece o crente, ao passo que lhe promete recompensas pela sua docilidade ou até mesmo revolta, em prol da sua valoração da existência.

---

<sup>84</sup> “O verme pisado contorce-se. É assim que é sábio. Diminui deste modo a probabilidade de novamente ser pisado. Na linguagem da moral: *humildade*”. Excerto da seção “Máximas e Dardos”, de Friedrich Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*, §31. Edições 70. Lisboa, 2002.

Cabe aqui uma outra nota sobre humildade, que tal palavra teria sua origem no termo grego *húmus*, cujo significado era correspondente à “terra”, daí também viria o sentido do nome de homem (homine, homo, húmus), como aquele que vem e é feito da *terra*<sup>85</sup>. Desta maneira, por humildade, reforçamos que seja entendida como um comprometimento de entender-se em nossa condição humana, que provimos da *terra* como qualquer outro animal. E nem por isso devemos nos portar como algo carente e humilhante, como nas palavras do evangelho de São Mateus, “Porque aquele que se exaltar, será humilhado; e o que se humilhar será exaltado”, (Bíblia, Mateus, 23:12, p.644).

Nossa intenção não é dizer o que se deve ser ou fazer, nem mesmo qual sentido aderir como valor, mas sim compreender que há uma pluralidade de sentidos na consideração de comportamento e postura humana (humildade), como a de Hyginos, cujo viver se volte para o curar, o cuidado, ou ainda a sagaz humilhação à espreita da exaltação pelo martírio segundo São Mateus.

Por fim, também é oportuno falar de algo mais singelo, porém extremamente valoroso, que tem certa semelhança com este sentido no qual fora o homem feito a criatura da terra — o de voltar-se ao cuidado com ela e consigo —, se faz presente numa das dádivas de Zaratustra para os homens, a saber, ensinar que o “super-homem é o sentido da terra. Que vossa vontade diga: o super-homem *seja* o sentido da terra!” (ZA/ZA, Prólogo, 3), posteriormente dizendo-lhes para que sejam fiéis à “terra” e não a pervertam ao acreditar em esperanças supraterras.

Enfim, a estes sentidos de se relacionar com a terra e com coisas do imaginário supraterrâneo creditado pela fé, mas que em prática influenciam as ações concretas neste mundo, Zaratustra desconversa com o velho santo a dizer-lhe para deixá-lo partir, para que nada do velho tome para si, contrariando, afinal, o que este tentou lhe orientar a fazer. Por outro lado, o próprio Zaratustra possui características antípodas ao velho santo em sua composição, como o fato de ser um dançarino, de buscar as alturas, de ser dadivoso.

---

<sup>85</sup> Consideramos interessante lembrar de um mito-poético resgatado por Martin Heidegger em *Ser e tempo* (§42, p.263-264), a partir da história contada pelo romano Gaius Hyginos (64 a.C-17d.C) sobre “Cura”, que teria tomado um punhado da Terra e formado o homem, enquanto Júpiter teria lhe dado o espírito, assim, ambos indecisos para nomear a coisa recorreram a Saturno como árbitro, e este teria proferido: “Tu, Júpiter, por teres dado o espírito, deves receber na morte o espírito e tu, Terra, por teres dado o corpo, deves receber o corpo. Como, porém, foi a ‘Cura’ quem primeiro o formou, ele deve pertencer à ‘Cura’ enquanto viver. Como, no entanto, sobre o nome há disputa, ele deve se chamar ‘homo’, pois foi feito de húmus (Terra)”. Deste modo, é atribuindo ao homem na filosofia de Heidegger a “cura”, em outras palavras, o cuidado, esforço ou ainda dedicação para com o mundo e consigo mesmo. Saturno, o Kronos dos romanos, para nós, de hoje, apenas “tempo”, aparece como aquele que vai julgar, ou dar a possibilidade de o homo estar no mundo.

O caminho de Zaratustra segue após o bosque rumo à cidade próxima, na qual encontrou muitas pessoas aglomeradas em uma praça em razão de um “equilibrista” (*Seiltänzer*<sup>86</sup>), posto que este sobre uma corda atravessaria de uma torre a outra. Nesta ocasião, Zaratustra resolveu ensinar suas dádivas aos cidadãos presentes, que pouco se importaram ou tiveram ouvidos para entender o que proferia. Em seu primeiro discurso, suas palavras se voltam para o ensinamento do além-do-homem (*Übermensch*<sup>87</sup>), que é um conceito fundamental na obra de Nietzsche.

Antes de tentarmos esclarecer qual sentido esta noção nos é importante, precisamos de uma breve consideração, acerca da palavra “homem” e a própria raiz latina referente à língua portuguesa, na versão original de *Assim Falou Zaratustra* no início do 3º passo do prólogo, Nietzsche escreveu: “I c h l e h r e u c h d e n Ü b e r m e n s c h e n ”<sup>88</sup>. Já no início do 4º, ainda no prólogo, o termo aparece apenas como *Übermensch*, a partícula “Mensch”, corresponde a *humano*, diferente de *der Mann* (o homem).

A palavra *homem* no mesmo caso da língua alemã, quanto na portuguesa também se referem a humano — provavelmente oriundo de um machismo canonizado na linguagem —, contudo, este acontecimento que é o além-do-homem, no pensamento de Nietzsche, refere-se sobretudo ao ser humano, independentemente de seus gêneros.

Tal conceito refere-se justamente a um acontecimento diante da cultura da decadência dos “últimos homens”, pois é por meio dele que Nietzsche oferece a seus leitores um ensinamento cujo percurso os conduz, paradoxalmente, a contradizer o próprio filósofo. Trata-se de sua recomendação de que não o “sigam”, uma vez que, mesmo seguindo suas orientações, os leitores são impelidos a criar suas próprias interpretações e ações no mundo, livres tanto das

<sup>86</sup> O tradutor Paulo César de Souza da então edição de *Assim Falou Zaratustra* consultada, na nota 5, acrescenta que o termo “equilibrista” não é inteiramente fiel a palavra composta no original alemão, cuja junção provem de *Seil* e *Tänzer*, precisamente “corda” e dançarino”, embora o sentido do ofício da palavra “equilibrista” em português tenha mais uma relação com o caminhar sobre a corda a dançar sobre corda, no decorrer deste texto vamos tanto quanto possível referir a este personagem como “*dançarino de cordas*”.

<sup>87</sup> Outro conceito/termo de difícil precisão em nosso idioma, na tradução de Paulo César de Souza de ZA/ZA, há a escolha por “*super-homem*” para traduzir “*Übermensch*”, palavra composta pelos termos *über*, “além de”, “acima de”, e *Mensch*, “ser humano”, embora considerando e relevando alguns pontos. O tradutor justifica sua escolha em razão da obra nietzschiana ter um “caráter” conforme “alguns” e o tradutor não se refere a quem, “literário”, assim como uma proximidade a uma passagem do romance de Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Apesar do sentido belo e atraente em diálogo com a literatura proposto pelo tradutor, consideramos como nas diversas vezes neste trabalho, a consideração da obra de Nietzsche como uma *alegoria poética filosófica*, por isso “além-do-homem” e até “trans-humano”, pela partícula *trans*, ter um sentido de algo que vai além do estado atual de uma dada coisa parece prevalecer um tom filosófico, assim, “além-do-homem” sugere um movimento cujo sentido nos parece ao mesmo tempo filosófico e poético.

<sup>88</sup> Consultado na versão digital “eKGWB” de *Also sprach Zaratustra: Ein Buch für Alle und Keinen* de Friedrich Nietzsche, publicado pela editora Ernst Schmeitzner em 1883.

Último Acesso 10/04/2025. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-I-Vorrede-3>

cisões da moralidade — como a cristã, por exemplo — quanto das convenções sociais que acompanham outras noções decadentes e, é claro, dos próprios valores de seu mestre. Com o além-do-homem, o corpo adquire enfim a potência de superar o niilismo e, assim, experimentar a terceira metamorfose da alma: a criança.

Se rememorarmos aquele “Consolo para iniciantes” de *A Gaia Ciência* de Nietzsche (FW/GC, Br. 28, p. 29-31), que descreve a criança que cambaleia e logo depois dança, sobre o qual tratamos no primeiro capítulo deste trabalho, sua imagem pode nos ajudar a compreender e quem sabe ilustrar o que entendemos como o acontecimento do *além-do-homem*. Talvez brevemente apreender um pouco das lições que norteiam seu ensinamento, pois é a criança criadora que põe as coisas de cabeça para baixo, isto é, inverte o valor dos valores das coisas.

A ideação conceitual do além-do-homem nietzschiano, não é uma apologia a um ideal de humano perfeito, mas sim da afirmação que cada ser humano pode ter quando exerce a sua íntima vontade criadora, símile à terceira metamorfose do espírito que vem após o leão que destrói e “cria a liberdade para nova criação”, agora tem sua vez a criança<sup>89</sup> — nas palavras do Zaratustra de Nietzsche, justamente porque:

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. / Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito agora quer *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista seu mundo. (ZA/ZA. Das três metamorfoses).

Por exemplo, imaginemos uma criança a brincar, ela experimenta e ensaia por meio de jogos e brincadeiras a sua própria vontade, ela cria seu próprio mundo. Sua inocência e desmesura a farão destruir seus brinquedos, mas com certa astúcia vai reconstruí-los de maneiras diferentes, de modo semelhante aos poetas que criam quimeras. Ela poderá fazer colocando uma cauda réptil de brinquedo no lugar de um braço de boneco, o seu vilão; por outro lado a cabeça de sua encantadora boneca será trocada de corpo inteiro para a musculosa armadura de herói, empunhando um espelho de cabelo como escudo refletor de magias e uma espada banhada no brilho dos cosméticos de sua mãe, tornando em suas fantasias, uma espada feita com as poeiras estelares, inspiradas por algum livro que lhe parecia fantástico, no qual imaginava ter aprendido a confeccionar também as mais saborosas poções de amor e de força, que os adultos para ela chamavam-lhe de “receitas”, para lhe esconder seus segredos.

---

<sup>89</sup> Acerca da presença da criança nas obras Nietzsche, gostaríamos de pontuar que é sempre oportuno ler sobre ela em sua inocência e criação, como intimamente ligada a criança de Heráclito, sobretudo pela noção de devir.

Em outras palavras, este exemplo demonstra a dimensão criativa que a existência da criança possui, produzindo inclusive a sua própria narrativa e interpretação de sua fabulação, que logo se encerrará para outras perspectivas, outros jogos, outras experiências. É notável que os limites existentes na criança são superados ao longo de seu desenvolvimento, mas é interessante notar a importância atribuída por Nietzsche a elas, pois o filósofo acredita que a inocência delas afirma o próprio devir, o dizer “sim”.

O caráter afirmativo configura uma superação, sobretudo no aspecto negador e niilista dos últimos homens, os decadentes. Pensar o além-do-homem, que surge num contexto em que o homem precisa ser superado (ZA/ZA, Prólogo, 3), é semelhante à terceira metamorfose do espírito, que enquanto criança a se superar, que aprende a usar suas forças para fortalecer seu corpo, por conseguinte, melhorar suas condições, aprimorando-se intelectual e fisicamente.

Por meio do jogo da criação, da arte e, é claro, da afirmação de nossos desejos, ao brincar como um deus de seu mundo a criança em nosso exemplo acima criaria heróis e vilões, de um modo semelhante à ausência pela morte de Deus<sup>90</sup> na filosofia nietzschiana; seu Zaratustra ensinará que não há o que criar enquanto houver deuses. A não ser, como sugere o sábio andarilho, criar o além-do-homem: “talvez não vós mesmos, irmãos! Mas podeis vos converter em pais e ancestrais do super-homem e que esta seja a vossa melhor criação!” (ZA/ZA. Nas ilhas bem-aventuradas).

Lembremos que o anseio de Zaratustra pelo surgimento do além-do-homem no início da obra nietzschiana envolve a necessidade do caos em si mesmo para dar luz a uma estrela dançante. Nesse sentido, é válido ressaltar que há um processo de dor inerente a todo criar, acerca do qual falará Zaratustra: “Criar — eis a grande libertação do sofrer, e o que torna a vida leve. Mas, para que haja o criador, é necessário sofrimento e muita transformação (...). Para ser ele próprio criança recém-nascida, o criador também deve querer ser a parturiente e a dor da parturiente” (ZA/ZA. Nas ilhas bem-aventuradas).

Em outras palavras, necessariamente o criador deve ser criatura, assim trará à terra e a si mesmo ou um outro, como o futuro da vida e a superação do passado, eis a maravilhosa e difícil crise de toda a natureza, o nascimento ou renascimento de um novo ser. Cabe-nos observar o

---

<sup>90</sup> A respeito do complexo tema da morte de Deus, recomendamos a leitura das seguintes passagens da obra de Nietzsche, em primeiro o aforismo §125, “O homem Louco” (p. 137-138) e §343, “O sentido de nossa jovialidade” (p. 207-208) de *A Gaia Ciência*, bem como o 2º e 3º passos (12-14) do prólogo de *Assim Falou Zaratustra*, acrescidos de “Dos transmundos” (p. 29-32) e “*O mais feio dos homens*” (p. 249-253) da mesma obra.

quanto de dionisíaco há nesta noção a respeito do pressuposto da vida, que, segundo Nietzsche, os gregos antigos muito bem souberam santificar, daí seu simbolismo sob o nome Dioniso, tal como vimos no capítulo anterior.

Através do ato de criar, seja na arte, na procriação, por técnicas científicas ou onde que quer que seja, temos o necessário para o além-do-homem, pois é através deste ato de criar que os humanos superam a si mesmos — em vez de apenas se conservarem até a degeneração —. Além do aspecto da criação, é importante notar os atos de que é capaz o além-do-homem. Destacamos em primeiro lugar que seja a superação do ressentimento, pois para Nietzsche, ele é o oceano no qual os “últimos homens” podem afundar os seus desrezos, em especial aqueles cuja alma decadente ensinou o desprezo ao corpo.

Em segundo, o além-do-homem por sempre ser criador e superar a si mesmo, é também aquele que na imagem de um amigo a ser amado, aparece no Zaratustra de Nietzsche como:

Festa da terra e uma premonição do super-homem (...) o amigo criador, que tem sempre um mundo pronto para oferecer. / E, assim como o mundo se desenrolou para ele, enrola-se novamente em círculos, como o devir do bem a partir do mal, como o devir das finalidades a partir do acaso/ Que o teu futuro e o mais distante sejam para ti a causa do teu hoje: no teu amigo deves amar o super-homem como tua causa”. (ZA/ZA. Do amor ao próximo).

Ou seja, as capacidades em torno da ideação do além-do-homem implicam em lidar com o acaso, com o devir, com os círculos do mundo; isto implica suas dores e prazeres onde a festa da terra é a alegria em afirmar este mundo. Logo, como criador de seus sentidos, valores e obras, livre do peso de culpa e ressentimento, ele suporta o pensamento abismal de Nietzsche, o eterno-retorno — tendo em si um grande “Sim” e amor ao destino — amor-fati<sup>91</sup>.

Retornando à chegada de Zaratustra na cidade, Nietzsche nos oferece uma interessante metáfora para a concepção do homem, que ele diz ao povo da cidade: “O homem é uma corda, atada entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo. (...) Grande, no homem,

---

<sup>91</sup> Sobre as noções de Eterno-Retorno e Amor-Fati, escolhemos apenas sinalizar sua relação com o além-do-homem, pois não consideramos oportuno trata-las por envolverem ainda outros conceitos que desviar-se-iam de nosso tema geral, deste modo recomendamos a leitura das seguintes passagens nas obras de Friedrich Nietzsche: Amor-Fati em §276 “Para o *Ano-Novo*” (p.166) de *A Gaia Ciência*, já em *Ecce Homo*, aforismo §4 do capítulo “O caso Wagner” (p.101), bem como o §10 do capítulo “Por que sou tão inteligente” (p.49); Já a respeito do conceito de Eterno Retorno: §341 “*O maior dos pesos*” (p.205) de *A Gaia Ciência*, no *Ecce Homo* o capítulo intitulado. “Nascimento da Tragédia”, nos aforismos §1 e §6). Em Assim Falou Zaratustra há diversas passagens, indicaremos de “O andarilho” à “Visão e Enigma” (p.146-154), também “O convalescente” (p.206-12), “Os sete selos” (p. 219-221), por fim a leitura integral do capítulo “O que devo aos antigos” de *Crepúsculo dos ídolos*”.

é ser ele uma ponte e não um objetivo, o que pode ser amado, no homem, é ele ser uma *passagem* e um *declínio*” (ZA/ZA. Prólogo).

A metáfora de Nietzsche nos permite pensar que como uma corda este homem é flexível, e vive em uma tensão gerada por forças que são de natureza animalesca e isto nos permite pensar em suas maneiras de viver mais básicas, como a necessidade de alimento, terra e procriação. Inclui-se o convívio com seus iguais para facilitar sua vida no mundo, que por sua vez é representado pelo nome de abismo. Por outro lado, a tensão conflitante de forças pela necessidade natural de criar para além-de-si, na qual o além-do-homem e todas as suas implicações estão em jogo.

Após Zaratustra falar sobre o seu amor àqueles que são como pontes para o surgimento do além-do-homem, o sábio é interrompido pelos “últimos homens”, que simbolizam a massa da cidade. Contudo, o olhar de Zaratustra mira uma importante figura: o *dançarino de cordas*, este homem de exceção, cujo ofício também tem algo de sobre-humano, porque em relação a todos os que olham na praça — talvez à exceção de Zaratustra e do próprio palhaço que causa seu declínio —, ele, como dançarino de cordas, se supera a cada vez que exerce seu ofício.

Tendo sido ensinado a dançar, o personagem mostra uma excepcional qualidade ao caminhar sobre as alturas, de modo que seu corpo precisa ser equilibrado e elevado, saudável de alma, pois o “corpo flexível e convincente, o dançarino cujo símbolo e epítome é alma que se compraz em si. O prazer-consigo desses corpos e almas chama a si mesmo ‘virtude’” (ZA/ZA. Dos três males).

Já apresentamos a partir de *Assim Falou Zaratustra* de Nietzsche a virtude de um dançarino em nosso primeiro capítulo; acrescentamos neste momento sua relação com um dos tantos amores declarados por Zaratustra à medida que o dançarino de cordas começa a trabalhar na praça da cidade: “Amo aquele que ama a sua virtude: pois virtude é a vontade de declínio e uma flecha de anseio” (ZA/ZA. Prólogo). A virtude de um dançarino que torna tudo o que é pesado em leve, os espíritos em pássaros e todo corpo em um corpo dançarino, isto é, transvalorar, modificar, em suma, é uma virtude de superação.

Devemos considerar que, no pensamento nietzschiano, a ausência do potencial transformador legou aos sujeitos certos males despoticizadores, como o ressentimento, o niilismo, a vontade de verdade, que se converteram na filosofia de Nietzsche na figura conceitual do “Espírito da gravidade”, o diabo e inimigo do próprio dançarino Zaratustra. Podemos pontuar as palavras do próprio Nietzsche sobre seu Zaratustra, que denotam o

contraste dele com a personificação decadente de seu inimigo, afinal, a natureza de Zaratustra é de caráter afirmativo:

E como desce Zaratustra, e a cada um diz a palavra mais bondosa! Como toca com mãos delicadas até mesmo seus antagonistas, os sacerdotes, e sofre com eles por eles! — Ali o homem é superado a cada momento, o conceito de “super-homem” fez-se ali realidade suprema — tudo o que até aqui se chamou grande no homem situa-se a uma distância infinita, abaixo dele. O elemento alciônico, os pés ligeiros, a onipresença de malícia e petulância, e o que mais for típico do tipo Zaratustra, isso jamais se sonhou como essencial à grandeza. (EH/EH. Assim falou Zaratustra, §6).

Com tamanho poder Zaratustra facilmente consegue enfrentar o Espírito da gravidade, isto é, por meio de suas forças, querer e valores — e tudo que o constitui —, ele afirma a si mesmo diante de todo o perigo, do perigo das alturas e de toda a vida; é neste sentido que ele valoriza e se compadece do equilibrista que perece, por fazer do perigo o seu ofício. O Zaratustra de Nietzsche acolheu o dançarino de cordas como amigo, levou para fora da cidade e sepultou dentro de uma árvore com suas próprias mãos; o andarilho não retornou para aquela cidade, e partiu seguindo seu caminho.

Se o homem é como a corda atada sobre um abismo, entre a besta e o além-do-homem, a filosofia criada pelo homem Nietzsche por meio do dançarino de cordas nos ajuda a mostrar como, ao dançar, os humanos se superam — com orgulho e não com desprezo —; sua filosofia também dançará perante o perigo no caminho entre as margens do abismo, assim ensinando-nos a superar e transvalorar o tipo degenerado dos *últimos homens*, os homens da cultura decadente. Vale lembrar que a corda atada é necessariamente tencionada, e isso estabelece um importante reconhecimento, as duas dimensões pelas quais se estendem essa corda, precisam coexistir sem se aniquilar, do contrário, negamos nossa própria humanidade.

Agora nos resta apresentar e analisar quais ações, como dançarino, o Zaratustra de Nietzsche realizou para vencer seu inimigo, o Espírito da Gravidade. Este contrastante embate envolve uma profunda reflexão, pois em seu cerne está imbricado e afetado por diversos conceitos e críticas postuladas por Nietzsche, de modo que para interpretá-lo é necessária uma “calma” filológica e uma corpórea interpretação.<sup>92</sup> Trata-se, justamente, de Zaratustra

---

<sup>92</sup> Nietzsche considera que merece que seus leitores o leiam como filólogos, o que implica uma postura calma e fiel a seus textos. (EH. Por que escrevo tão bons livros, 5); por corpórea interpretação, queremos nos referir analisar seu texto com a mesma premissa, como apresentaremos na próxima seção, sobre bons livros, que são escritos com o corpo e geram movimentos, neste sentido, embalados pelos movimentos de sua obra, almejamos interpreta-lo com uma corpórea liberdade de espírito.

atravessado por um deus dançarino e, de como dançarino, de afirmar-se perante a pesada valoração do seu inimigo.

### III.II. “Eu só poderia crer num deus que pudesse dançar”.

A consideração que intitula a presente seção é de fundamental importância para a problematização proposta no presente trabalho, pois ela se volta para uma postura que revela como a dança é um elemento de superação da *décadence* na filosofia de Friedrich Nietzsche. De uma forma poética, nosso filósofo afirma também a presença de um deus, do qual, pela boca de seu Zarathustra, nos parece evocar os valores do personagem conceitual do dançarino enquanto portador nesta filosofia, mas não apenas valores; tal consideração contém em si, muitos reconhecimentos, posturas, estimas, e sobretudo, ações que possibilitam um encontro consigo mesmo e com o mundo.

No discurso “Do ler e escrever” de *Assim falou Zarathustra*, Nietzsche de início expressou por meio de seu Zarathustra a estima de seu amor a todas as coisas que são escritas, nas quais destacou que amou “apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito”. Acontece que o espírito, ou aquilo que chamamos de “pequena razão” como o próprio Zarathustra de Nietzsche falou, é apenas uma “coisa do corpo” (ZA/ZA. Dos desprezadores do corpo).

Nesse sentido, é preciso que levemos em conta que nem tudo aquilo que se escreve com sangue possui alguma validade<sup>93</sup> no pensamento de Nietzsche, pois sabe-se que o sangue também não é o “melhor testemunho da verdade” (ZA/ZA, “Dos sacerdotes), pois o espírito para alcançar alguma verdade no pensamento nietzschiano precisa ter uma “disciplina” e ser capaz de “autossuperação” (AC/AC, §53). Logo, o que é digno de amor nos parece quando

---

<sup>93</sup> Cabe-nos observar também certo pessimismo sobre a popularização da leitura por parte de Nietzsche, ao pensar que “a longo prazo isso estraga não só a escrita, mas também o pensamento”. Embora discordemos desta consideração, pois a ignorância e a falta de letramento são ainda mais perigosas e nocivas ao pensamento das pessoas quando comparadas à má produção, a má leitura que Nietzsche assim parece se referir. Compreendemos que sua ponderação pode ter a ver com o surgimento da imprensa e da rápida difusão de ideias; todavia, não aprofundaremos esta questão pois a própria passagem do discurso “Do ler e escrever”, sugere que seja uma referência a plebe, cuja educação no contexto do autor é precária. Por outro lado, reconhecemos que a preocupação de Nietzsche, nesta conjectura, recai no que entendemos também como um “alerta” do filósofo a certos dogmatismos sob a fórmula: “Quem escreve em sangue e em máximas não quer ser lido, quer ser aprendido de cor” (ZA/ZA. Do ler e escrever), que por certo afasta-se de um anseio de Nietzsche com seu Zarathustra, precisamente, não ser seguido. Com a efervescência da imprensa e dos formadores de opinião, há uma compreensível suspeita por parte de Nietzsche em relação a autonomia dos leitores.

escrito com o sangue, quer dizer, ser escrito por um corpo portador de uma grande saúde, que por sua vez seria aquela que Nietzsche postulou na *Gaia ciência*:

Alma anseia haver experimentado o inteiro compasso dos valores e desejos até hoje existentes e haver navegado as praias todas desse ‘Mediterrâneo’ ideal, aquele que quer, mediante as aventuras da vivência mais sua, saber como sente um descobridor e conquistador do ideal, e também um artista, um santo, um legislador, um sábio, um erudito, um devoto, um adivinho, um divino excêntrico de outrora: para isso necessita mais e antes tudo uma coisa, a *grande saúde* – 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... É agora, após termos estado por largo tempo assim a caminho, nós, argonautas do ideal [...] o ideal de um espírito que ingenuamente, ou seja, sem o ter querido, e por transbordante abundância e potência, brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino; para o qual o mais elevado, aquilo em que o povo encontra naturalmente sua medida de valor, já não significaria senão perigo, declínio, rebaixamento ou, no mínimo, distração, cegueira, momentâneo esquecer de si; o ideal de bem-estar e bem-querer humano-sobre-humano, que com frequência parecerá inumano [...] só talvez se alce a *grande seriedade*, a verdadeira interrogação seja colocada, o destino da alma dê a volta, o ponteiro avance, a tragédia comece... (FW/GC, §382, p.258-9).

Vê-se desta maneira que a grande saúde é configurada a partir de uma fisiologia que exige uma constante disciplina e autossuperação, as quais lhe permitem experienciar as aventuras, sobretudo aventuras da criação (claramente é possível reconhecê-la na figura do além-do-homem; ademais, entendemos que esta é pressuposta em termos fisiológicos para se compreender o próprio Zarathustra nietzschiano). Evidentemente, a aventurança da grande saúde pode ser relacionada à ingenuidade própria daquela criança das três metamorfoses, com o grande poder de superar o nihilismo reativo de santos e suas intocáveis divindades. Assim, vemos aquele bramado próprio de Nietzsche ao negar tudo aquilo que a cultura ocidental cultivou para si com seus valores ascéticos, que tornam fenecidos os corpos.

Sua grande saúde também nos parece inerente a toda aquela boa disposição do artista trágico, do qual o corpo e dança problematizamos nos capítulos anteriores. Esta saúde que nos impulsiona às capacidades próprias de um “autodomínio” e “disciplina do coração”, em suma, possui uma poderosa vontade, que contribui para um efetivo ganho de perspectivas, como podemos ver neste excerto de *Humano, demasiado humano*, de Nietzsche:

Permite o acesso a modos de pensar numerosos e contrários [...] – até excessos de forças plásticas, curativas, reconstrutoras e restauradoras que é precisamente a marca da grande saúde, o excesso que dá ao espírito livre o perigoso privilégio de poder viver *por experiência* e oferecer-se à aventura (MA I/HH I, prólogo, §4).

Isto é, a possibilidade e o anseio de ver segundo outras perspectivas, onde mesmo as contrariedades das descobertas destas aventuras e experiências, são também transvaloradas; no fundo, revelam que o corpo é criador. Por meio de um exercício ou experimentação criativa, que possua valores leves e que se torna de alguma forma imoralista perante a valoração comum

de um povo, este espírito livre, portador desta grande saúde que não é permanente, mas constantemente adquirida, tem em si a perspectiva mais ideal, — este bem querer-humano-sobre-humano, é demonizado pela seriedade sacerdotal —, porque ele pode momentaneamente “esquecer de si”, e isto significa perceber o mundo sem toda a carga moral malograda que uma alma como a do *camelo* porta sobre suas costas.

O esquecimento alivia-nos de uma má consciência, pelo que a própria dança do homem dionisíaco, que se esqueceu do falar e se sente prestes a voar, não se perturba pelas memórias e a moralidade que recai sobre seu eu moral, pois ali é seu “si mesmo” que, com grande saúde e espírito livre, finalmente dança com alegria o movimento interno e externo da própria vida e do mundo.

Nesse sentido, a arte de dançar lhe permite contemplar não apenas segundo os olhos pesados da tradição moral, mas sobretudo a perspectiva de uma “*liberdade bailarina*” da qual fala Luis Guervós:

A alegria é a liberdade bailarina do pensamento, a qual, em seu olhar indagador, compreende o mundo numa cena móvel de possibilidades cambiantes, como multiplicidade de pontos de vista ou de perspectivas. Mas para Nietzsche também o espírito livre é um artista, um artista da sabedoria dançarina. O artista e o espírito livre quase não se distinguem: o mesmo que o artista põe no mundo segundo sua força e vontade, também põe o espírito livre filosófico. “Para mim a aparência é o que atua e o que vive, que vai tão longe em seu autodesprezo, de fazer-me sentir que aqui não existe mais que aparência, fogo-fátuo e dança do espírito — que abaixo de todos estes sonhadores também eu, o ‘que conhece’, danço minha dança, que o que conhece é um meio, para prolongar a dança terrena” (FW/GC § 54). (Guervós, 2003. p. 97)<sup>94</sup>.

Um corpo que possuir tal liberdade e saúde é aquele que controla — por exemplo — sua alimentação, para obter a força necessária e com flexibilidade treinada, alçar-se nessas multiplicidades de perspectivas. Um corpo assim é poderoso o suficiente para, por meio da dança, configurar o ideal da filosofia nietzschiana: “eu não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança é o seu ideal, também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu ‘culto divino’...” (FW/GC, §381).

Os filósofos inevitavelmente são eruditos para Nietzsche, mas não apenas isto, afinal, com este ideal dançarino — este valor paradigmático para o corpo do filósofo —, seu espírito livre poderá bailar perante abismos, podendo criar sem nenhuma má consciência, pois o valor

---

<sup>94</sup> GUERVÓS, Luis. *Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança*. Cadernos Nietzsche, vol. 14. 2003. Último acesso: 20/04/2025. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7847>

dos seus livros, para Nietzsche, é mensurado quando capazes de responder em grande “*Sim*” às perguntas “É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?” (FW/GC, §366, p. 240).

Por esta razão, também é preciso saber dançar com as penas, com a escrita, como mencionamos no capítulo anterior, ao pontuar as críticas de Nietzsche sobre a educação intelectual dos alemães. Portanto, a estima pelas coisas escritas com o sangue nos parece estritamente ligada a um corpo que possui uma leveza e força na própria disposição física, como os dançarinos, e as obras que são norteadas por este ideal igualmente nos levam ao movimento, ao andar, dançar, saltar e contemplar as mais belas e terríveis coisas, pois o espírito não se deixa ressentir pela dor ou o sofrimento.

Retornando à tragédia e ao declínio de Zaratustra, vê-se que depois de todo seu amor dedicado àquilo que se faz com o sangue, um genuíno atravessar de afetos, graças a seu corpo dançarino, pode-se elevar, a fim de criar as dadivosas sabedorias e ensinamentos. Essa postura afetada e elevada do personagem precisamos ver como necessária, para que finalmente “o destino da alma dê a volta, o ponteiro avance, a tragédia comece...” (FW/GC, §382), pois seu corpo dançarino, ao aventurar-se com a grande saúde nas alturas tem em si toda a autodeterminação e leveza para um belo e deslumbrante trágico acontecimento, como fala o Zaratustra de Nietzsche:

Quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado?  
 Quem sobe aos montes mais altos ri das tragédias do palco e da vida.  
 [...] Vós me dizeis: “a vida é difícil de suportar”. Mas por que teríeis vosso orgulho de manhã e vossa resignação de noite?  
 A vida é difícil de suportar: mas não sejais tão delicados! Todos nós somos belos asnos e asnas.  
 Que temos em comum com o botão de rosa, que estremece porque seu sobre o seu corpo há uma gota de orvalho?  
 É verdade: amamos a vida não por estarmos habituados à vida, mas ao amor.  
 Há sempre alguma loucura no amor. Mas também há sempre alguma razão na loucura.  
 E também a mim, que sou bem-disposto com a vida, parece-me que borboletas e bolhas de sabão, e o que há de sua espécie entre os homens, são quem mais entende de felicidade.  
 Ver esvoejar essas alminhas ligeiras, tolas, encantadoras e volúveis leva Zaratustra às lágrimas e ao canto.  
 Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar.  
 Quando vi meu diabo, achei-o sério, meticuloso, profundo e solene: era o espírito de gravidade – ele faz todas as coisas cáírem.  
 Não com a ira, mas com o riso é que se mata. Eia, vamos matar o espírito de gravidade!  
 Aprendi a andar: desde então corro. Aprendi a voar: desde então, não quero ser empurrado para sair do lugar.  
 Agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim.  
 Assim falou Zaratustra. (ZA/ZA. Do ler e escrever).

Novamente, recorremos a uma declaração de Nietzsche que já mencionamos neste trabalho, ao falar sobre a revisitação do filósofo à sua primeira transvaloração de todos os

valores, *O nascimento da Tragédia*, na “Tentativa de Autocrítica”. Pois ali, reconhecemos duas implicações que podem nos ajudar de início a entender as palavras de seu Zaratustra acima citado. Embora Nietzsche tenha se referido à sua primeira obra, este olhar no período de escrita de *Assim falou Zaratustra* ainda é mais exigente, maduro, e também não é nada “estranho” à sua antiga tarefa de “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...”.

E mais adiante, ao final do 4º passo após se perguntar “O que significa, vista sob a óptica da vida — a moral?...”. A questão é tratada por Nietzsche tendo como parâmetro a arte como atividade metafísica do homem, não a moral, de forma que necessariamente incorporará a sentença de que “a existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético”. Esta concepção o leva à conjectura de que há “apenas um sentido de artista e retro-sentido [*Hintersinn*] de artista por trás de todo acontecer — um ‘deus’, se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir (...) que aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia” (GT/NT, TA, 5).

É demasiado claro que Nietzsche não reconheceu apenas o artista dionisíaco, mas também o apolíneo, tanto no *Nascimento da Tragédia*, como em outras obras, e não cabe tratar desta questão aqui, como aqueles que são dotados de impulsos destrutivos e reconstitutivos. Interessa-nos antes observar que, sendo a arte vista pela ótica da vida, ela poderá em suas criações e destruições agregar o valor de uma perspectiva fundamental, a da afirmação da própria vida, não a serviço utilitarista de um quietivo apaziguamento moralizante, mas de um transbordante desejo de vida, inerente à própria natureza.

Assim o mundo justificado como um fenômeno estético, um mundo como já sabemos, é dionisíaco para Nietzsche, envolve necessariamente a negação dos predicados morais que tanto lutam para despotencializar e degenerar o ser humano a fim de controlá-lo — em especial o moderno, a quem a crítica nietzschiana muito se versou na medida em que a presença do dionisíaco é negada —. Acerca da transbordante saúde e “superabundância” de vida que há no signo artístico deste deus dançarino, é possível, através da leitura de Nietzsche, reconhecer que a criação e a destruição são alegremente apreciadas e vividas, assim como a criação de novas perspectivas de vida.

Desta forma, ao elevar-se nas alturas, o homem, assim como Zaratustra, pode finalmente rir das tragédias do palco e da vida, pois o riso tem um papel fundamental neste contexto, aliás, em toda a filosofia de Nietzsche. O riso no pensamento de Nietzsche é santificado e sem má

consciência, sendo uma arte fundamental à transvaloração de todos os valores. Para Pontes no artigo “O poder do riso em Nietzsche”:

A arte do riso a ser aprendida pelos homens de natureza superior é revestida da mesma leveza necessária ao bom dançarino. Sua arte é aquela da superação da gravidade que leva e impele tudo à superfície da terra. Criar pensamentos leves demonstra uma posição no mundo semelhante àquela do dançarino que coloca em ação o sonho de conquista daquilo que os pássaros alcançam ao desfrutar de sua natureza, quando ele se desloca do chão em busca da superação dos limites dos movimentos. [...] Por toda obra nietzschiana, o riso desvenda o caráter de transvaloração, o qual o mundo e a vida exigem do humano. Assim constituído, o riso é símbolo e expressão maior da vida como vontade de potência. Para Nietzsche o riso determina e acompanha, portanto, não apenas a destruição de todos os valores, mas também o fundamento de uma nova moral e o estabelecimento de valores mundanos. Partindo de seu aspecto estético, centrado na figura do artista, cujo maior representante é o sátiro, primeiro ator do ocidente e da tragédia grega, o riso alcança seu âmbito político e moral. (Pontes, 2018, p. 139-140).<sup>95</sup>

A vida “difícil” se torna mais suportável com o riso; nele contempla-se também a virtude de um dançarino, como vemos, pois, no riso se concentra a maldade por sua “bem-aventurança”, que rompe por meio da leveza com o peso gerado por uma figura como o *Espírito de Gravidade*, este que torna tudo pesado e faz as coisas caírem. Há, por certo, três pesos muito evidentes na filosofia de Nietzsche: aquele expresso na alma de camelo como portador da tradição (Das três metamorfoses), o eterno retorno (o maior dos pesos e o mensurar da existência) e, por fim, o Espírito de Gravidade, sobre o qual Zaratustra diz ser possível matá-lo com o riso.

Entretanto, na ocasião mencionada desta elevação nas montanhas em que Zaratustra fora levado às lágrimas e ao canto, o sábio dançarino não matou seu diabo; noutra ocasião da obra, contou para navegantes sobre um encontro com esta terrível figura (ZA/ZA. Da visão e enigma). Nesta ocasião, o trasgo dionisíaco de Nietzsche inicia seu relato, dizendo sobre como caminhava sombrio por um crepúsculo, e sua aparência era como a de um cadáver, “sombrio e rijo, com lábios cerrados”; há de se observar que isso tudo possuía uma razão, numa trilha que descrevera como maldosa e solitária, animada apenas pela vegetação e o singelo som de chiar dos seixos, a serem pisoteados pela “teimosia de meus pés” que forçavam seu caminho para o mais alto da montanha, contou Zaratustra.

Por outra senda seu arqui-inimigo, o Espírito de Gravidade o forçava para baixo, “para o abismo”, este diabo estava nas costas de Zaratustra, carregado pelo mesmo enquanto proferia palavras que soavam como “pensamentos-gotas de chumbo”, diretamente em seu cérebro, a fim

---

<sup>95</sup> A citação é referida ao artigo de Ivan Risafi de Pontes, “O poder do riso em Nietzsche” (p.132-141), presente na coleção “Nietzsche” de organizado por Claudemir Luis Araldi, Jorge L. Viesenteiner, Ricardo Bazilio Dalla Vecchia. -- São Paulo: ANPOF, 2019.

de despotencializar o *andarilho*. Dissera-lhe o espírito: “ó pedra da sabedoria! Tu te arremessaste para cima, mas toda pedra arremessada tem de — cair! / Ó Zaratustra, pedra da sabedoria, pedra da funda, destruidor de estrelas! Arremessaste a ti mesmo tão alto — mas toda pedra arremessada tem de cair! [...] arremessaste longe a pedra — mas sobre *ti* ela cairá! ”.

Depois destas sentenças o espírito se calou, mas seu silêncio incomodou Zaratustra, o oprimia e fazia parecer a um doente “ao qual seu triste martírio torna cansado e que é despertado, ao adormecer, por um sonho ainda pior”. E eis que finalmente a coragem que mata a todo desânimo de Zaratustra finalmente o leva a protestar: “Anão! Ou tu, ou eu! ”.

Sua coragem é para si o “melhor matador”, pois ela também mata a compaixão ou ainda a vertigem perante os abismos, e ainda acrescenta “e onde o ser humano não estaria diante de abismos? O próprio ver não é — ver abismos? ”, esta indagação tomada de coragem se faz necessária, e nos fez pensar no quanto que, em função da fraqueza, de um “*instinto de fraqueza*, como reconheceu Nietzsche, o corpo não suportaria esses abismos; esta mesma coragem é própria daquele que se autodetermina.

A coragem também, diz o Zaratustra, “ela mata até mesmo a morte, pois diz: ‘Isso era vida? Muito bem! Mais uma vez!’”, e aqui nos defrontamos com o pensamento “abismal” nietzschiano. Precisamente o pensamento do grande “Sim” perante a pergunta do maior dos pesos, feita pelo *daimon* (δαίμων) na *Gaia Ciência* (§341), “Você quer isto mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pergunta que se refere ao eterno-retorno.

Zaratustra então apresenta ao Espírito de Gravidade seu pensamento abismal, que crê insuportável para seu arquí-inimigo. É diante de um portal cujo nome é “instante”, no qual, tomado por curiosidade, o demônio salta dos ombros de Zaratustra para uma rocha, assim faz o dançarino se sentir mais leve, logo então se pôs a pensar alto, chamando a atenção para o portal, dele dizendo: “ele tem duas faces. Dois caminhos aqui se encontram: ninguém ainda os trilhou até o fim. / Essa longa rua para trás: ela dura uma eternidade. E a longa rua para lá — isso é outra eternidade”.

Para Zaratustra esses caminhos não se contradizem; ele também pergunta ao anão se acredita na contradição dessas ruas, ao passo que o espírito lhe responde “Tudo o que é reto mente[...] Toda verdade é curva, o próprio tempo é um círculo”. Irritado com seu diabo, Zaratustra esbravejou para ele não tornar tudo leve para si, no sentido de afirmar até o peso destes pensamentos, ou então o deixaria ali onde estava, prosseguindo com seus pensamentos abismais se perguntando:

E essa lenta aranha que se arrasta à luz da lua, e essa luz mesma, e tu e eu junto ao portal, surrando um para o outro, sussurrando sobre coisas eternas — não temos de haver existido todos nós? / E de retornar a andar nessa outra rua, lá, diante de nós, nessa longa e horripilante rua — não temos de retornar eternamente? — (ZA/ZA. Da visão e enigma).

Após o tenebroso uivar de um cão ao longe, o demônio se dispersa, a aranha some e Zaratustra se sente despertar entre rochedos ao luar; perguntou-se sobre tudo isso ser um sonho, mas independentemente de qual fosse a resposta, teve uma outra visão, tão enigmática quanto o portal: tratava-se de um pastor, em agonia, contorcendo-se porque uma cobra negra entrara em sua boca, sufocando-o. Zaratustra em meio a todos afetos que gritavam dentro de si — seu horror, ódio, nojo, pena, o que havia de bom e ruim, todos com “*um grito dentro de mim*” —, disse ele, gritou finalmente: “Morde! Morde! /Corta a cabeça! Morde! ”. Zaratustra então se volta aos marinheiros, perguntando-lhes quem poderia interpretar sua visão, e também descobrir “*quem é esse que um dia terá de vir?*”.

O relato de Zaratustra prossegue nos mostrando um pouco deste novo ser, que não é mais um pastor, nem homem, mas para si um “transformado, um iluminado que *ria!* Jamais, na terra, um homem riu como ele ria!”. Zaratustra também desejou esse tipo de riso e por ele ansiou. Nesta breve transcrição de tão difícil e problemática passagem da obra de Nietzsche, somos impelidos a pensar em como a imagem do portal Instante é atrelada à questão do eterno-retorno, pelo qual se põem à prova o valor da existência que tivemos, sobre querer retornar mais uma vez a viver tudo o que já vivemos.

Esse mesmo pensamento para Zaratustra implica toda sua alegórica “visão e enigma”, bem como seus caminhos e trajetórias, até mesmo a aranha na pedra, um diabo e inimigo a ser carregado em suas costas e por fim, a si mesmo. O Zaratustra de Nietzsche, ao ansiar pelo poderoso riso do transformador, claramente se mostra capaz de dizer o grande “Sim e Amém”; a divina pergunta sobre querer retornar pelos caminhos da eternidade, pois é forte o bastante, é leve o suficiente para isso.

A outra visão, tão enigmática quanto o círculo anelar do tempo no “portal do instante”, como vimos acima, é o pastor sendo atacado pela cobra negra ao luar, que entrara em sua boca e lhe furtava a vida, mas teve ouvidos para o grito vindo das entranhas de Zaratustra, mordeu a cabeça da cobra e se transformou num outro tipo de ser. Essa enigmática passagem nos remete

aquele belíssimo simbolismo de Ouroboros (Οὐροβόρος), da serpente<sup>96</sup> que morde sua própria cauda, imagem que por sua vez simboliza círculo infinito, cujo movimento eterno a leva para si mesma; além disso, é uma transmutação perpétua entre a vida e a morte.

Há também uma outra lógica em torno da serpente apresentada por Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos*, inerente ao próprio imaginário grego seja na figura de Tifão filho de Gaia ou de Hera, que feito um dragão com cem cabeças e serpentes da cintura até abaixo de seu corpo, revela uma monstruosidade. Ou ainda imagens mais positivas das serpentes enviadas por Apolo para punir Laocoonte, ou negativas quando o deus luminoso teria libertado o oráculo de Delfos da monstruosa Pítton.

Há também em torno das figuras de Dioniso e Apolo, que deste último, a serpente aparece como ligada à medicina, pois no mito em que se apaixona por Cassandra e tem dois filhos, dos quais vais buscar no templo, após as honras e festas por seu nascimento, encontra as serpentes cuidando das crianças, tocando com a língua nelas para purificar seus sentidos; posteriormente os filhos desenvolveram poderes oraculares. Por outro lado, quanto a Dioniso, seu mito possui uma relação imagética com a serpente, pois há um caráter ctónico de violentas profundezas da natureza que se voltam contrárias — como descreve Chevalier — “sobre a Lei, filha só dá razão, que tende a oprimi-la”, de todo modo é observável que a serpente no seu simbolismo possui uma natureza de destruição, assim como de renovação.

Há de se ressaltar que um peculiar momento de reflexão de Zaratustra, quando, ao receber um bastão dourado, com uma serpente que nele se enrolava do cabo à ponta feita de um sol de ouro, presenteado por seus discípulos, passou a falar-lhes das virtudes, dentre elas, destacam-se antes seu reconhecimento de que o pior de tudo é a “degeneração”.

De forma inversa, explicita o sábio a virtude de seu caminho, pois ele é ascendente, como um impulso que leva para “além da espécie, rumo à superespécie. [...] Para cima voa nosso senso, assim ele é um símbolo de nosso corpo, o símbolo de uma elevação. Os símbolos de tais elevações são os nomes das virtudes. /Assim o corpo atravessa a história, vindo a ser e lutando.” (ZA/ZA. Da virtude dadivosa), e mais, acrescenta Zaratustra que tais símbolos são nomes para o bem e o mal, e não “enunciam, apenas acenam. É tolo quem deles espera o saber!”. Deste modo, é importante ter em mente o espírito que no corpo cria as virtudes, para que elas tenham

---

<sup>96</sup> CHEVALIER, Jean e col. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 16ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. (p.816-821).

validade neste ato criador de símbolos, é preciso que o corpo esteja “elevado”, “e ressuscitado; com seu enlevo arrebatava o espírito, para que se torne criador, estimador, amador e de tudo benfeitor”. Ora, a virtude assim gerada de um corpo elevado, implica justamente o que Zaratustra considera dela:

Essa virtude é poder; é um pensamento dominante e, em torno dele, uma alma sagaz: um sol dourado e, em torno dele, a serpente do conhecimento<sup>97</sup> [...]. Permaneceis fiéis à terra, irmãos, com o poder da vossa virtude! Que todo vosso amor dadivoso e vosso conhecimento sirvam o sentido da terra! (ZA/ZA, Da virtude dadivosa, 2).

Por outro lado, um corpo enfraquecido diante da violência da natureza não tem outra postura senão o niilismo, que é implicado pelo “acaso” e o “absurdo, o sem-sentido” que reinou também na humanidade. Para a superação da condição de “últimos homens”, Zaratustra anseia e ensina que os espíritos e a virtude sirvam a terra, “e que os valores de todas as coisas sejam colocados por vós!”, isto é, que como “combatentes”, criem seus próprios valores.

O dadivoso ensinamento de Zaratustra nos revela uma sagacidade, com o qual deseja ensinar os homens para que não sofram a sujeição das moralidades, nem mesmo com os perigos das ações de seus inimigos. Pois, dado este acaso e absurdo que é o mundo, vemos nesta conjectura agônica, para sobreviver, imperar aquela lei rememorada por Schopenhauer, segundo a qual “*serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco*”<sup>98</sup> (Schopenhauer, O Mundo como Vontade e como Representação, §173).

Deste modo, ao retornar à imagem da serpente, que agora nos transmite um profundo reconhecimento de transformação — pois também como dragão, nem o veneno de outra serpente faz mal a Zaratustra (ZA/ZA. Da picada da víbora) —, e de um transbordamento dadivoso de vida como aquele sol no bastão, isso se assemelha à composição do sentido da terra, que é inerente ao próprio Dioniso em seu mito de nascimento e renascimento, após os despedaçamentos que sofreu. Ao rememorar esse simbolismo serpenteador em torno do deus, o vemos como um signo que demonstra um retorno a si mesmo, da vida à morte, da morte à vida, o cíclico do eterno-retorno; além disso, cabe mencionar que essa natureza tanto cuidadora quanto destruidora das serpentes não se resume a uma lógica de bem ou mal.

---

<sup>97</sup> Além da passagem então passageira citada, há outra em *Além do Bem e do Mal*, na quarta parte, “Máximas e Interlúdios”, em que profere Nietzsche: “‘Onde se encontra a árvore do conhecimento se encontra também o paraíso’. Assim falam as mais velhas e mais jovens serpentes”. (JGB, BM, §152).

<sup>98</sup> “A serpente precisa devorar outra serpente para se tornar dragão”, NT.19 do Livro II, segundo a tradução de Jair Barboza, na edição consultada em SCHOPENHAUER, Arthur, *O Mundo como Vontade e como Representação*, 1º tomo. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Em *A dança na Grécia antiga*, Lawler dedica um capítulo inteiro para falar sobre as danças de animais, e apresenta duas curiosas representações: a primeira é uma mênade segurando uma serpente e um ramo de hera, enquanto dança na presença de um cervo; já a segunda é uma dança dionisíaca, onde o próprio Dioniso é representado junto ao cortejo, que por meio da música e da dança, congrega com o Deus. A dançarina e historiadora também menciona uma vaga informação sobre o culto delfico de Apolo, em que não se sabe se o dançarino representava uma serpente ou o próprio deus solar, mas a possibilidade de ser a serpente não é descartada (Lawler, 2023, p. 89-91).

É válido observar a respeito da serpente que atacou o homem na frente de Zaratustra, que através dela, surge aos dois uma importante indagação: “quem é o homem em cuja garganta entrará tudo de mais pesado, de mais negro?” (ZA/ZA. Da visão e enigma), ou seja, se esta imagem da serpente com o homem que até então é um pastor se configurar como um Oroboros, pode ser pensada como um recurso simbólico utilizado por Nietzsche que nos ajude, inclusive, a entender o pensamento do eterno-retorno.

Nesse sentido, a visão enigmática também ocorre após o atravessamento de Zaratustra no portal, logo envolve “tudo de mais pesado”, de forma que o próprio corpo precisa ser capaz de suportar para se transformar, assim como o “*maior dos pesos*” que precisa ser afirmado, para que finalmente, perante a tragédia que é a vida, se possa rir como o homem transformado riu.

Não esqueçamos que diante do pensamento de Zaratustra perante o portal, o Espírito de Gravidade se dissipou, talvez não tenha suportado a eternidade, de modo que não nos parece de todo absurdo especular que talvez seja por razão dele a cobra negra — com grande peso — adentrar a boca daquele atormentado, mas isto não cabe discutir aqui. Interessa-nos antes, entender que o Espírito de Gravidade faz e torna tudo pesado aos homens — independentemente de seus quereres — para que pesadas sejam a “vida e a terra” (ZA/ZA. Do espírito de Gravidade).

Esta figura conceitual representa todo o feneçimento e despotencialização que o homem possa ter, capaz de adoecê-lo e matá-lo, por impedi-lo de mover-se, de dançar, de rir. A sua força se assemelha àquela criticada em termos fisiológicos por Nietzsche, dedicada à música

alemã de Richard Wagner<sup>99</sup>, que não deixa de ser um representante de valores cristãos e pessimistas negativos na música.

Contudo, o Zaratustra de Nietzsche, que aconselhou o pastor a morder com força a serpente, tem também as suas artes para lidar com seu diabo, seja no riso ou no canto, acompanhado de um cupido e de moças para dançar e zombar (ZA/ZA, O canto da dança), ou por seus pensamentos que movimentam. Ao contrário do demônio que leva tudo para baixo, Zaratustra quer ensinar a voar, para isso ensina também um amor-próprio que se dá não pelo egoísmo, mas sim por ser “são e saudável: de modo a se tolerar estar consigo e não vaguear”.

Além disso, ao final da passagem “Do espírito de Gravidade”, o Zaratustra nietzschiano ensinou para aqueles que desejam voar, que aprendam antes “a ficar de pé, andar, correr, saltar e dançar”. Num de seus mais belos voos por entre os céus — “o céu Acaso, o céu Inocência, o céu Contingência, o céu Exuberância” — ansiou Zaratustra que fossem para sua sabedoria “um local de dança para divinos acasos, seres uma mesa divina para divinos dados e jogadores de dados!” (ZA/ZA. Antes do Nascer do Sol).

Noutro deslumbrante voo, após gritar com os pregadores e loucos, o sábio anseio de Zaratustra, nascido das montanhas como uma “selvagem sabedoria” alada, o arrastou para o longe e para cima, assim ele conta sua aventura:

Em meio à risada: então voei trêmulo, uma flecha em êxtase embriagado de sol: — para distantes futuros que sonho nenhum viu, para Suis mais quentes do que jamais sonharam os artistas: lá onde os deuses dançantes se envergonham de toda vestimenta [...] Onde todo o vir-a-ser me parecia dança e exuberância de deuses, e o mundo, solto e desenfreado e fugindo de volta para si mesmo: — como eterno fugir e buscar novamente a si de muitos deuses, como o bem-aventurado contradizer-se, novamente escutar-se, novamente pertencer-se de muitos deuses: — Onde todo o tempo me parecia uma bem-aventurada zombaria dos momentos, onde a necessidade era a própria liberdade, que venturosamente brincava com o agulhão da liberdade: — Onde reencontrei meu velho demônio e arqui-inimigo, o espírito de gravidade e tudo o que ele criou: coação, estatuto, necessidade, consequência, finalidade, vontade, bem e mal: — Pois não tem de existir aquilo *sobre* o qual se dance e se ultrapasse dançando? Não têm de existir, em prol dos leves, levíssimos, toupeiras e pesados anões? (ZA/ZA. Das velhas e novas tábuas).

Neste voo clarividente, Zaratustra percorrera os quentes céus do Sul — com uma atmosfera provavelmente tão provençal quanto aquela em que, no canto-dança do príncipe Vogelfrei, nos versos finais da *Gaia Ciência*, se dança entre o deus e o mundo inteiro —, e

---

<sup>99</sup> Consultável nos capítulos “No que faço objeções”, “Wagner como perigo”, “Nós, Antípodas”, presentes na obra de Nietzsche sob o título *Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo*, 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

novamente se faz presente a imagem cíclica, agora nos deuses pelos seus movimentos que se voltam para si mesmos, como numa ciranda exuberante de dança.

Há de se destacar que Zaratustra também se reencontra com seu antípoda, um criador de malogro que sujeita todas as coisas por meio das forças do peso ao fenecimento, afirmando, mesmo nas suas indagações, a necessidade da existência do mesmo. A afirmação do inimigo ocorre porque há uma compreensão de fortalecimento: havendo a gravidade que puxa tudo para baixo e tudo para si, ela é um contrapeso à necessária leveza para o vir-a-ser de todos os *corpos*, em sua evolução, expansão e contração, por meio dos saltos e formas criadoras, com a força exercitada, aqueles que dançam alcançam as alturas da liberdade.

Devemos pontuar um curioso paralelo: o Zaratustra de Nietzsche, em sua relação com o Espírito de Gravidade, tem uma semelhança com a ideia de “*aliança fraterna*” entre os deuses Apolo e Dioniso na tragédia antiga, a qual Nietzsche evidenciou em sua obra *O Nascimento da Tragédia*. Percebemos este simbolismo e valor na passagem acima, pois tal como os deuses gregos, estas duas figuras representam opostos que não se aniquilam, mas coexistem lutando à sua maneira — o que envolve a zombaria e o escárnio, moléstia e até um maldoso amparo, pois lembremos que Zaratustra carregou seu diabo até o portal. Além disso, o sábio trasgo dionisíaco de Nietzsche declara também seu amor a seus inimigos (ZA/ZA. Da guerra e dos guerreiros).

Essa convivência entre forças opostas — Zaratustra e o Espírito de Gravidade, na tensão entre leveza e peso, riso e seriedade — reflete uma concepção trágica do mundo, na qual a existência se revela como um campo de forças em permanente luta. Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche não apresenta a *gravidade* como um mal absoluto a ser eliminado, mas como um elemento indispensável ao processo de superação. O Espírito de Gravidade é, paradoxalmente, aquele que prepara o salto: aquilo que pesa também impulsiona, pois é ao flexionar as pernas sob o próprio peso que o corpo se lança no ar. Nesse contexto, o riso de Zaratustra — expressão dionisíaca por excelência — atua como uma arma contra a rigidez dos valores decadentes e revela a persistência do caráter agônico entre as figuras envolvidas. Zaratustra poderia aniquilar o Espírito, mas escolhe fortalecer-se por meio da convivência com ele.

Na tragédia grega, Apolo e Dioniso se entrelaçam: os impulsos dionisíacos dissolvem a individuação, desestabilizando a forma bela e harmônica do ser, enquanto as forças apolíneas restauram continuamente essa medida, resgatando a forma e a aparência. Essa tensão estrutural entre os princípios inspirou, segundo Nietzsche, a grandeza da arte trágica antiga. Em Zaratustra, a relação agônica se manifesta na dinâmica entre o protagonista e seu arqu-inimigo,

configurando uma espécie de “inimizade fraterna”, na qual as forças opostas não se anulam, mas se desafiam mutuamente, em um embate que gera potência criativa.

A sabedoria trágica, nesse sentido, consiste em reconhecer que o peso, a seriedade e os aspectos decadentes da existência não devem ser simplesmente negados, mas compreendidos e transfigurados. O que é pesado precisa ser afirmado, para que possa, enfim, ser superado em dança. O gesto de Zaratustra, portanto, não é o da negação destrutiva, mas o da afirmação transfiguradora: assim como os antigos trágicos que, ao encenar os infortúnios do destino, choravam e riam com os deuses, Zaratustra celebra a existência com leveza, afirmando-a em sua plenitude contraditória.

Com singelos afetos, entre lágrimas, risos e canto, tendo a visão das alturas montanhosas das tragédias e da vida, possuindo a leveza de uma coragem ridente, proferiu Zaratustra: “Eu só poderia crer num deus que pudesse dançar” (*Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde*). Esta profunda consideração envolve um afeto e um impulso interno; antes é uma constatação que reflete, como um amuleto mágico ou como uma vacina, contra todas as sentenças que causam fenecimento e doença no corpo, a todo o peso do Espírito de Gravidade e às suas criações que degeneram. Esta sentença é também um paradigma, um profundo valor que estima e legitima a crença num deus somente por meio da dança — e, é claro, envolverá um estado de embriaguez, mas por que razão? Em primeiro lugar, porque para dançar, é necessário o corpo.

O corpo criador, cujo “Si-mesmo” se expressará nas mais elevadas *transvalorações de todos os valores*, na criação de obras e até de um novo tipo de humano, pois como vimos, ele é cultivado e desejado por Nietzsche na conquista da *grande-saúde*, por um *espírito-livre* que se autodetermina. Assim, também a crença não se justifica como algo para suprir aquele “*instinto de fraqueza*”, que reside e resiste no corpo dos transmundos, dos homens de rebanho, dos crentes numa moralidade instintiva, instilada pelos valores ascéticos dos sacerdotes e pastores — valores e criações que, em *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, se revelam na imagem do peso despotencializador do antípoda de Zaratustra.

Um corpo dançarino é superador de todo peso a cada saltar, mas também vai se aproveitar dele em todo repousar, para se impulsionar sempre mais uma vez. Corajoso como é, o dançarino bailará perante abismos e, ao fazer do perigo o seu ofício, como o dançarino de cordas, será um humano de exceção, pois enquanto todos olham e nada entendem das palavras de outro dançarino, Zaratustra, ele acolhe aqueles que dançam como amigos.

A arte da dança é, por sua vez, como se vê na filosofia nietzschiana, um paradigma para filósofos, pois estes também — como quase todos que ouviram as palavras sacerdotais e valorações metafísicas — foram ensinados a desprezar o corpo. Mas, com o dançar, o corpo e suas potencialidades são impulsionados a novas perspectivas, logo, a novas contemplações e problemas, os quais, por sua vez, são encarados com a leveza e a virtude dançarina.

Com a força e a flexibilidade que a arte da dança traz enquanto ideal filosófico para Nietzsche, como anseio próprio de seu “espírito” de filósofo, para ser “seu culto divino” — como declarou ao final de sua *Gaia Ciência* —, não se poderia entendê-lo, o culto, como dissociado desta consideração de Zaratustra sobre *crer num deus que dança*, pois ele proporciona toda a dança provençal, alegre, livre e elevada da cultura do sul europeu. De toda forma, Nietzsche concebeu este ideal para todos e para ninguém.

Visto ser neste clima quente e provençal que um corpo entusiasta e dançarino pode bailar entre “deus e o mundo inteiro”, e como em oportunos momentos apontamos ao longo deste trabalho, que este deus que dança é Dioniso, devemos analisar agora como se dá a interação de Zaratustra com este deus.

É interessante pontuar que, em ambos, há um profundo desejo de querer afirmar a existência: o deus dançarino afirma, como Zaratustra, o eterno-retorno, a transformação e o movimento de todo devir da natureza. As suas criações dionisíacas envolvem a dor e o júbilo — desde quando compreendido pelo jovem Nietzsche como Uno-primordial —, que são tônicos para se transbordar a vida, nesse sentido, Dioniso também se assemelha a Zaratustra, pois ambos querem, pelo seu excesso, ensinar.

Contudo, é prudente ter em mente algumas observações de Gilles Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*<sup>100</sup> sobre o Dioniso e o Zaratustra de Nietzsche, porque, para o filósofo francês, há sutilezas muito complexas nas diferenças entre ambos. Destacaremos a seguir aquela segundo a qual o francês mostra uma inclinação para pensar a alma de Zaratustra na segunda metamorfose do espírito, precisamente o leão destruidor de valores, para dar vazão às novas criações, e a terceira metamorfose, por sua vez a da criança, mais inerente a Dioniso.

O Zaratustra de Nietzsche, para Deleuze, é definido essencialmente pela “transmutação dos valores”, pois ele se defronta e caminha pelo negativo, “como atestam seus nojos e suas

---

<sup>100</sup> No presente trabalho consultamos a versão traduzida por Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho, publicado pela editora N-1 edições em 2018.

tentações, não é para se servir dele como um motor, nem para assumir sua carga ou seu produto, mas para atingir o ponto no qual o motor é trocado, o produto, superado, todo o negativo<sup>101</sup>, vencido ou transmutado” (Deleuze, 2018, p. 240). A transmutação ou transvaloração de todos os valores é aquela que para Deleuze “relaciona o negativo com a afirmação na vontade de potência, faz dela uma simples maneira de ser das potências de afirmar<sup>102</sup>” (2018, p. 241).

Isto é, ela apresenta um outro lado, ou “face desconhecida” do negativo, que retira seus valores basilares e o mostra como apenas uma forma vazia, na qual somos nós, ou quem quer seja, com impulsos criadores, a lhe atribuir outro valor. Nesse sentido, os valores podem sempre ser transmutados.

Ressaltamos que não concordamos com Deleuze em seu posicionamento acerca do fortalecimento que Zarathustra ganha em sua relação com seus contrários, o qual não acontece para o autor. Somos contrários sobretudo pelo motivo já apresentado nesta seção: que a relação de Zarathustra com seu arqui-inimigo também configura uma aliança fraterna, ou melhor, uma inimizade fraterna.

No que toca a Dioniso, na concepção e recepção de Gilles Deleuze sobre o pensamento de Nietzsche, o deus é marcado essencialmente na terceira metamorfose da alma. Sabemos que a criança possui um sentido profundo neste contexto, que envolve tanto uma superação do reino do negativo (do qual também faz parte o niilismo) quanto da decadência, porém com um desdobramento a partir da destruição leonina, pois “o leão do sagrado não, prepara sua última metamorfose: tornar-se criança”.

---

<sup>101</sup> Sobre o negativo, podemos ver em Deleuze: “Não há consciência infeliz que não seja simultaneamente a sujeição do homem, uma armadilha para o querer, a oportunidade de todas as baixezas para o pensamento. O reino do negativo é o reino dos animais poderosos, Igrejas e Estados, que nos acorrentam aos seus próprios fins. O assassino de Deus fica triste depois do crime porque motivava seu crime tristemente: queria tomar o lugar de Deus, o matava para ‘roubar’, permanecia no negativo ao assumir o divino. É preciso tempo para que a morte de Deus encontre enfim sua essência e se torne um acontecimento alegre. O tempo de expulsar o negativo, de exorcizar o reativo, o tempo de um devir-ativo. E este tempo é precisamente o ciclo do eterno retorno”. (Deleuze, 2018, p. 240-241).

<sup>102</sup> Um pouco antes, Deleuze apresenta sucintamente as relações entre as implicações do eterno retorno e da afirmação, precisamente: “A lição do eterno retorno é que não há retorno do negativo. O eterno retorno significa que o ser é seleção. Só retorna o que afirma ou o que é afirmado. O eterno retorno é a reprodução do devir, mas a reprodução do devir é também a produção de um devir-ativo [...]. O ensinamento do especulativo de Nietzsche é o seguinte: o devir, o múltiplo e o acaso não contêm nenhuma negação; a diferença é a afirmação pura; retornar é o ser da diferença que exclui todo o negativo. Talvez esse ensinamento permanecesse obscuro sem a clareza prática na qual está imerso [...]. O ensinamento prático de Nietzsche é: a diferença é feliz; o múltiplo, o devir, o acaso são suficientes e por eles mesmos objetos de alegria; só a alegria retorna. O múltiplo, o devir, o acaso são a alegria propriamente filosófica na qual o uno se regozija de si mesmo, como também o ser e a necessidade”. (DELEUZE, *Nietzsche e a filosofia*, p.240).

Entende-se com isto que por meio das criações do Zaratustra nietzschiano — o além-do-homem e o eterno retorno — acontece a superação da degeneração, na qual o leão destruiu os valores antigos que adoeciam, abrindo espaço para novos valores, que precisam, neste caso, envolver o sentido da terra e a afirmação da vida. Tais noções difíceis e intimamente ligadas a essas criações de Nietzsche, são ao mesmo tempo tomadas como recurso para transmutar as perspectivas — metafísica, religiosa, política, moral ou até artística quando esta se submete às demais — que nos impedem de superar nossa condição decadente.

Pela questão do eterno-retorno, Deleuze nos traz mais duas distinções a partir das figuras de Zaratustra e Dioniso, que nos ajudam a compreender a relação de ambos com a dança. Nesta exposição do filósofo francês, que também inclui o conceito do além-do-homem, Zaratustra e Dioniso são observados a partir de um “cruzamento de duas genealogias, de duas linhagens genéticas desiguais” (Deleuze, 2018, p.242). Por Zaratustra, refere-se “ao princípio condicionante que os ‘põe’ de maneira apenas hipotética”, por isso Deleuze infere que Zaratustra teria uma posição inferior, mesmo sendo uma causa do *eterno retorno*, ele tardará em produzir seu efeito.

Por esta razão, como profere o filósofo, ele é um “profeta que hesita em entregar sua mensagem que conhece a vertigem e a tentação do negativo, que deve ser encorajado por seus animais”. Por outro lado, em relação ao além-do-homem — a sua criança para Deleuze —, mesmo possuindo frutos maduros, não é maduro o suficiente para eles, mesmo que sejam estes seus ensinamentos e os conceba perfeitamente (*ZA/ZA. A hora mais quieta*). Já a Dioniso esses predicados se apresentam como:

Princípio incondicionado que funda o seu caráter apodítico e absoluto. Assim, na exposição de Zaratustra é sempre o imbricamento das causas ou a conexão dos instantes, a relação sintética dos instantes uns com os outros que serve de hipótese ao retorno do mesmo instante. Mas, do ponto de vista de Dioniso, é, ao contrário, a relação sintética do instante consigo mesmo, como presente, passado e futuro, que determina absolutamente sua relação com todos os outros instantes. Retornar não é a paixão de um instante empurrado pelos outros, mas a atividade do instante, que determina os outros ao determinar a si mesmo a partir daquilo que afirma. A constelação do ser: o sim da criança-que-joga, mais profundo que o sagrado não do leão [...] Zaratustra relaciona o negativo com a afirmação na vontade de potência. Entretanto é preciso que a vontade de potência seja relacionada com a afirmação como sua razão de ser, e que a afirmação seja relacionada com a vontade de potência como o elemento que produz, reflete e desenvolve sua própria razão: esta é a tarefa de Dioniso [...] A determinação de Dioniso é de outra natureza, idêntica ao princípio absoluto sem o qual as próprias condições permaneceriam impotentes. E, precisamente, o supremo disfarce de Dioniso é submeter seus produtos a condições que lhe são submetidas e que esses produtos ultrapassam. (Deleuze, 2018, p. 242-243).

Deleuze também recomenda que não devemos nos espantar com o fato de que os conceitos de Nietzsche estão no “cruzamento” de “duas linhagens genéticas desiguais”. Desse modo, não apenas as concepções de eterno retorno e além-do-homem se apresentam em distintas perspectivas e implicações, mas também “o riso, o jogo, a dança”, pois são “potências afirmativas de transmutação”, cabendo aqui nos voltarmos precisamente para esta última noção.

No que se refere a Zaratustra, para Deleuze, a dança “transmuta o pesado em leve”, o riso, “transmuta o sofrimento em alegria”, por sua vez, o jogo em que se lançam os dados “transmuta o baixo em alto”. Por outro lado, em Dioniso, esses conceitos implicam em “potências afirmativas de reflexão e de desenvolvimento” — lembremos que o dionisíaco nas suas acepções como vontade de potência se revela como um princípio incondicionado para todas as suas criações, que devem se “ultrapassar” —, portanto aqui a “dança afirma o devir e o ser do devir; o riso, as gargalhadas afirmam o múltiplo e o uno do múltiplo; o jogo afirma o acaso e a necessidade do acaso” (Deleuze, 2018, p.243).

Sobre essas potências afirmativas, em especial a dança, o comentário de Deleuze em *Nietzsche e a filosofia* encerra-se nesta proposição citada acima, seguindo, é claro, suas considerações finais, que infelizmente não retomam essa parte do debate. Contudo, ainda que na obra de Deleuze o filósofo não prossiga com o exame dessas perspectivas sobre a dança, devemos refletir sobre como se relacionam. Considerando a problematização norteadora deste trabalho, sobre como a dança na filosofia de Nietzsche exerce um papel na superação da *décadence*, que, no caso específico desta seção, encontra apoio argumentativo com a enunciação de Zaratustra sobre poder crer em um deus dançarino.

Nas alturas montanhosas, Zaratustra fora afetado pela visão trágica do “palco e da vida”, emocionou-se e entendeu que somente a crença num deus seria possível se este dançasse. Quando esse pensamento surge, aparece sério o Espírito de Gravidade, a figura negativa, como se sua presença servisse para romper com todos os estados corporais, leves e ridentes de Zaratustra. Contudo, depois de enunciar como se mata espírito, Zaratustra se volta para si, seu caminho e aprendizado, pois ao aprender a andar, passou a correr, tendo também aprendido a voar. Não deseja “ser empurrado para sair do lugar”. Neste momento, as ações de seu antípoda não mais o atingem.

Finalmente, a visão da tragédia e da vida alcança seu ápice, uma excitação plena que faz com que o corpo dele reconheça as mudanças: “agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim” (ZA/ZA. Do ler e escrever). Atravessado pelo

deus dançarino, Zaratustra nos parece tomado pela embriaguez, própria dos entusiastas de Dioniso, e mesmo sendo um ateu<sup>103</sup> — isto é, alguém sem deus —, pôde enfim ser afetado por ele, ou por suas forças que dançam dentro de si.

A dança, então, se mostra claramente como um recurso, assim como o deus dançarino, para lidarmos com o peso e a servidão que envolve o *reino do negativo* na terminologia de Deleuze, que pertence ao antípoda de Zaratustra. O Espírito de Gravidade, para nós, mostra-se necessariamente como uma figura inspirada nos próprios antípodas de Nietzsche, como seu mestre Schopenhauer, seu ídolo musical Richard Wagner. Acrescente-se a essa dupla, toda uma tradição a qual lançou diversas centelhas e flechas, ou examinou seus valores e fundamentos, ora estimando, ora maldosamente rindo dos mestres que nunca riem de si mesmos (FW/GC, Epígrafe, p.5).

Esses mestres que, no fundo, ensinaram a desprezar o corpo e a mortificar a vida, voltando-se inclusive contra a continuação da vida desta, sob a égide do niilismo e da castidade. O corpo, como vimos, é extremamente importante para a própria concepção de um ideal filosófico para Nietzsche, e tem na dança e nos exemplos de seus dançarinos um paradigma potencial para a superação das mazelas da vida, mazelas que, neste trabalho, apresentamos sobretudo com o nome de *décadence*, como identificou Bourget e mesmo Nietzsche, que foi ainda mais fundo ao buscar pelo instinto que degenera a vontade de viver.

A dança que se faz no perigo das alturas, como a dos dançarinos de cordas, ao caminhar sobre a corda bamboleante, equilibra-se com tamanha força e gingado, fazendo do perigo o seu trabalho, serve também como exemplo para quem se dispõe ao prazer tortuoso das investigações filosóficas, que não receiem diante da descoberta de seus problemas, nem do perigo que pode cercá-los por conta de suas criações e pensamentos. Incorporar a dança ao filosofar, implica em fortalecer-se e superar-se, de modo que nada importe o suficiente para ficar pesado, ressentido ou covarde diante de seus problemas e contemplações. Sem temer as transformações do devir, acolhendo-as como fizera o equilibrista dançarino de cordas do prólogo de *Assim falou Zaratustra*.

Das transvalorações que a dança permite e implica a partir do Zaratustra de Nietzsche, podemos nos voltar para a alegre epígrafe deste capítulo, erguer nossas pernas altas e ficar de

---

<sup>103</sup> Apesar de Zaratustra se chamar de ateu, esse ateísmo não deve ser pensado como negação, mas como identificação de ausência de deus. Contudo, vê-se na obra que o personagem é atravessado ou habitado por um deus dançarino, o que implica numa mudança de perspectiva sobre si mesmo.

cabeça para baixo, como a criança que pode transmutar e criar novos valores, novas afirmações e olhar o mundo com outras perspectivas, a partir das quais o riso é santificado e a leveza nos faz, dançando e filosofando, saltar para além de nós mesmos.

O corajoso dançarino e estrela dourada, que fora atravessado por um deus dançarino, finalmente porta consigo uma capacidade que o leva aos céus e pode superar qualquer peso, afirmar quaisquer coisas, ser mestre do eterno retorno, criança e lançador de dados. O riso, o jogo e a dança, apesar de poderem ser como muito bem observa Deleuze, de genealogias diferentes, reconhecemos que convergem pela *embriaguez trágica* da visão dionisíaca da vida, de modo que os traços do deus agora também se afirmam em Zaratustra.

Assim, a dança de Zaratustra, tomando as concepções de Deleuze, não apenas pode transmutar/transvalorar ou, pelo ato criador, transformar o pesado em leve, mas afirmar também, como o próprio Dioniso, “o devir e o ser do devir”. Assim, podemos compreender — admitindo que o destino da natureza do mundo, enquanto Vontade de Potência é o devir — aquilo que o pensador e poeta paraense João de Jesus de Paes Loureiro, em *Filosofia da Dança*,<sup>104</sup> reconheceu no exercício de conceituar a arte da dança, seu imbricamento com o signo dionisíaco da filosofia de Nietzsche, a saber:

A dança é poesia na humana tensão e seus conflitos. Não como redenção da memória. Mas, para o acontecer de um futuro. A revelação de um destino. Um destino que me reaproxima do sentido pleno da criação: é um modo de fazer mundos, com pessoas viventes, numa vida virtual equivalente a natural, em que as ações dialogadas conduzem os acontecimentos, que termina quando decide uma forma de desejo. [...] Como a vida, a dança é algo que se vai preenchendo à vista de todos, e ao ser preenchida, pelo ato de representar ou pelo ato de viver, termina para sempre. Como a vida, uma coreografia jamais pode ser revivida. Tudo nela e nele é para sempre. Mas, na dança, o para sempre não é um fim, mas uma possibilidade de recomeçar. Um pressuposto para poder recomeçar. Um fim que não termina. Somente os agentes na arte cênica serão capazes de viver a condição do humano dionisíaco divinizado: vida, morte e ressurreição. A cada noite. A cada dia. (Loureiro, 2022, p.37-38).

A arte da dança, nas entranhas do caos da criação dionisíaca, releva-se numa elevada potência criadora, que pode ser reconhecida na criação de novas danças, de novas condições, de reviver nos dançarinos a embriaguez de serem atravessados pelo deus que morre e ressurge em primavera beleza e alegria. Como se a morte fosse apenas um sonho, do qual, reconstituído pelas forças apolíneas, retornasse como seu belicoso servidor o sátiro de um ambíguo despertar,

---

<sup>104</sup> Publicado em 2022 pela Mezanino Editorial, o livro *Filosofia da dança* de Paes Loureiro é antes de tudo um exercício do pensador e poeta para contribuir para com a formação dos discentes da disciplina por ele lecionada na Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará. Paes Loureiro dedicou-se por muitos anos a lecionar Estética e Introdução à filosofia em diversos cursos da UFPA. Nesta obra, a proposta do poeta é compreender o signo artístico da dança e sua função reflexivo-interpretativa do mundo. O fio condutor dessa proposição é analisar como, por meio da coreografia, pode-se perceber os pensamentos que a dança revela.

essa besta que também vive a tensão entre o humano e o animal, afirmando sua natureza ambivalente, seu antagonismo em ser duplo.

Um antagonismo de impulsos e constituições, como a duplicidade entre Zaratustra e o Espírito de Gravidade, na qual a sabedoria ensinada pelo trasgo dionisíaco lamenta por aqueles homens superiores, pois eles não aprenderam a “dançar como se deve dançar — indo além de vós mesmos!” (ZA/ZA. Do homem superior.), e mesmo assim não os abandona. Zaratustra os convida, homens, para dançar e rir, numa bela consonância com o devir no mundo.

A dança nos ensina por meio de seu encontro com a filosofia, tantas criações e expressões, tantas formas e movimentos, que a própria filosofia não poderia ignorá-la — pois a dança baila com a vida. E não podemos deixar de reconhecer, na filosofia de Nietzsche — esse mal compreendido *filósofo dançarino* —, a demonstração de que é possível uma filosofia que dança com a dança, que escreve com a dança e que nos estende seu próprio ânimo e força — também dionisíaca — para, bailando conosco, nos elevar e transbordar. Essa filosofia que dança, também por sua natureza extemporânea e intempestiva, forte como é, nos faz alçar tanto as alturas e quanto as profundezas, para que a condição humana se prepare, no presente, para novos amanhãs — mesmo diante das criações de natureza decadentes. Com a dança, o filósofo poderá caminhar sem receios perante o peso e os juízos dos desprezadores da vida.

Através da hipótese de nosso trabalho, compreendemos e constatamos que, ao ser a dança tomada como um referencial pela filosofia de Nietzsche, não é apenas a *décadence* que é superada, mas até mesmo o próprio fazer filosófico, pois ele se fortalece e se transforma. Resta, por fim, ver que neste dueto cadencial, estas artes alegóricas do pensamento e do corpo, ensinarão e impulsionarão aqueles que as procurem de forma conjunta, o que proporcionará a seus praticantes que se afirmem de corpo e espírito para o prazer da autossuperação e da autodeterminação, sem licenças e amarras, indo com leveza rir alegremente em meio à destruição e criação de tudo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar uma contribuição ao debate que é a filosofia da dança no pensamento de Nietzsche, e teve como principal proposta a demonstração do papel da arte da dança como meio de superação da *décadence* na filosofia de Nietzsche. Acreditamos ter realizado ao longo de sua exposição uma análise estrutural e perspectivista no que concerne à trama conceitual da dança quando posta diante da *décadence*.

Em primeiro lugar, tomamos como fundamento uma extensa discussão sobre o corpo na filosofia de Nietzsche, priorizando as passagens em que se pode suscitar aproximações com a dança ou com a *décadence*. Ao mesmo tempo, considerando as dificuldades de uma leitura exegética abordando temas que são desenvolvidos ao longo das obras de Nietzsche, buscamos fornecer ao leitor, através de textos complementares, noções que pudessem fazer com que o discurso do filósofo fosse devidamente apreciado em seu diálogo com a tradição, assim como suas críticas à cultura ocidental.

A respeito do corpo nietzschiano, posicionado como fio condutor do primeiro capítulo, foi possível contrastar — por meio das oposições entre os dançarinos de tipo dionisíaco, com seus antípodas, sobretudo os sacerdotes do cristianismo e seus representantes —, a dança tomada como ferramenta contrária à *décadence*. Essa tensão possibilitou uma rica reflexão, que tratou de mostrar as profundas conexões entre a filosofia de Nietzsche e a arte da dança, em uma mútua troca de perspectivas, ensinamentos, ideias e valores, ressaltando o caráter poderoso mobilizado por ambas no anseio pela criação de novas formas de viver, bem como o cultivo de corpos saudáveis, mesmo diante das mazelas criadas por culturas de homens decadentes.

Em nosso segundo capítulo, buscamos investigar a *décadence*, com o propósito de situar seu surgimento e compreendê-la em seu aspecto doente, e por fim, degenerativo. Partimos da análise da modernidade, a partir da teoria de Bourget sobre a *décadence*, até o ponto em que a estrutura do psicólogo é apropriada por Nietzsche, tanto na crítica a Wagner quanto na radicalização da busca pela origem dessa doença, na qual a fisiologia de Sócrates o permitiu ser o mais influente porta-voz de uma filosofia moribunda, contaminando a tradição filosófica posterior.

Face ao problema da *décadence* e seu terrível caráter despoticizador, retomamos o anseio de Nietzsche pela dança, aliado à recepção da helenidade em seu caráter mais triunfante. Dessa maneira, debruçamo-nos sobre a dimensão da filosofia trágica de Nietzsche, explorando o caráter afirmativo da vida, e ressaltando a importância da dança dionisíaca neste processo.

Já no terceiro capítulo, realizamos uma reconstituição do caminho do Zaratustra nietzschiano, analisando os dádivosos ensinamentos do dançarino, sem perder o tom agônico do personagem em sua luta contra seus antípodas, como os homens *décadents*, o santo e, por fim, o Espírito de Gravidade. As ações de Zaratustra, assim como dos demais dançarinos que apresentamos ao longo do trabalho, contribuem para a compreensão de que a dança se configura num sentido superador, sobretudo em relação à *décadence*.

A postura de Zaratustra no reconhecimento de que só acreditaria num deus dançarino instaura um importante paradigma, no qual a dança tem um papel de destaque, pois é graças a ela que o personagem se livra de todo o peso do seu inimigo. A dança, como vimos ao longo deste trabalho, não envolve apenas as atribuições dos seus personagens conceituais, mas também proporciona uma multiplicidade de noções, metáforas, danças do pensamento e perspectivas revigorantes. Reconhecemos também que a dança movimenta, justifica ou ainda condiciona e articula noções fundamentais na filosofia nietzschiana, e o inverso também: a filosofia de Nietzsche impulsiona e excita, convida, contribui e prepara o espírito e o corpo para a dança.

Mesmo lidando com temas sensíveis e intensos, buscamos abordá-los com leveza e flexibilidade de pensamento. Nosso desejo foi compreender, dialogar, criticar e, sobretudo, contribuir para o valioso debate sobre a relação entre a filosofia e a dança. Sabemos que este trabalho não esgota esta relação — pelo contrário, suas limitações, sejam elas teóricas ou derivadas da abordagem metodológica, assim como os seus acertos, refletem a própria natureza criativa da filosofia: a geração de problemas. E é justamente essa ação que nos anima a seguir com outros problemas, acreditando que há muitas pesquisas a realizar, novas danças a conhecer, novas perspectivas a explorar, novas filosofias para dançar e danças para filosofar.

Devemos também pontuar o mérito deste trabalho, cuja proposta consistiu em tentar não subordinar a dança à filosofia, ou vice-versa, mas sim demonstrar como, juntas, são capazes de afirmar a existência e o devir do mundo. É de suma importância reconhecer que a conjunção entre a filosofia e a dança não produz o mesmo malogro que a *décadence*, pois esta, em suas formas mais grotescas, ascéticas, reativas e violentas, adoeceu a alma e o corpo da humanidade.

Por fim, acreditamos que nossa hipótese — a de que são as potências da arte de dançar, em seu caráter de elevada expressão artística corporal, que configuram afirmativamente uma contribuição para a superação da *décadence* — confirmou-se. Pois, no percurso realizado neste trabalho, observamos que, desde as obras iniciais de Nietzsche, em que a dança aparece de

forma periférica, até a sua maturidade filosófica, ela exerce um papel fundamental, pois na sua maneira elevada e prazerosa, ela firma-se na afirmação do corpo e da vida.

A dança permite, por meio do corpo e de sua leveza, uma experiência única em nossas vidas, especialmente quando a observamos à luz do pensamento dadivoso de Paes Loureiro, citado na introdução deste trabalho. Nesse pensamento, o professor e poeta pontua de forma deslumbrante que “o cosmo é o universo em movimento. E o movimento cósmico é a dança”. Essa perspectiva nos mostra que a dança não se limita ao corpo humano, mas pode manifestar-se em todos os corpos do universo, expressando-se nele em todas as suas possibilidades — sempre em novas formas de experimentação dançante.

Nesse sentido, ressaltamos dois paradigmas de Nietzsche sobre a dança: que os homens, ao dançarem, possam ser levados para além de si mesmos e, numa esfera de afirmação da vida e do mundo, justifiquem a sua existência sob o signo libertador e alegre do deus dançarino. Gostaríamos ainda de acrescentar que a existência será mais alegre se este deus estiver acompanhado de seu meio-irmão solar — das belezas e medidas — como na triunfante aliança fraterna da arte trágica, tal como compreendida por Nietzsche. Assim concluímos com profunda disposição para novas perspectivas entre a dança e a filosofia, cientes de que a ciranda entre ambas há de continuar a girar em um vir-a-ser de alegre prazer.

## REFERÊNCIAS.

### **Bibliografia Básica.**

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Perereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martin Fontes, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala. 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Ernst Schmeitzner em 1883. Consultada na versão digital das Edições Críticas Alemãs das Obras Completas: Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB), editada por Paolo D'Iorio, organizadas Giorgio Colli eazzino Montinari. Último acesso:31/05/2025. Disponíveis em: <http://www.nietzschesource.org/>

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Edições 70. Lisboa, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edipro, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Cia. das Letras 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Trad. Arthur Mourão. São Paulo: LusofiaPress. 1997. Último acesso em: 08/05/2025. Disponível em: [http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche\\_friedrich\\_o\\_anticristo.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_o_anticristo.pdf)

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner; Nietzsche contra Wagner*, 1ª ed. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments finais/Friedrich Nietzsche*. Tradução. Flávio R. Kothe – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

### **Bibliografia Complementar.**

ABES, Gilles Jean. *Elogio fúnebre de Théodore de Banville*. Cadernos de Tradução, [S. l.], v. 38, n. esp., p. 184–188, 2018. DOI: 10.5007/2175-7968.2018v38nespp184. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38nespp184>. Acesso em: 25 jan. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

ALVAREZ, Beethoven Barreto. *Breves considerações sobre a estruturação rítmica do hexâmetro homérico*. Contra Corrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, [S.l.], n. 6, p. 9-28, maio 2017. ISSN 2525-4529. Disponível em:

<https://repositorioinstitucional.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/541>. Acesso em: 24/03/2025.

AMARANTE, Dirce Waltrick. *Cenas do Teatro Moderno e Contemporâneo*, São Paulo: Iluminuras, 2015.

ANGLIKER, Erica Morais. *Worshiping the divinities at the Archaic sanctuaries in the Cyclades*. In: “*Les sanctuaires archaïques des Cyclades*”. Organizado por Alexandre Mazarakis Ainian. Presses Universitaires de Rennes, 2017. Último Acesso: 20/09/2024. Disponível em: <https://pur-editions.fr/product/8111/les-sanctuaires-archaiques-des-cyclades>.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martin Fontes, 2014.

BARROS, Roberto Almeida. *Nietzsche: Além-do-homem e idealidade estética*. Campinas SP. Editora Phy, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BIBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: PAE Editora, 2007. Reimpressão – 2017.

BITTENCOURT, Renato Nunes. *O problema do Crucificado na crítica de Nietzsche ao cristianismo*. Trágica: Estudos sobre Nietzsche, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 2008. Disponível em: DOI:10.59488/tragica.v1i1.23876. Acesso em 18 jul. 2025.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

BOURGET, Paul. *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine*. 1ª Ed. Alphonse Lamerre. Paris, 1886.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da Dança: Ensaio bibliográfico*. In: *Antropologia da Dança I – 2ª ed.* / Giselle Guilhon Antunes Camargo (Org.). Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

COCTEAU, Jean. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Júnio Costa. Belo horizonte: Autêntica, 2020.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DUBY, Georges. *As Damas do Século XII: Heloísa, Isolda e outras damas do século XII/A lembrança dos ancestrais/Eva e os padres*. Editora: Companhia das Letras; 1ª edição, 2013.

DUBY, Georges. *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Editora: Terramar, 1992.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Idéias Religiosas: Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis – Tomo I – Dos Vedas a Dioniso – Volume 2*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. 2. Ed. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- EURÍPEDES, *As Bacantes*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Hedra. 2010.
- FARGUELL, Roger W. Müller. *Figuras da Dança: Sobre a Constituição Metafórica do Movimento em Textos*. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. Tradução Maria Filomena Molder, Teresa Cadete, João Barrento, Fernanda Mota Alves, Paulo Osório de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Antonio Guimarães Filhos e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIESBRECHT, E. *Escutando com o corpo: sensibilidade, música e corpo numa cena local de dança do ventre*. Revista de Antropologia, v. 65, n. 2, p. e198224, 2022.
- GREINER, Crhistine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUERVÓS, Luis Enrique Santiago. *Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança*. Tradução de Alexandre Filordi de Carvalho. Cadernos Nietzsche. Vol 14. 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2006.
- HEINE, Heinrich. *Os deuses no exílio*. Org. Marcio Suzuki, Marta Kawano. Trad. Hildegard Herbold, Márcio Suzuki, Marta Kawano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- HERÁCLITO, *Fragments: origem do pensamento*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- HERÓDOTO. *História*. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Editora W.M Jackson Inc. 1950.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes – 25 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2025.
- LAWLER, Lilian. *A dança na Grécia antiga*. 1 ed. Tradução Cynthia Gusmão. São Paulo: Odisseus, Editora: 2023.
- LEAL, Julie Christie Damasceno. *Nietzsche e a questão do corpo na modernidade*. 2016. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2016. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

- LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Filosofia da dança*. Belém: Mezanino – Editorial, 2022.
- LOSURDO, Domenico. *Nietzsche e a crítica da modernidade*. Tradução de Alessandra Siedschlag. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.
- NASSER, Eduardo. *Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal*. Cadernos Nietzsche, v. 1, n. 35, p. 33–56, dez. 2014.
- MACHADO, Roberto (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MARTON, Scarlett. *Extravagâncias. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. 3ª Ed. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009.
- MARTON, Scarlett. *Ler Nietzsche como “nietzschiano”: questões de método*. **Discurso**, São Paulo, Brasil, v. 48, n. 2, p. 7–24, 2018. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2018.150835. Disponível em: <https://revistas.usp.br/discurso/article/view/150835>.. Acesso em: 10 de maio, 2025.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.
- MICHAUT, Pierre. *História do Ballet*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro. 196?. [Sd. entre 1960 a 1969].
- MÜLLER-LAUTER, W. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica: A propósito da crítica de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner*. Trad. Scarlett Marton. In: Cadernos Nietzsche, São Paulo, n.6, pp.11-30, 1999.
- PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia, Livro I*. Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra – Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.
- PIAGET, Jean. *O estruturalismo*. Tradução de Moacir Renato de Amorim. 3ª Ed: DIFEL. São Paulo – Rio De Janeiro, 1979.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de José Cavalcante de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PONTES, Ivan Risafi. *Nietzsche e a ambivalência do filósofo e do artista*, P. 71 – 73. Revista Lampejo Nº. 6, 2014.

RICHARDSON, Matthew. *Hallelujah*. Direção: Matthew Richardson. Diretor de Produção/Assessor Artístico: Damian Siqueiros, 2019. Último Acesso:09/11/2024. Disponível em: <https://www.x-circus.com/projects/hallelujah/>

ROIZENBLIT, Sérgio. *Reneé Gumiel - A Vida na Pele*. Direção: Sérgio Roizenblit, Inês Bógea. Produção de Marília Alvarez. São Paulo: DocTV-SP (TV Cultura, STV-Rede SescSenac de Televisão, Secretaria de Estado da Cultura. 2005. Último Acesso:03/10/2024. Disponível em: <https://vimeo.com/49331592>.

ROMÃO, Mariane Aparecida. Sobre a influência de Paul Bourget no pensamento tardio de Friedrich Nietzsche. Vol. 4, nº2, 2011. Revista Filogenese, Marília – SP.SANTOS, F. T. dos. *Nietzsche contra os elementos dramático-musicais dos drzmas de Richard Wagner*. PARALAXE, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 48–64, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/31118>. Acesso em: 04/08 2024.SANTOS, Zélia Priscila Nogueira Rodrigues dos. *Dança gospel: adoração, evangelização e mercadoria no contexto religioso evangélico*. Dissertação (Mestrado), orientação de Dra. Maíra Spanhero Ferreira. Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Último Acesso:20/03/2025. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33558>

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. *Origens do drama clássico na Grécia antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 2022.

VASLAV, Nijinsky. *Cadernos: O sentimento*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1998.

VIANNA, KLAUSS. *A dança*. Summos Editorial, São Paulo, 2018.

WEBER, Eugen. *França fim-de-siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.