

Joana Angélica de Oliveira Farnezi

“NIETZSCHE E A DANÇA”

**UMA INTERPRETAÇÃO FILOSÓFICA DA EXPRESSÃO CORPORAL COMO
AFIRMAÇÃO DA VIDA**

Dissertação de Mestrado em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Adilson Feiler

Apoio FAPEMIG

Belo Horizonte
FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
2026

Joana Angélica de Oliveira Farnezi

“NIETZSCHE E A DANÇA”

**UMA INTERPRETAÇÃO FILOSÓFICA DA EXPRESSÃO CORPORAL COMO
AFIRMAÇÃO DA VIDA**

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da
Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Filosofia da Religião, Ciência e
Cultura

Orientador: Prof. Dr. Adilson Feiler

Apoio FAPEMIG

Belo Horizonte
FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
2026

FICHA CATALOGRÁFICA

F235n	Farnezi, Joana Angélica de Oliveira “Nietzsche e a dança”: uma interpretação filosófica da expressão corporal como afirmação da vida / Joana Angélica de Oliveira Farnezi - Belo Horizonte, 2026. 119 p. Orientador: Prof. Dr. Adilson Feiler. Dissertação (Mestrado) – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Departamento de Filosofia. 1. Filosofia. 2. Dança. 3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm. I. Feiler, Adilson Felício. II. Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Departamento de Filosofia. III. Título. CDU 1
-------	--

Elaborada por Zita Mendes Rocha – Bibliotecária – CRB-6/1697

Dissertação de **Joana Angélica de Oliveira Farnezi** defendida e aprovada, com a nota 9,0 (none) atribuída pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Adilson Felicio Feiler / (Orientador)



Prof. Dr. Marco Heleno Barreto / FAJE



Profa. Dra. Maria da Glória Dietrich / UNIVALI

Departamento de Filosofia – Pós-Graduação (Mestrado)

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

Belo Horizonte, 03 de março de 2026.

Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e convite à dança, ora indicando o ritmo, ora observando meus passos, sobretudo me guiando através da fé, pois dançar exige entrega.

À presença do sopro inspirador, revelado por infinitas formas, que me tornou sensível à contemplação e me motivou a buscar na linguagem nietzschiana a origem da beleza do movimento dançante como afirmação da vida e a sondá-la como rastro da presença divina no mundo.

À minha família, especialmente ao Léo, pelo apoio carinhoso e constante, essencial à manutenção dos meus estudos. Aos meus filhos, Lucas e João, pela compreensão e paciência, enquanto cumpria leituras e escritas filosóficas.

Aos meus pais, Paulo e Cecília, pelo amor, a presença perene e esteio incondicional.

Aos meus professores, que, durante o percurso filosófico, presentearam-me com conhecimento e manifestação de generosa disponibilidade, diante da minha inquietude. Especialmente ao meu orientador, Adilson, pelo aconselhamento assertivo e o estímulo permanente, que contribuíram para melhorar a profundidade e clareza da dissertação.

À Faculdade Jesuíta de Teologia e Filosofia – FAJE, pelo acolhimento e propósito *Fides et Intellectus*, cumpridos com excelência e ética na formação acadêmica.

Aos artistas, escritores e filósofos que deixaram sua obra impressa, possibilitando-me investigar e compreender melhor a filosofia da arte, através de seu legado.

Aos mestres que o ballet me permitiu conhecer, como bailarina clássica, especialmente à minha professora Maria Clara, que deixou indelével marca ao longo do meu percurso. Há muito de sua práxis, amorosa, leal e delicada, nessa pesquisa.

Há alguns anos, por ocasião de uma temporada de férias numa ilha do Mediterrâneo, pude viver a vida de pescadores e de camponeses autênticos cujo ritmo era o do ar, da água, da luz, dos vegetais. Ao anoitecer, a aldeia se reúne na praça. As pessoas passam, se olham, cumprimentam-se, sorriem, somem, voltam, vão sentar-se. Silêncio. Os homens começam a conversar. Então, quase sempre após um certo lapso de tempo, o tom se eleva: discussões, brigas — ninguém está de acordo —, incompreensão. Certas noites, a desordem é generalizada, violenta e sem razão. No dia seguinte, se pergunta o que houve, respondem: “Trocamos palavras, nos desentendemos!”. São da mesma raça, do mesmo meio social, da mesma idade... e as palavras têm, para cada um, uma significação diferente. As mesmas palavras. Mito de Babel.

Em outras noites, o silêncio se prolonga. Depois, um homem se levanta e dança, depois um outro, um terceiro. Os outros olham, mas seus olhos afirmam sua união profunda, sua participação total. A dança continua até tarde da noite; os dançarinos se revezam e, quando todos finalmente voltam para casa, a unidade permanece, a alegria é genuína e o repouso, completo.

A palavra divide. A dança é união. União do homem com seu próximo. União do indivíduo com a realidade cósmica. A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana.

Maurice Béjart
Dançar a vida

RESUMO

A pesquisa investiga a relação entre a filosofia de Nietzsche e a dança, a partir de uma leitura exegética da obra *Assim falou Zaratustra*. O problema central consiste em compreender de que modo a dança, recorrente ao longo do texto, pode ser interpretada não apenas como imagem poética ou recurso metafórico, mas como elemento significativo da reflexão nietzschiana sobre a afirmação da vida, por meio do saber corpóreo, e sobre a transvaloração dos valores. A análise concentra-se na articulação entre dança, corpo e devir, examinando como o movimento, a alternância das forças e a crítica ao espírito de gravidade participam da constituição de modos afirmativos de existência. O método adotado é exegético-interpretativo, orientado pela leitura atenta do texto e de seus motivos recorrentes. Ao tomar a dança como eixo de análise, a pesquisa evidencia que a transvaloração dos valores, em Nietzsche, não se realiza apenas no plano conceitual, mas se enraíza em uma transformação incorporada dos modos de sentir, avaliar e afirmar a vida.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Afirmação da vida. Transvaloração dos valores. Nietzsche.

ABSTRACT

This research investigates the relationship between Nietzsche's philosophy and dance through an exegetical reading of *Thus Spoke Zarathustra*. The central problem is to examine how dance, recurrent throughout the text, can be interpreted not merely as a poetic image or metaphorical device, but as a significant element of Nietzschean reflection on the affirmation of life and the transvaluation of values. The analysis focuses on the articulation between dance, body, and becoming, examining how movement, the alternation of forces, and the critique of the spirit of gravity participate in the constitution of affirmative modes of existence. The methodological approach is exegetical and interpretive, grounded in a close reading of the text and its recurring motifs. By taking dance as the central axis of analysis, the research demonstrates that the transvaluation of values in Nietzsche is not confined to the conceptual level, but is rooted in an embodied transformation of ways of feeling, valuing, and affirming life.

Keywords: Dance. Body. Affirmation of life. Transvaluation of values. Nietzsche.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DW/VDW — *Die dionysische Weltanschauung / A visão dionisiaca do mundo*

EH/EH — *Ecce Homo*

FW/GC — *Die fröhliche Wissenschaft / A gaia ciência*

GD/CI — *Götzen-Dämmerung / Crepúsculo dos ídolos*

GM/GM — *Zur Genealogie der Moral / Genealogia da moral*

GT/NT — *Die Geburt der Tragödie / O nascimento da tragédia*

HH/HH II — *Menschliches, Allzumenschliches II / Humano, demasiado humano II*

NF/FP — *Nachgelassene Fragmente / Fragmentos póstumos*

WA/CW — *Der Fall Wagner / O caso Wagner*

WS — *Der Wanderer und sein Schatten / O andarilho e sua sombra*

ZA/ZA — *Also sprach Zarathustra / Assim falou Zaratustra*

KSA — *Kritische Studienausgabe der Werke von Friedrich Nietzsche, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: Walter de Gruyter, 1980).*

KGB — *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe (KGB). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin; New York: de Gruyter, 1986.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: A DANÇA COMO REPRESENTAÇÃO DA TRANSITORIEDADE: APOLO E DIONISO.....	17
1.1 Agon e dança: a dinâmica trágica da estética nietzschiana.....	17
1.2 Dança como pedagogia do devir: crítica à primazia do logos.....	25
1.3 Vida como fluxo e ritmo: ontologia do movimento e saber incorporado.....	34
1.4 Dançar o <i>eterno retorno do mesmo</i> : grande saúde e afirmação da vida.....	39
CAPÍTULO II: O CORPO COMO A <i>GRANDE RAZÃO</i>	48
2.1 O <i>espírito de gravidade</i> e a pedagogia da dança.....	58
2.2 Dança e crítica à fixação do devir.....	65
2.3 O sensível no pensamento de Nietzsche <i>versus</i> a dualidade platônica.....	69
2.4 O corpo dançante como gênese do pensar e ritmo da criação.....	73
2.5 O devir como horizonte último da <i>grande razão</i>	75
CAPÍTULO III: DANÇA E TRANSVALORAÇÃO DOS VALORES.....	79
3.1 A transvaloração dos valores: gênese e exigência corporal.....	83
3.2 O espírito dançarino, musical e a crítica ao <i>espírito de gravidade</i>	88
3.3 Dança como paradigma sensível da criação de valores.....	95
3.4 A dança como forma extrema da <i>afirmação</i>	101
CONCLUSÃO.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

INTRODUÇÃO

A presença recorrente da dança na obra de Nietzsche, em especial em *Assim falou Zaratustra*, expõe um problema filosófico que não se esgota em sua leitura como imagem poética ou recurso estilístico. Embora frequentemente associada à leveza, à alegria ou à vitalidade do pensamento nietzschiano, a dança parece desempenhar uma função mais decisiva na articulação de temas centrais de sua filosofia, como a *afirmação da vida*, a crítica à moral ascética e a criação de novos valores.

O problema que orienta esta pesquisa consiste, portanto, em investigar de que modo a dança¹, longe de figurar apenas como metáfora literária, pode ser compreendida como elemento significativo da reflexão nietzschiana sobre o movimento constitutivo da vida, marcado pela transitoriedade e pela tensão entre forças.

Partindo desse problema, buscar-se-á compreender a dança não como simples referência à arte do movimento, mas como forma de relação corporal com o devir. Em *Assim falou Zaratustra*, a recorrência de imagens ligadas ao dançar, ao aprender a dançar e à oposição entre leveza e gravidade indica um deslocamento da reflexão filosófica para o plano no qual pensar e viver se articulam na experiência sensível.

A dança passa a designar um modo de existência onde o corpo não é reduzido a suporte passivo, mas se afirma como instância ativa de valoração. Nesse sentido, investigar-se-á como o movimento corporal, longe de ser mero adorno expressivo, participa da elaboração de uma filosofia que se exerce no ritmo, na variação e na capacidade de sustentar a alternância própria da vida.

A relevância filosófica desse tema reside no fato de que a dança permite explicitar a inseparabilidade entre corpo, valoração e modo de vida no pensamento de Nietzsche. Ao encaminhar a reflexão do plano puramente conceitual para a experiência incorporada, a dança torna sensível o modo como a *afirmação da vida* não se realiza por meio da negação do devir ou da busca

¹ Importante ressaltar: a *dança* analisada na pesquisa se manifesta na forma livre de dançar e expressar corporalmente. A dança, aqui, não deve ser confundida com técnicas tradicionais que impõem ao corpo regras rígidas de movimentação, a exemplo do balé clássico, entre outras. A dança que representa a maneira nietzschiana de compreensão se designa pela experiência corporal afirmativa, pela qual o pensamento se exerce no movimento, no ritmo e na leveza diante do devir, independentemente de técnica corporal específica ou performática.

por estabilidade, mas pela capacidade de acolher a impermanência e o conflito como condições constitutivas da existência.

Assim, examinar a dança nessa perspectiva significa enfrentar um dos núcleos da filosofia nietzschiana: a possibilidade de criação de novos valores e a capacidade de incorporá-los e afirmá-los como condições constitutivas da existência.

No âmbito da interpretação exegética de *Assim falou Zaratustra*, observa-se uma tensão entre leituras que enfatizam o caráter literário e simbólico da obra e aquelas que buscam explicitar sua coerência filosófica interna, e incidem diretamente sobre o tema desta dissertação.

No primeiro caso, a atenção recai sobre a forma poética do texto e sobre o uso de imagens, entre as quais a dança aparece associada à leveza e ao riso. Tais leituras destacam a composição da obra em “cantos” e tendem a tratar imagens como a dança sobretudo como expedientes expressivos, articulados à estilística do livro.

No segundo, destaca-se o estatuto filosófico da obra como experimento de pensamento no qual se articulam a crítica à moral tradicional, a centralidade do corpo e a elaboração de uma filosofia afirmativa da existência. Apesar dessas contribuições, a presença insistente da dança ao longo da obra *Assim falou Zaratustra* nem sempre é examinada de modo sistemático, permanecendo, em muitos casos, como elemento secundário ou ilustrativo.

Em particular, nota-se que, mesmo quando a dança é reconhecida como imagem relevante, ela raramente é tematizada em sua relação sistemática com o problema da valoração e da afirmação da vida, permanecendo dissociada da análise das condições corporais que tornam possível a criação de novos critérios avaliativos no pensamento de Nietzsche.

No que diz respeito ao corpo e ao conceito da *grande razão* (*die große Vernunft*), há estudos consistentes que sublinham o alcance anti dualista do gesto nietzschiano, mostrando como, em *Dos desprezadores do corpo*, o *espírito* é pensado como instrumento do corpo, e não como instância soberana. Esse eixo de leitura destaca que a crítica nietzschiana à tradição metafísica e moral não opera apenas no plano das ideias, mas incide sobre regimes de sensibilidade, afetos e modos de avaliação enraizados na corporeidade.

Trabalhos recentes em filosofia e história da filosofia retomam precisamente essa passagem de *Zaratustra* para discutir a centralidade do corpo e o deslocamento do problema da razão para uma racionalidade incorporada.

Esse deslocamento é decisivo para a presente pesquisa, pois permite compreender a dança não apenas como imagem associada ao corpo, mas como expressão sensível de uma racionalidade que se exerce no movimento, na alternância e na capacidade de afirmar o devir sem recorrer a fundamentos metafísicos.

No interior desse debate, alguns intérpretes têm insistido na articulação entre *Zaratustra*, a crítica ao *espírito de gravidade* e a criação de valores, ponto a partir do qual a dança pode ser interrogada como representação sensível do critério afirmativo, e não apenas como figura imagética.

No que concerne à *dança* em sentido estrito, observa-se uma oscilação recorrente entre as leituras: a leitura *metafórico-estilística*, que tende a compreender a dança como signo de leveza e alegria no plano literário; e a leitura *corpóreo-axiológica*, que procura compreender por que Nietzsche recorre de modo insistente ao léxico da dança quando está em jogo a crítica da moral do peso, através de conceitos como o *espírito de gravidade*, a *afirmação da vida* e a *grande saúde*.

Estudos em periódicos filosóficos e trabalhos de matriz nietzschiana explicitam essa segunda direção, ao defenderem que a *dança* atua no reconhecimento e celebração do corpo como índice de liberdade do pensamento, vinculando-a à alegria, à potência e à crítica do ressentimento.

Apesar dessas contribuições, o campo ainda apresenta interpretações controversas. Uma delas é metodológica: até que ponto a dança deve ser tratada como metáfora que ilustra teses já estabilizadas (*eterno retorno do mesmo*, *amor fati*, *além-do-homem*), e até que ponto ela deve ser tomada como elemento que participa da própria inteligibilidade dessas teses, por dizer respeito ao modo como valores se incorporam e se transformam.

Outro ponto é exegetico: a insistência de Nietzsche em *aprender a dançar*, a *pensar com os pés* e opor leveza a gravidade seria apenas um repertório simbólico, ou um modo de reinscrever a filosofia no domínio das práticas corporais de valoração? A bibliografia reconhece a centralidade do corpo, mas nem sempre explicita, com igual rigor, o estatuto específico da dança no interior dessa articulação.

Delineia-se, então, uma lacuna interpretativa que motiva a pesquisa. Embora a bibliografia reconheça a importância do corpo, da afirmação da vida e da crítica ao ideal ascético no pensamento de Nietzsche, permanece relativamente pouco esclarecido de que modo a dança, tal como representada na obra *Assim falou Zaratustra* em diferentes momentos e figuras, contribui para a compreensão da transvaloração dos valores como processo incorporado e existencial.

Em outras palavras, o debate dispõe de bons estudos sobre o corpo e de interpretações relevantes sobre *Zaratustra*; dispõe também de aproximações fecundas entre dança e *afirmação*. Porém, permanece relativamente obscuro, e aqui se justifica a presente pesquisa, como a dança, no próprio texto de Nietzsche, pode funcionar como forma sensível de pensamento e como via de inteligibilidade da *afirmação da vida*.

Investigar-se-á, portanto, a dança como via de acesso a essa dinâmica pela qual novos parâmetros de valoração se inscrevem nos modos de sentir e de viver segundo critérios afirmativos.

A partir desse quadro, esta dissertação orientar-se-á pelo seguinte problema: de que modo a dança, tal como se apresenta ao longo da obra *Assim falou Zaratustra*, contribui, segundo o pensamento de Nietzsche, para a compreensão da *afirmação da vida* diante da inescapável transitoriedade da existência?

O objetivo principal consistirá em examinar a dança como elemento constitutivo dessa reflexão, evidenciando sua relação com o corpo, com a crítica ao *espírito de gravidade* e com a criação de modos afirmativos de existência, articulados à formação do *espírito bailarino*.

Como objetivos específicos, buscar-se-á analisar a articulação entre dança, corpo e alternância das forças; compreender o papel da dança na crítica à moral ascética e à negação do devir; e investigar de que modo a dança permite pensar a transvaloração como transformação incorporada dos modos de sentir e avaliar a existência.

O método adotado será exegético-interpretativo, centrado na leitura atenta da obra *Assim falou Zaratustra*², privilegiando a coerência interna da obra, seus motivos recorrentes e a articulação entre imagens, conceitos e gestos filosóficos.

A pesquisa delimitar-se-á a essa obra, fazendo uso de referências à dança em outras obras de Nietzsche e demais bibliografias primárias e secundárias de autores que se propuseram a refletir sobre o tema, sem esgotar a totalidade do pensamento de Nietzsche ou de desenvolver uma genealogia histórica da dança enquanto prática artística.

² A pesquisa tem como principal *corpus* exegético a obra *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche. O capítulo *O Canto da Dança (Das Tanzlied)* constitui o ponto de partida da investigação, por concentrar de modo particularmente explícito a articulação entre dança, corpo e afirmação da vida. Contudo, a análise não se restringe ao capítulo específico, estendendo-se a outros momentos da obra em que a dança, o gesto dançante e as imagens de leveza e movimento desempenham papel relevante. Tal abordagem visa compreender a dança não como ocorrência isolada, mas motivo recorrente e estrutural presente na obra.

O percurso do trabalho organiza-se em três capítulos. No primeiro, examinar-se-á a relação entre dança, tragédia e devir a partir da tensão entre apolíneo e dionisíaco, compreendida como estrutura fundamental da visão trágica da existência em Nietzsche, bem como sua incidência na compreensão do elemento agonístico presente no movimento, ritmo e criação.

No segundo capítulo, investigar-se-á a centralidade do corpo como instância de valoração, destacando sua oposição ao dualismo metafísico e sua função na constituição de modos afirmativos de existência, a partir da noção de *grande razão* e da crítica aos *desprezadores do corpo*.

O terceiro capítulo dedicar-se-á à análise da presença da dança ao longo de *Assim falou Zaratustra*, examinando como ela se articula à crítica ao *espírito de gravidade*, à formação do *espírito bailarino* e ao processo de transvaloração dos valores como transformação incorporada dos modos de sentir, avaliar e afirmar a vida.

A conclusão retoma os principais resultados alcançados, indicando como a dança permite pensar a afirmação da vida como experiência incorporada, sem pretensão de encerramento definitivo do problema.

A relevância filosófica dessa investigação reside no fato de que a dança permite explicitar a inseparabilidade entre corpo, valoração e modo de vida no pensamento de Nietzsche. Ao transpor a reflexão do plano puramente conceitual para a experiência incorporada, a dança torna sensível o modo como a proposta de dizer *sim* à existência não se realiza por meio da negação do devir ou da busca por estabilidade, mas pela capacidade de acolher a impermanência e o conflito como condições constitutivas da existência.

Assim, examinar-se-á a dança como via de acesso à dinâmica pela qual novos valores se inscrevem nos modos de sentir, viver e afirmar a vida.

CAPÍTULO I: A DANÇA COMO REPRESENTAÇÃO DA TRANSITORIEDADE: APOLO E DIONISO

Neste primeiro capítulo, buscamos explicitar com clareza o problema central abordado na pesquisa a partir de uma leitura exegética da obra *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche.

A obra é aqui compreendida como uma totalidade orgânica, no interior da qual o capítulo *O Canto da Dança* (*Das Tanzlied*), situado no Tomo II, assume a função de eixo interpretativo, articulando-se a outros fragmentos e discursos do autor, de modo a evitar a leitura isolada ou meramente episódica do texto. O problema dialoga com um pressuposto fundamental da filosofia nietzschiana: o caráter transitório e efêmero dos acontecimentos da vida, compreendidos não como perda, mas como dimensão afirmativa, natural, salutar e, sobretudo, desejável.

Ao analisar a perspectiva do autor sobre a impermanência do vivido, emerge o simbolismo da dança, não apenas enquanto metáfora conceitual, mas sobretudo em sua concretude corporal, assumindo a função pedagógica exemplar no interior da obra.

Em correspondência a essa transitoriedade existencial, evidenciam-se pares tensionais como beleza e razão, dor e alegria, medo e coragem, reclusão e ação, cuja coexistência é constitutiva da formação do indivíduo saudável.

Tais aspectos já haviam sido tematizados por Heráclito, de quem Nietzsche se torna tributário, ao afirmar que, “O mundo é um fogo eternamente vivo que se acende e se apaga em ritmo certo” (HERÁCLITO apud GARAUDY, 1980, p. 25). Essa concepção explicita não apenas a inevitabilidade da passagem do tempo e de suas marcas, mas a possibilidade da *afirmação da vida* por meio de suas vicissitudes e irrupções de caos.

1.1 Agon e dança: a dinâmica trágica da estética nietzschiana

A dança se apresenta, no texto nietzschiano, como representação simbólica e corpórea, com particular ênfase, dessa transitoriedade e movimento, próprios da experiência humana, circunscrita na temporalidade finita e efêmera da vida.

Na perspectiva de Nietzsche, a dança é abordada como indício da afirmação da nossa potência frente aos obstáculos, como instâncias de intensificação de força. Diante disso, é

necessário perceber a importância do *Agon*³ (*agôn*) palavra de origem grega. Expressão da ideia de luta, percebida pelo autor, desde sua manifestação biológica, pois nosso corpo é a enunciação constante do resultado tensional entre forças.

Nietzsche compreende o *agôn*, no interior de sua reflexão, como condição vital da criação artística e manutenção da saúde individual e cultural. Nietzsche se opõe à ideia de supressão do conflito, pois a tensão, segundo ele, é fator de vitalidade enquanto dinâmica agonística, capaz de produzir forma e potência. Tal princípio estende-se ao plano estético e ontológico de sua filosofia, estruturando o confronto entre impulsos opostos, como o apolíneo e o dionisíaco, cuja relação não se resolve em síntese conciliadora, mas como força geradora da vida e da arte.

Na reflexão estética, as categorias do apolíneo e do dionisíaco configuram-se como princípios antagônicos e, simultaneamente complementares, cuja alternância funda a possibilidade mesma da criação artística, conforme delineado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*.

A matriz apolínea vincula-se ao domínio da forma, da visibilidade e da representação imagética idealizada, remetendo ao horizonte onírico que organiza e delimita a experiência estética. Em contrapartida, o princípio dionisíaco inscreve-se na esfera da embriaguez, da intensidade afetiva e ímpeto do caos, instaurando a dimensão de transbordamento vital⁴.

A articulação entre essas duas forças, longe de constituir mera justaposição, revela-se decisiva para a execução da dança dotada de densidade expressiva e de valor estético. Possibilitando, ao mesmo tempo, uma configuração formal estruturada e a comunicação de seus significados.

Em contraposição ao princípio apolíneo, o dionisíaco se apresenta como a irrupção da intensidade vital, traduzindo-se na experiência de transbordamento, do êxtase vital, da desmedida e da manifestação visceral do gesto dançante. Ele mobiliza as profundezas da existência humana,

³ Termo grego *ἀγών* (*agôn*) designa, no sentido originário: luta, disputa ou confronto. Sendo empregado na Grécia antiga tanto para os jogos atléticos, musicais e poéticos quanto para o âmbito jurídico e político no debate público. O *agôn* não remete a aniquilação do adversário, mas a tensão regulada e produtiva entre as forças, compreendida como princípio formador. Nietzsche retoma o conceito para interpretar a cultura helênica, fundada numa dinâmica agonística, na qual a rivalidade funciona como estímulo à excelência (*areté*) e salvaguarda contra a estagnação individual e cultural.

⁴ Nietzsche propõe a perspectiva de transbordamento, de forma recorrente, a fim de elucidar o ímpeto saudável que favorece o crescimento humano. “Abençoa a taça que quer transbordar, para que a água dela esorra dourada e por toda parte carregue o brilho do teu enlevo.” (*Za/ZA*, I, “Prólogo”, §1, *KSA* 4, p. 12)

desatando os impulsos instintivos que, ao invés de se conformarem às convenções sociais e estéticas, tendem a subvertê-las.

Trata-se, pois, de uma dimensão estética em que a dança se reconcilia com a natureza e com suas forças primevas originárias, conforme apontado por Antoni Gaudí, “a originalidade consiste em retornar às origens”⁵, instaurando uma vivência que ultrapassa os contornos da mera representação formal e se abre àquilo que Nietzsche designa como o *excesso* constitutivo da vida.

As categorias do apolíneo e dionisíaco, no pensamento de Nietzsche, não devem ser compreendidas como meras metáforas estéticas, mas como expressões simbólicas das tensões⁶, que constituem o processo experiencial. Elas remetem a forças integrativas e indissociáveis que atravessam a experiência humana, instaurando campos de confronto dos impulsos vitais.

A arte, nesse contexto, emerge precisamente como espaço propício, no qual tais forças encontram a possibilidade de manifestação, não no sentido de plena reconciliação harmônica, mas como afirmação criadora em sua própria dissonância, conforme citado, “Muito ganharemos para a ciência da estética se chegarmos não apenas à compreensão lógica, mas a direta certeza intuitiva de que a evolução da arte está vinculada ao dualismo do *apolíneo* e do *dionisíaco*” (*GT/NT*, §1, *KSA I*, p. 25).⁷

⁵ Do original, *La originalidad consiste en volver al origen*. Frase atribuída ao arquiteto em registros de sua reflexão estética sobre arquitetura e natureza, exposta na Basílica da Sagrada Família, em Barcelona. Expressa o núcleo de sua concepção artística e arquitetônica. Para Gaudí, a originalidade não resulta da invenção arbitrária ou da ruptura gratuita com a tradição, mas do retorno às leis originárias da natureza, entendida como criação divina e princípio formal supremo. Esse retorno às origens implica a escuta das estruturas fundamentais do mundo natural, formas orgânicas, crescimento, ritmo, proporção e função, que orientam tanto a técnica construtiva quanto a dimensão simbólica da obra.

⁶ A vivência da dança se converte no percurso de intensificação, capaz de suscitar reflexões existenciais, instaurando uma relação mais profunda e imediata entre o ato de dançar e aquele que o presencia. É precisamente na tensão entre as forças, e seus impulsos constitutivos que se produz o terreno fértil para a criação artística e o ato livre da dança: de um lado, a configuração formal que assegura sua comunicabilidade; de outro, a força disruptiva que a enraíza na esfera do *páthos* e da vivência trágica. A relevância de tais impulsos enriquecem a experiência estética, permitindo que a dança se configure como tensão criadora, através da qual o dançarino pode explorar múltiplos estilos e procedimentos, e oferece uma amplitude de que se estende da serenidade contemplativa até a catarse dionisiaca.

⁷ As referências às obras de Nietzsche adotam a edição crítica alemã organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe (KSA)* e, no caso das cartas, *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe (KGB)*. As citações seguem o padrão filológico Colli–Montinari, indicando a sigla da obra em alemão/português (por exemplo: *FW/GC* – *Die fröhliche Wissenschaft* / *A gaia ciência*; *Za/ZA* – *Also sprach Zarathustra* / *Assim falou Zarathustra*; *GM/GM* – *Zur Genealogie der Moral* / *Genealogia da moral*; *EH/EH* – *Ecce Homo*; *NF/FP* – *Nachlass Fragmente* / *Fragmentos póstumos*; *Br/Cr* – *Briefe* / *Cartas*), seguidas, quando pertinente, da parte ou livro em algarismo romano, do capítulo e do número do aforismo (§), bem como da indicação do volume correspondente da *KSA* ou da *KGB*. A paginação da edição crítica, disponível na biblioteca institucional, será incorporada na versão definitiva do trabalho após a defesa.

A experiência originária da contradição trágica, que outrora encontrava expressão na arte grega foi gradualmente eclipsada, historicamente, pela crença no poder absoluto da razão em explicar, ordenar e justificar a totalidade da existência humana.

Entre o obscurecimento moderno da experiência trágica e sua possível reinscrição no horizonte sensível da vida, abre-se um campo no qual a arte volta a operar como força crítica. É precisamente nesse espaço que a dança emerge como resistência ao racionalismo, não mais submetida à primazia do conceito, mas reconduzida à sua matriz corporal, rítmica e afetiva.

Ao recuperar o gesto, o impulso e o êxtase como modos legítimos de conhecimento, a dança reinscreve no horizonte sensível da experiência aquilo que fora progressivamente neutralizado pela primazia da razão discursiva: a capacidade de afirmar a contradição, o *excesso* e o devir como constitutivos salutarres da existência.

Nesse sentido, a dançarina Isadora Duncan oferece uma mediação interpretativa relevante para os conceitos propostos por Nietzsche. Revelando uma afinidade estrutural entre o projeto nietzschiano de crítica à racionalidade e a busca, no corpo em movimento, pela linguagem anterior à fixação formal. A dança, pode ser compreendida, nessa perspectiva, como gesto existencial de afirmação do devir. Apresentando-se, assim, como via de acesso sensível àquilo que a tragédia grega soube articular exemplarmente com Apolo e Dioniso.

A tensão produtiva entre forma e desmedida, medida e embriaguez, cujo entrelaçamento agonístico possibilita a criação artística como estrutura fundante da *afirmação da vida*, em sua maneira mais elevada. Conforme citou Modris Eksteins, sobre a dança de Isadora Duncan, no trecho,

Depois de ler Nietzsche, esta americana de São Francisco, decidiu que sua arte era a arte dionisiaca original, antes de Apolo intelectualizar a emoção e transformar a dança de paixão em estilo e esvaziá-la de sua pureza e vitalidade. Ela afirmava representar a espontaneidade e a expressão natural, para capturar a forma improvisada. Ela queria 'libertar' o corpo e as emoções das restrições e permitir que os dois se unissem organicamente." (EKSTEINS, 2021, p. 54-55).

Para Nietzsche, a tragédia grega surge dessa fusão dialética entre os impulsos apolíneo e dionisiaco, como explicita nos acordes iniciais de sua obra *A visão Dionisiaca do mundo*, onde o filólogo desenha seus esboços da tese sobre a linguagem artística construída em consonância com os elementos agonísticos, citado no trecho,

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo [*Weltanschauung*], estabeleceram como dupla fonte de arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no *sonho* e na *embriaguez*. A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno. (*DW/VDW*, §1, *KSA* I, p. 551).

A concepção nietzschiana da tragédia como tensão viva encontra, no início do século XX, um deslocamento do plano teórico para o plano da experiência corporal, exemplarmente demonstrada na estética de Isadora Duncan. Para Nietzsche, a arte trágica nasce da presença do conflito, também Duncan radicaliza essa intuição ao recusar a separação entre arte e vida, convertendo o próprio corpo em campo de manifestação dessa tensão originária. Sua dança não se orienta pela invenção de um novo modelo técnico, mas pela reconfiguração de sentido do *próprio ato de dançar*.

Duncan propõe o gesto que emerge do ritmo vital, do impulso orgânico e da relação imediata com a natureza. Ao romper deliberadamente com os códigos acadêmicos e as normatizações herdadas da tradição clássica do balé, Duncan reinscreve a dança como uma prática *afirmativa da existência*, restituindo-lhe a potência expressiva que havia sido domesticada pela estilização excessiva da dança técnica.

A proposta pode ser compreendida como a atualização moderna do horizonte trágico descrito por Nietzsche: não pela síntese pacificadora entre Apolo e Dioniso, mas a assunção consciente da formação constitutiva da dança, agora encarnada numa corporeidade que se movimenta, vive e cria a partir dessa fonte pulsional.⁸

⁸ “Tudo é Dioniso! Sinta... sinta... o ritmo pulsante do sangue repercutindo tão silenciosamente no coração de um universo como sempre foi e sempre será. Você se uniu aos pés que dançam na poeira; seus braços se abrem amplamente! Dê asas de serena maravilha ao ritmo de sua existência pulsante”. O excerto não pertence à obra de Nietzsche, mas exemplifica. Trata-se de passagem citada por Paul Bishop em resenha do volume *Nietzsche, Philosophy and the Arts* (BISHOP, 1999, p. 118–120), referindo-se à abertura literária empregada por Claudia Crawford em seu

A compreensão da dança como expressão orgânica da vida encontra formulação explícita na reflexão da dançarina, "Desde o início, sempre dancei minha vida", escreveu. "Menina, eu dançava a alegria espontânea dos seres em crescimento." (GARAUDY, 1980, P 57). Deste modo, o movimento não se reduz ao repertório técnico, mas se afirma como fundamento existencial e estético da relação mais imediata, sensível e integrada com os aspectos vivenciais, conforme evidenciado,

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).

Na perspectiva de Nietzsche e Duncan, a dança não se reduz ao gesto de exteriorização subjetiva de descarga espontânea da interioridade individual. O “eu” que dança não se constitui de modo isolado, pois sua forma e expressividade se desenvolvem na relação com o mundo circundante, a saber: a paisagem natural, o tecido social e o tempo histórico, atravessado por tensões e rupturas.

A identidade que se manifesta no movimento é relacional, transitiva e moldada pelas forças que a interpelam e a transformam. É nesse sentido que Duncan mostra sua compreensão da arte como resposta sensível ao mundo. Arte percebida como superfície de ressonância da origem soberana do gesto, capaz de refletir as energias humanas e cósmicas que a atravessam.

Tal como as figuras das *Metamorfoses* de Ovidio, a dança assume o caráter de mutação contínua, na qual forma e sentido se alteram segundo forças que excedem a vontade individual. Essa concepção encontra respaldo na genealogia artística que Duncan reivindica para si. Ao reconhecer em Ludwig van Beethoven, Nietzsche e Richard Wagner seus grandes mestres, a dançarina não aponta sua filiação técnica, mas afinidade conceitual.

Duncan instaurou a dança como potência expressiva, lhe conferindo densidade plástica. Nietzsche a elevou à condição de princípio filosófico, tornando-a, assim, não apenas ornamento, mas modo de *expressão da vida*. Para a dançarina, o gesto coreográfico não se orienta pela

ensaio “*Nietzsche’s Dionysian Arts: Dance, Song, and Silence*”, publicado no mesmo volume da Cambridge University Press. Tradução nossa, uma vez que o texto não se encontra em edição traduzida.

superação técnica do corpo, mas no encantamento pelos gestos elementares da vida em seu curso espontâneo, anterior à fixação normativa na tradição da dança acadêmica.

Essa retomada do gesto originário não implica, contudo, uma dissolução indiferenciada do movimento, mas se inscreve num campo de confronto, no qual forças heterogêneas se tensionam e se distinguem. Nesse sentido, a dança pode ser compreendida como modalidade do *agon*, em que os movimentos emergem precisamente dos impulsos vitais.

Ecoando a problemática do *principium individuationis*, instância na qual a multiplicidade das forças se mostra no plano sensível. A dança, assim, não se apresenta como mera expressão harmoniosa do fluxo vital, mas como confronto de movimentos, no qual a individuação se produz e se põe à prova no próprio ato de dançar.

Nietzsche reinterpreta o conceito de *principium individuationis*, em chave estética, deslocando-o para o campo das forças artísticas que estruturam a experiência. Em *O Nascimento da Tragédia*, o apolíneo corresponde a instância da forma, limite e medida.

O dionisíaco, por sua vez, instaura experiências de êxtase, dança, embriaguez e comunhão, nas quais a separação entre os indivíduos se atenua sem, contudo, ser abolida. O trágico emerge precisamente dessa *tensão produtiva* entre individuação e desindividuação, na qual a vida se afirma não pela supressão do conflito, mas pela sua transfiguração estética.

Deste modo, a estética nietzschiana se aproxima da visão dançante de Isadora Duncan, na medida em que ambos resgatam a dimensão extática e dionisíaca da experiência, historicamente eclipsada pela hegemonia de uma racionalidade cultural que privilegiou a forma fixa, a técnica e o controle do corpo.

Torna-se, assim, metodologicamente relevante recorrer ao exemplo da dançarina, uma vez que sua experiência concreta oferece mediação capaz de ilustrar, no plano corporal, as categorias conceituais aqui analisadas no discurso filosófico.

Nietzsche denuncia o empobrecimento da vida quando o *principium individuationis* se torna absoluto sob o domínio do apolíneo desvinculado de sua tensão com o dionisíaco; de modo análogo, Duncan se opõe à codificação técnica da dança ao buscar gestos originários que reconduzem o corpo a uma experiência de fluxo, intensidade e comunhão.

Em ambos os casos, o êxtase não representa uma fuga irracional, mas a via afirmativa de conhecimento sensível, na qual o corpo, ao dançar, reinscreve-se como lugar de confronto de forças

e de recriação da vida. Segundo aponta Nietzsche, a partir de trecho de Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*,

Tal como no mar furioso que, ilimitado em todas as direções, ruidosamente ergue e afunda montanhas d'água, o barqueiro se acha no seu pequeno barco, confiante em sua frágil embarcação, assim também o homem individual está tranquilo em meio a um mundo cheio de tormentos, apoiado e confiante no *principium individuationis*. (GT/NT, §1, KSA I, p. 28).

A passagem citada, oferece uma perspectiva para compreender como a tensão constitui a elevação do indivíduo. Na metáfora do mar furioso e do barco frágil, a violência das forças: o movimento incessante, o risco constante, a ausência de repouso não conduzem à dissolução imediata do indivíduo.

Ao contrário, é precisamente a permanência do perigo que exige do *barqueiro* uma forma de sustentação, ainda que provisória. O *principium individuationis* não elimina a tormenta, tampouco a pacífica; ele funciona como apoio instável, condição mínima para que o indivíduo se mantenha em pé no interior do conflito.

É nesse ponto que se evidencia a inversão nietzschiana de uma concepção tradicional de busca pela harmonia. Contra a ideia de que a formação humana resulta da supressão dos embates, Nietzsche afirma que a tensão contínua entre forças antagônicas é o que torna possível a intensificação da vida. A tranquilidade do indivíduo não decorre da calma do mar, mas da capacidade de sustentar-se em meio à turbulência e de superá-la.

A elevação, portanto, não nasce da pacificação, mas da exposição afirmativa ao risco, da convivência com o excesso e da manutenção do equilíbrio sempre ameaçado. Assim, a tensão deixa de ser compreendida como disfunção ou desequilíbrio a ser corrigido e passa a operar como princípio formativo.

Em Nietzsche, formar-se não é harmonizar-se pela neutralização do conflito, mas aprender a navegar, afirmativamente, no interior de um mundo que permanece tormentoso. Nesse sentido, o ato de dançar pode ser compreendido como a aprendizagem corporal desse equilíbrio instável, no qual não se busca dominar ou eliminar o caos, mas sustentar-se nele, transformando a exposição ao risco e à oscilação das forças em gesto e ritmo.

Conforme descrito no prólogo de Zaratustra, “Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda caos dentro de vós.” (Za/ZA, “Prólogo”, §5, KSA 4, p. 19).

A imagem do caos como fonte de criação e dança prepara a transição da crítica nietzschiana à modernidade, pois é a partir daquilo que ele denomina “acontecimento socrático” que a cultura ocidental passa a privilegiar a racionalização e a contenção das forças vitais, em contraste com a experiência do devir, evidenciada pelos pré-socráticos.

Nietzsche identifica o “acontecimento socrático”, isto é, o momento de inflexão em que a razão se impõe como princípio dominante da cultura ocidental. Instaure-se uma forma de vida orientada pela busca de segurança e inteligibilidade, concomitante à recusa do desconforto, da dor e do conflito. Nesse horizonte, as sociedades modernas e contemporâneas tendem a privilegiar dispositivos de anestesia afetiva, formas de entretenimento, prazer, consumo e narcose, que atenuam a exposição ao trágico da existência.

Essa dinâmica pode ser compreendida como uma absolutização do *principium individuationis*: o indivíduo se ancora cada vez mais em formas de autopreservação, controle e delimitação de si, evitando aquilo que ameaça sua estabilidade.

Em contraste, Nietzsche descreve o dionisíaco como a experiência na qual esse princípio é temporariamente suspenso, permitindo que o indivíduo se perceba como parte de um campo mais amplo de forças. É nesse sentido que ele fala do “delicioso êxtase que vem do mais fundo interior do ser humano, da natureza mesma”, no qual, ao romper-se o *principium individuationis*, “vislumbramos a essência do dionisíaco” (GT/NT, §1, KSA I, p. 28).

1.2 Dança como pedagogia do devir: crítica à primazia do logos

A modernidade, entretanto, tende a reinterpretar esse êxtase não como potência criadora, mas como ameaça à ordem e à integridade individual e coletiva, reduzindo a embriaguez dionisíaca a mero sintoma de desmedida ou degeneração. O resultado é uma cultura que confunde a suspensão provisória da individuação com sua supressão definitiva, perdendo de vista o caráter formativo e intensificador dessa experiência.

É precisamente contra essa leitura que se inscreve a noção nietzschiana da *grande saúde*, não a saúde do equilíbrio protegido e da vida pacificada, mas a do indivíduo capaz de expor-se ao

“mar furioso” da existência, acolhendo tanto o prazer quanto a dor como dimensões igualmente constitutivas do viver.

Essa disposição encontra sua formulação no *amor fati*, o amor ao destino, que expressa a afirmação integral da vida em todas as suas possibilidades efêmeras, sem recorrer a promessas redentoras.

Nesse sentido, o *espírito criador* é aquele que se afasta de falsas consolações e se lança à imersão na realidade, para, ao retornar, poder transfigurá-la. A formação do indivíduo não se dá, assim, pela neutralização das forças que o atravessam, mas pela capacidade de suportar e elaborar o confronto entre a forma que o sustenta e o excesso que o ultrapassa.

Desta forma, a *grande saúde* representa o acolhimento da realidade, dos sentidos, a abnegação da ilusão, o abarcamento do todo, tanto da imperfeição quanto do transbordamento, a procura do valor afirmativo da vida, como relata,

todas essas aspirações ao Além, ao que é contrário aos sentidos, aos instintos, à natureza, ao animal, em suma, os ideais até agora vigentes, todas ideias hostis à vida, difamadores do mundo, devem ser irmanados à má consciência. (*GM/GM, II, §24, KSA 5, p. 335*).

Em *Assim falou Zaratustra*, no capítulo *O Canto da Dança*, Nietzsche apresenta a imagem das dançarinas, encontradas na floresta por Zaratustra, como representação da capacidade de superar as próprias limitações, dançando com leveza e graciosidade.

O ato de dançar significa, segundo o filólogo, a expressão fluida da celebração da individualidade, através de respostas afirmativas sobre as incertezas inerentes à condição humana. A dança é expressão do movimento corporal, podendo ser interpretada em símbolos de manifestação da vontade e força fundamental que, segundo Nietzsche impulsiona os seres para além do instinto de sobrevivência. Dançar é explorar os instintos.

A potência surge no impulso criativo que busca não apenas a autopreservação, mas a expansão das próprias capacidades, a superação dos limites e a sustentação de si mesmo no mundo em constantes transformações. Representando visceralmente o acolhimento de todo o ser, inclusive no caos como parte da afirmação vital originária.

Nietzsche valoriza a importância de acolher as incertezas e os desafios inescapáveis à existência, promovendo atitudes de celebração das contradições e imperfeições, em oposição às respostas dogmáticas ou fugas, o que permitiria alcançar mais autenticidade e liberdade criativa.

Ao investigarmos a interpretação corporal da dança por intermédio da expressão e sentido da *vontade de poder*, presente no diálogo entre o personagem Zaratustra, a vida e a sabedoria: “Tu queres, desejas, amas, apenas por isso *louvas* a vida!” (*Za/ZA, II*, “O Canto da Dança”, *KSA 4*, p. 140). as ideias axiais de Nietzsche, expressas por Zaratustra, iluminam e enriquecem a representação da dança.

Forma de expressão artística *sui generis*, a dança é fonte formadora de potência, isto é, exercício vital em que o corpo aprende a afirmar o devir, o risco e o acaso. Trata-se de compreensão que implica confiança na capacidade de sustentar-se na imprevisibilidade, quando o “chão” ainda não está dado.

Nesse horizonte, a tensão entre as forças não se resolve em equilíbrio estático, mas se converte em potência afirmativa em decorrência do movimento, na medida em que se expõe à vulnerabilidade como condição primordial para a criação.

“Um pouco de razão” e “uma semente de sabedoria” ainda que dancem “com os pés do acaso”, indica que a vida se afirma não pela fixação de sentido, mas pela adesão ao jogo móvel e contingente do devir. Conforme explicitado,

Um pouco de razão, é verdade, uma semente de sabedoria espalhada de estrela em estrela; esse fermento se acha misturado a todas as coisas: por amor à loucura, a sabedoria se acha misturada a todas as coisas! Um pouco de sabedoria é possível; de fato; mas esta bem-aventurada certeza encontrei em todas as coisas: elas ainda preferem dançar com os pés do acaso. (*Za/ZA, III*, “Antes do nascer do sol”, *KSA 4*, p. 209).

A dimensão do corpo, compreendida como enunciação da vida, excede os limites da linguagem discursiva e das estruturas lógicas que a sustentam. Longe de se reduzir a um mero suporte expressivo, o corpo configura-se como meio de cultivo e de aprendizado⁹, no qual o sentido se produz de forma imanente à experiência sensível.

Nesse registro, a organicidade do movimento dançante não se deixa traduzir integralmente em termos conceituais, pois opera em um nível pré-verbal, no qual afetos, sensações e intensidades

⁹ “Pensar quer ser aprendido como dançar, como uma espécie de dança”, descreve a pesquisadora K. L. Lamothe. Zaratustra recorre a imagens da dança para expressar seus ideais mais elevados. Segunda a autora de *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*, a dança expressa tanto a criatividade quanto o devir corporal. Embora exija disciplina e, nesse sentido compartilhe algo com o ascetismo, a dança celebra, em vez de denegrir ou negar, a importância do ser corporal.

se manifestam de modo imediato, instaurando uma modalidade de comunicação que escapa à formalização da linguagem convencional, da lógica-racional e da razão instrumental.

É nesse horizonte que Nietzsche afirma haver “mais sabedoria no corpo do que em nossa mais profunda filosofia”, deslocando o eixo do conhecimento da primazia do logos para uma epistemologia do sensível.

A dança, enquanto espaço de destaque dessa percepção, torna visível a tensão constitutiva entre o apolíneo e o dionisíaco, por meio da qual o devir se apresenta como configuração transitória de forças, e não como estabilidade definitiva. Daí a afirmação: “Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas” (*Za/ZA, II*, “O canto dos sepulcros”, *KSA 4*, p. 144), na qual o gesto substitui o conceito como via de acesso àquilo que, por sua própria natureza, resiste ao engessamento da linguagem discursiva.

A dimensão do corpo, como enunciação da vida, ultrapassa a linguagem discursiva. O corpo notado como meio de cultivo e elaboração epistêmica. A organicidade do movimento dançante compreendida como manejo que transcende a discursividade, ao operar em um nível pré-verbal. Onde as expressões corporais, as sensações e afetos manifestam-se de modo imediato e instintivo, revelando uma maneira de comunicação e experiência que escapa às estruturas formais da linguagem convencional e da lógica.

O autor destaca que há mais sabedoria no corpo do que em nossa mais profunda filosofia. Evocando o aspecto dionisíaco em constante tensão com o apolíneo, definindo o fundamento fundamental da transitoriedade. Nietzsche toma o corpo como ponto de partida, e faz dele seu fio condutor. O tema será tratado a seguir no capítulo dois.

O ápice da reflexão nietzschiana sobre a dança encontra-se encarnado no personagem Zaratustra. Quando o movimento dançante se torna o modo de expressão da doutrina *do eterno retorno do mesmo* e da superação do homem. Zaratustra é a figura do *filósofo-dançarino* por excelência: aquele que ri, celebra e voa com o espírito leve, cujos pés auscultam o mundo.

A dança apresenta-se como metáfora e, simultaneamente, como experiência incorporada da transfiguração do humano, a dança como forma de vida, isto é, como modo afirmativo de existir no qual o pensamento se faz gesto, o corpo se torna lugar de criação de valores e o viver se compreende como prática contínua de experimentação no processo de assenhoreamento.

A hipótese que se abre, quando se pensa a vida sob a figura da dança, não como simples linguagem estética, mas a possibilidade da reconfiguração ontológica da existência. Dançar não se

reduz a uma prática artística delimitada, mas constitui o regime do ser: é maneira de habitar o mundo e inscrever-se no fluxo da temporalidade. A dança, nesse horizonte, não se apresenta como espetáculo exterior, mas como ato de presença, celebração ativa da existência e participação imediata no movimento criador.

Em Nietzsche, a dança simboliza e encarna a superação do *espírito de gravidade* e a reconciliação do corpo com o devir. Na história de Shiva¹⁰, a dança cósmica expressa o ritmo eterno de destruição e criação.

A referência à dança de Shiva serve aqui como analogia simbólica, permitindo iluminar, a partir de outra tradição cultural, o motivo do ritmo cósmico que também perpassa a reflexão nietzschiana. Em ambos, a dança não é um adereço estético, mas figuração do movimento da vida, embora sob concepções distintas: no contexto nietzschiano, como imagem da afirmação do devir e do eterno retorno do mesmo; na tradição hindu aqui evocada, como representação do ritmo cósmico de criação e destruição, como descrito,

Nessa expressão da unidade orgânica do homem com a natureza, a Índia fez, “da dança de Shiva, a mais clara imagem da atividade de Deus de que qualquer arte ou religião possa orgulhar-se”, escreve Ananda Coomaraswamy. A dança do deus Shiva tem por tema a atividade cósmica: “Nosso Deus, diz um hino sagrado da Índia, é o deus dançarino que, como o fogo que abrasa a madeira, irradia seu poder no espírito e na matéria, e os arrasta, por sua vez, para a dança. (...) A dança de Shiva exprime as cinco atividades divinas: a criação contínua do mundo, pois do ritmo desta dança o universo nasceu e se expande; a manutenção deste universo, pois o equilíbrio deste cosmos em movimento incessante só se conserva pelo ritmo da dança; a destruição, pois as formas se destroem para que outras possam nascer infinitamente, e Shiva dança em meio às chamas dos palácios incendiados; a reencarnação, pois a dança de Shiva mostra o percurso através de diversas vidas, para além das ilusões de existências limitadas; a salvação, enfim, ou a libertação última pela qual cada um toma consciência do que é por toda a eternidade: um momento da atividade rítmica de Shiva, o deus que dança. (GARAUDY, 1980, p.15).

A experiência originária da dança pode ser compreendida como a figuração do ritmo primordial que sustenta o movimento de todo o real. Em sua dimensão mais profunda, o gesto

¹⁰ Na tradição hindu, Shiva é venerado como Nataraja, o “Senhor da Dança”, cuja dança cósmica (Tāṇḍava) simboliza o ritmo eterno do universo, articulando simultaneamente os processos de criação, preservação e destruição. Representado no interior de um círculo de chamas, Shiva dança sobre Apasmara (figura da ignorância), enquanto um dos pés elevados indica a possibilidade de libertação (mokṣa). Seus gestos (mudrās) condensam uma cosmologia na qual o mundo não é substância estática, mas movimento rítmico, no qual a ordem e o caos se alternam como momentos do mesmo pulso cósmico. A dança de Shiva, assim, figura a ontologia do tempo, da impermanência e da recorrência, na qual a existência se compreende como processo e ritmo, e não como permanência fixa.

dançante liberta o homem da ilusão de clausura, desvelando a pertença de seu corpo e de seu ser em meio ao fluxo universal.

O espaço da dança não é exterior ou periférico, mas coincide com o centro mesmo da existência, inscrito no coração de cada homem como força vital compartilhada. Aquele que se abre à compreensão do caráter sagrado da dança descobre, nesse movimento, o caminho de superação da ficção individualista. Pois a dança não se orienta por finalidades parciais ou interesses utilitários, mas expressa a própria essência do viver em sua plenitude espontânea.

Dançar a vida, nesse horizonte, significa deixar-se atravessar por esse dinamismo fundamental, compreendendo-se não como indivíduo isolado, mas como parte de uma *cadência* universal. O gesto dançante torna-se, assim, manifestação expressiva da pertença do homem no devir: ao consentir à dança, o corpo se reconhece penetrado e fecundado pelo fluxo do todo, participando ativamente do ritmo cósmico que o excede e, ao mesmo tempo, o constitui.

De acordo com a concepção nietzschiana, para se tornar *além-do-homem*, é necessário, antes, aprender a dançar. Essa aprendizagem implica reconciliar-se com a própria vida, com o próprio corpo e sua contingência. Trata-se de uma espécie de *pedagogia da leveza* que nos ensina a dizer “sim” a tudo o que é realidade: alegria e dor, nascimento e morte, sucesso e fracasso.

Dançar, para Nietzsche, é elevar-se acima de si mesmo e das estruturas morais que oprimem a existência humana. A dança não elimina o sofrimento, mas representa, na perspectiva nietzschiana, um meio de sublimá-lo, isto é, de lhe dar forma, ritmo e medida, sem negá-lo.

Trata-se de criar leveza a partir do peso, não por supressão da coação, mas por apropriação afirmadora. É nesse sentido que o autor fala em “dançar acorrentado”: não como metáfora de resignação, mas como figura da liberdade conquistada no interior da necessidade.

Conforme esclarece o autor, o gesto artístico consiste precisamente em auto impor um grilhão, à fim de transformar a dificuldade em *condição de criação* e, assim, fazer surgir sobre essa tensão a aparência da facilidade.

A leveza que emerge da dança é, sob este aspecto, o resultado de uma luta interior, do confronto consigo mesmo, no qual a força pode ser medida, disciplinada e superada,

Dançar acorrentado. — Em cada artista grego devemos perguntar: qual é a nova coação que ele se impõe e que o torna atraente para seus contemporâneos (de modo que acha imitadores)? Pois o que se denomina “invenção” (na métrica, por exemplo) é sempre esse grilhão autoimposto. “Dançar acorrentado”, tornar a coisa difícil para si e depois estender sobre ela a ilusão da facilidade — eis o artifício que eles querem nos mostrar. Já em Homero podemos perceber uma abundância de fórmulas e leis da narrativa épica herdadas,

no interior das quais ele tinha que dançar: e ele mesmo criou novas convenções para os que viriam depois. Esta foi a escola formadora dos poetas gregos: primeiro, deixar que os poetas anteriores lhes impusessem uma coação múltipla; depois, acrescentar uma nova coação, impô-la a si mesmos e graciosamente vencê-la: de modo que coação e vitória fossem notadas e admiradas. (*HH/HH II, WS, §140, KSA 2, p. 612*).

A leveza aqui evocada não se reduz a mera fuga da gravidade, mas corresponde à capacidade de transvalorar e de incorporar o peso vivencial, e em sua plenitude fazê-lo instrumento da dança. O que está em jogo é uma forma de metamorfose estética diante do sofrimento e da fatalidade.

Para tal questão, Nietzsche propõe o conceito de *amor fati*. Amar o destino significa, portanto, não apenas suportar o peso, mas inventar modos de torná-lo leve, ou seja, de instituir sobre a densidade do real um ritmo, uma cadência, uma possibilidade de jogo através do movimento.

A noção de *amor fati* presente na ideia da dança, em Nietzsche, não deve ser compreendida como submissão diante da necessidade do real, mas como gesto afirmativo que reconfigura ontologicamente a relação entre o homem e a temporalidade que lhe corresponde.

Amar o destino é transfigurar o fardo da existência em celebração, é reconverter o peso dos fatos em potência criadora. Tal movimento implica uma torção da própria experiência do peso que, em sua acepção imediata, remete à gravidade da vida, à inexorabilidade do devir.

Contudo, na perspectiva nietzschiana, a tarefa do espírito livre consiste precisamente em engendrar uma leveza que não é evasão, mas estilização transformadora do peso. Nesse sentido, *criar leveza sobre o peso* pode ser lido como formulação estética.

Trata-se de fazer do inevitável um campo de estilização, onde a gravidade da vida não é negada, mas sublimada, como proposto pelo filólogo, “A arte o salva, e, através da arte, a vida o salva para si” (*GT/NT, §7, KSA 1, p. 56*).

Assim, o *peso do eterno retorno do mesmo*, em sua aparente rigidez e imposição, converte-se em convite à leveza da afirmação existencial, à capacidade de repetir os mesmos fatos sem ressentimento, instaurando na própria repetição uma vivência dançante. O *amor fati*, nesse horizonte, não é apenas consentimento, mas a arte suprema de transfigurar a fatalidade em criação, mediação gestual e reflexiva, em passo de dança.

A proposta nietzschiana não suprime o peso, mas o inscreve numa lógica afirmativa que transforma a gravidade em ritmo. A dança propõe uma leveza conquistada: o corpo se move

livremente porque se reconcilia com o poder da gravidade que o mantém preso à terra. Assim, criar leveza sobre o peso significa instaurar uma dinâmica criativa sobre a necessidade, fazer do inelutável uma possibilidade de invenção.

A figura do dançarino nietzschiano utiliza a gravidade como contrapeso para o equilíbrio e a queda para o salto. O peso é transfigurado em impulso¹¹. Nesse gesto, Nietzsche articula uma elevada possibilidade da existência: o fardo transformado em movimento, a necessidade em arte, a vida em dança.

A interpretação da dança na obra nietzschiana exige cautela para não reduzir sua presença exclusivamente ao registro metafórico. Em *Assim falou Zaratustra*, quando o profeta afirma “Eu acreditaria somente em um deus que soubesse dançar” (*Za/ZA, I, “Do ler e escrever”, KSA 4, p. 49*), o que está em jogo não é apenas a figura poética, mas a indicação de uma ontologia da corporeidade.

A dança, para Nietzsche, é uma modalidade de presença corporal que traduz a afirmação trágica da vida em gesto sensível. Trata-se de um saber do corpo que não se separa da terra, do próprio peso, mas o integra numa pulsação vital que dá forma à existência.

Nesse contexto, o *amor fati* adquire um sentido que transcende o nível conceitual e se inscreve na dimensão estética e corpórea. Amar o destino é incorporá-lo, no sentido mais literal do termo: deixar que a facticidade inescapável, se inscreva no corpo, e, a partir dessa gravidade, engendrar o movimento.

A leveza, assim, não é abstração intelectual, mas modo de estar no mundo que se dá pela carne e pelo gesto. Zaratustra revela essa dimensão corporal: o peso não transfigurado é o sintoma da existência ressentida, incapaz de criar e de superar. Pois dançar, para Nietzsche, é a arte de reconciliar-se com o corpo. Assim, *criar leveza sobre o peso* é um gesto inseparável da corporeidade.

¹¹ Segundo Søren Kierkegaard, filósofo dinamarquês, sobre o impulso do bailarino: “O homem faz constantemente o movimento do infinito, com tal segurança e precisão que sem cessar obtém o finito sem que se suspeite a existência de outra coisa. Imagino que, para um bailarino, o esforço mais difícil consiste em colocar-se, de um só golpe, na posição precisa, sem um segundo de hesitação. Mas muitos vão à festa sem dançar. Aos bailarinos não falta elevação. Basta observá-los quando tocam no solo, é então que se reconhecem. Transformam em andamento normal o salto; o impulso sublime num passo terreno; eis o único prodígio”. (KIERKEGAARD, 1946, p. 132). O trecho descreve o processo imaginativo. O ato de “dançar”, na metáfora de Kierkegaard significa a imaginação prodigiosa, o “impulso” que ousa, cria e abre o campo das possibilidades.

Nietzsche desloca a reflexão filosófica para além da abstração: a dança não se torna apenas símbolo, mas prática corporal que traduz uma experiência afirmativa. O corpo, na dança, é o lugar onde a gravidade se transmuta em leveza criadora. Eis porque a dança, não se reduz exclusivamente ao registro metafórico, mas pode tornar sensível a realização da fidelidade ao real.

Eis porque Zaratustra se encanta, ao encontrar as dançarinas na floresta, segundo a descrição do capítulo *O Canto da Dança*, e percebe a sabedoria revelada na leveza, “Como poderia eu, ó leves criaturas ser inimigo das danças divinas?” (*Za/ZA, II*, “O canto da dança”, *KSA 4*, p. 139).

Zaratustra dança para comunicar o inexprimível. Sua linguagem é uma coreografia que diz o indizível, pois há aspectos da experiência humana que não podem ser reduzidos ao discurso racional. A dança é, assim, uma linguagem silenciosa e plural, que implica a totalidade, símbolo da existência reconciliada com sua própria transitoriedade. A dança emerge, então, como recurso expressivo da linguagem filosófica que rejeita a rigidez e afirma a vida em seu movimento incessante.

Do plano estético ao ético, passando pelo epistemológico e existencial, a dança figura como princípio que sintetiza a criação e o pensamento em perspectiva. Dioniso¹², figura mítica da dança, e Zaratustra, como sua encarnação filosófica¹³, representam as duas faces de um mesmo gesto afirmativo: viver com criatividade, pensar como dançarino.

Importante ressaltar que Zaratustra dança além da linguagem discursiva, *Zaratustra dança com o corpo*. O personagem de Nietzsche é de fato, um ser dançante. O corpo, percebido como instrumento de vivência e sabedoria – *corpo como a grande razão* – será o tema do capítulo seguinte, onde exploraremos melhor a importância categorial do corpo na filosofia nietzschiana.

O corpo é o lugar onde os impulsos apolíneos e dionisíacos se encontram e se confrontam. A racionalidade corporal nietzschiana é uma razão trágica: nasce da tensão entre medida e

¹² “No ditirambo dionisíaco, o ser humano é incitado à mais elevada exaltação de todas as suas faculdades simbólicas; algo jamais antes experimentado luta por expressão — a aniquilação do véu de Maia, a unidade como alma da raça e da própria natureza. A essência da natureza deve agora ser expressa simbolicamente; precisamos de um novo mundo de símbolos; e toda a simbologia do corpo é convocada, não a mera simbologia dos lábios, do rosto e da fala, mas toda a pantomima da dança, forçando cada membro ao movimento rítmico”. CRAWFORD, 1998, p.310. A tradução para o português é de nossa autoria, uma vez que o texto não se encontra traduzido.

¹³ Nietzsche é um devoto de Dioniso, como ele próprio afirma: “Sou um discípulo do filósofo Dioniso; preferiria até ser um sátiro a ser um santo”. (*EH/EH*, “Prólogo”, §2, *KSA 6*, p. 258).

desmesura, individuação e fusão. Pensar e criar não são atividades meramente abstratas, mas resultam da interação corporal com o mundo.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche descreve Apolo e Dioniso como princípios estéticos¹⁴ que, no interior da arte grega, dão forma à experiência do trágico.

Contudo, a maturidade de sua filosofia permite compreender que tais impulsos ultrapassam o domínio estético e devem ser concebidos como forças vitais inscritas no corpo.

1.3 Vida como fluxo e ritmo: ontologia do movimento e saber incorporado

Na aurora da especulação helênica, a ordem do cosmos não se revela como estrutura estática ou sistema rígido, mas como fluxo ritmado, em que o movimento incessante constitui o princípio fundamental da realidade.

O pensamento grego na antiguidade intuiu que a harmonia do mundo não reside na imobilidade, mas na cadência que organiza o devir, fazendo do ritmo a medida primeva pela qual o universo se constitui. Heráclito¹⁵ descreve a vida como fluxo e harmonia, que implica em concordância ritmada. Nietzsche introduz a dicotomia entre os impulsos apolíneos e dionisiacos, provenientes da arte grega antiga, como características vitais do humano e essenciais na superação dos seus próprios limites.

Na obra *A visão dionisiaca do mundo*, Nietzsche esboça e propõe a abordagem onde articula as figuras de Apolo e Dioniso, não apenas como metáforas mitológicas, mas como princípios estéticos e ontológicos fundamentais para a compreensão de seu pensamento.

¹⁴ O apolíneo corresponde à capacidade corpo de organizar e configurar contornos. É a força plástica que permite transformar o caos em forma. O dionisiaco, ao contrário, é a dimensão corporal do excesso, a potência de dissolver os limites do indivíduo e de reconectar-se ao fluxo primordial do devir. Ambos não se anulam, mas se entrelaçam numa tensão criadora, tornando-se estruturas fundamentais da percepção corporal. Nietzsche formula a célebre polaridade, apresentados no campo da arte trágica, esses impulsos devem ser compreendidos como forças corporais. Essa leitura converge com a noção em que os movimentos dançantes são executados a partir da tensão entre forma e excesso, entre medida e desmesura. Pensar e criar derivam dessa economia vital. A consciência é apenas superfície de uma dança originária que se dá no corpo. Na dança, o aspecto apolíneo e dionisiaco se confronta e se fecunda incessantemente.

¹⁵ Heráclito descreve a vida como fluxo e harmonia (ἀρμονία) em grego antigo significa concordância ritmada. “A harmonia invisível é mais forte que a visível”. O mundo é construído por constantes rítmicas, e o fim da vida é marcado por ausência de pulsação.

O filólogo parte da distinção da dimensão apolínea na experiência estética e existencial, conforme indagado, “Mas, em que sentido Apolo pode se tornar uma divindade artística? Somente na medida em que é o deus da representação onírica.” (*DW/VDW, KSA I*, p. 554).

Apolo, deus da forma, da medida e da representação, simboliza o *princípio de individuação*, o mundo das aparências e da racionalidade. Dioniso representa o transbordamento, o êxtase, remetendo à dimensão pré-individual e irracional da existência.

O princípio apolíneo é associado à razão, à ordem, à forma e à beleza, enquanto o princípio dionisíaco está ligado à natureza caótica, à emoção intensa e à liberação extática¹⁶, conforme descrito na obra *A visão dionisíaca do mundo*¹⁷,

A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si característico da embriaguez, a pulsão da primavera [Frühlingstrieb] e a bebida narcótica. Seus efeitos estão simbolizados na figura de Dioniso. O *principium individuationis* é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza. (*DW/VDW*, §1, *KSA I*, p. 554).

Nietzsche observa a decadência da tragédia a partir do racionalismo socrático, que reprime o dionisíaco em favor da lógica e do moralismo. Sob este aspecto, sua crítica a cultura dirige-se também à cultura ocidental, marcada pela crescente submissão da experiência trágica às exigências da racionalidade, e pela conseqüente negação da vida em sua plenitude.

¹⁶ Na mitologia grega, a simbologia musical associada a Apolo e Dioniso revela dimensões estéticas e ontológicas que a tradição filosófica, em particular Nietzsche, soube explorar de maneira genealógica. Os instrumentos de corda, vinculados a Apolo, remetem à forma de expressão que privilegia a clareza, a medida e a articulação verbal. Segundo interpretações, dispensam a mediação da boca ao possibilitar o canto acompanhado de palavras. Em contrapartida, os instrumentos de sopro e de percussão, frequentemente associados ao cortejo dionisíaco, evocam um registro sonoro marcado pela intensidade sensorial e pela força sedutora que dissolve a distância reflexiva instaurada pela forma apolínea. A narrativa da disputa entre Apolo e Mársias (considerado seguidor de Dioniso) simboliza o confronto entre duas potências estéticas: de um lado, a racionalidade formal e persuasiva do discurso apolíneo; de outro, a exuberância instintiva e a potência afetiva do dionisíaco. A vitória de Apolo sobre Mársias, tal como transmitida pela tradição, representa não apenas o triunfo do *logos* e da retórica sobre a sonoridade imediata e visceral, mas também a cristalização mítica de uma hierarquia que a filosofia nietzschiana procurará problematizar.

¹⁷ “Nietzsche começou seus escritos publicados com o elogio às linguagens do ditirambo de Dioniso: a dança e o canto. E ele terminou sua obra com os Ditirambos de Dioniso, com seus gestos de dançar, cantar e clamar em Turim.” Conforme descrito em “Nietzsche’s Dionysian Arts: Dance, Song, and Silence” (CRAWFORD, 1998, p. 310) Tradução nossa, uma vez que o texto não se encontra traduzido para o português.

Nesse processo de transformação da tragédia grega, a obra de Eurípedes e, sobretudo, o socratismo desempenham papel decisivo, ao favorecerem a preponderância da lógica sobre os impulsos que constituíam a experiência trágica.

Segundo o autor, a aceitação ativa do sofrimento e da impermanência, que encontra no artista dionisiaco sua expressão máxima, constitui o pensamento trágico, conforme descrito,

o artista dionisiaco apresentará de modo imediatamente inteligível a essência do fenômeno: ele domina de fato sobre o caos da Vontade ainda não conformada e pode, a partir dele, em cada momento criador, engendrar um novo mundo - mas também o antigo, conhecido como fenômeno. Em sentido derradeiro, ele é músico trágico. (*DW/VDW*, §1, *KSA I*, p. 557).

O filósofo propõe, assim, um *ethos afirmativo* da existência, por meio da manifestação do dionisiaco como ontologia trágica. Ele não apenas formula uma atitude ética ou estética, mas desloca o próprio estatuto do real.

O dionisiaco, nesse sentido, não designa uma esfera marginal da experiência, tampouco um estado psicológico excepcional; ele nomeia a estrutura fundamental do ser enquanto processo tensional incessante.

A realidade, longe de se apresentar como ordem estável ou totalidade reconciliada, manifesta-se como jogo de forças em permanente transformação, no qual não há fundamento último nem finalidade transcendental.

Essa ontologia do devir implica uma crítica radical às tentativas metafísicas de fixação do ser, sejam elas de ordem moral, religiosa ou racionalista. Ao reconhecer o caráter trágico da existência, isto é, sua exposição constitutiva à perda, ao conflito, à finitude e à contradição, Nietzsche recusa tanto o consolo metafísico quanto a negação pessimista da vida.

O trágico não é, aqui, sinônimo de resignação, mas construção da lucidez extrema: ver o mundo como ele é, sem recorrer a instâncias “salvadoras” e exteriores à própria vida. Nesse ponto o *ethos* afirmativo se distingue decisivamente de qualquer forma de otimismo ingênuo.

A perspectiva de Nietzsche não consiste em aceitar o real apesar de seu caráter instável e doloroso, mas em afirmá-lo precisamente enquanto fluxo, e enquanto devir sem garantias. A vida é afirmada não porque seja harmoniosa, ou agradável, mas porque é excessiva, plural e criadora, mesmo quando se manifesta sob formas de destruição ou sofrimento.

Trata-se de proposta que inclui o negativo, integrando-o como parte necessária da dinâmica vital. Nessa interpretação, a noção de realidade como fluxo não é apenas descritiva, mas normativa na interpretação nietzschiana do termo: ela exige uma transformação dos modos de sentir, avaliar e agir.

Um *ethos* afirmativo supõe a capacidade de sustentar a instabilidade do mundo sem convertê-la em culpa, ressentimento ou fuga para acontecimentos *além da vida*. É por isso que Nietzsche associa essa postura a imagens de leveza, dança e movimento, pois expressam, no plano simbólico e corporal, a disposição de quem sabe habitar o devir sem tentar imobilizá-lo.

Assim, o dionisiaco, compreendido como ontologia trágica, funda o modo de existência no qual o sujeito não se coloca como centro soberano, nem como vítima do mundo, mas como partícipe de uma dinâmica de forças que o atravessam e o excedem.

A *afirmação da vida* torna-se, então, inseparável da aceitação e celebração da impermanência e da multiplicidade, abrindo espaço para a ética da criação, da experimentação e da transfiguração contínua dos valores. É precisamente nesse horizonte que se inscreve o objeto central desta pesquisa, cuja hipótese consiste em pensar a dança como matriz interpretativa no pensamento de Nietzsche.

A dança é aqui abordada como expressão concentrada do modo de existir que sabe dizer “sim” ao devir, à *moira*, incorporando o acaso, a tensão agonística e a instabilidade como elementos constitutivos da rica experiência vivencial.

Ao tomar a dança como eixo interpretativo, essa investigação propõe compreender de que modo o gesto dançante, enquanto forma de conhecimento, de criação e de valoração, traduz, no plano corporal e simbólico, a afirmação trágica da existência. Tornando visível uma ética que não se fundamenta em normas transcendentais, mas na capacidade de transformar a própria vida em campo contínuo de invenção e sentido.

Torna-se necessário explicitar as implicações dessa escolha para o próprio estatuto do conhecimento em Nietzsche. Se a dança revela a disposição vital diante do devir, ela também oferece uma chave conceitual para compreender como o pensamento nietzschiano rompe com os modelos tradicionais de racionalidade.

O deslocamento da vida para o centro da reflexão exige, correlativamente, um deslocamento do saber: pensar deixa de significar fixar, dominar ou estabilizar o real, passando a

designar um modo de relação que se exerce no interior do movimento, da instabilidade e da transformação.

Se a existência, pensada a partir do dionisíaco e apolíneo, se apresenta como fluxo incessante de forças, então o pensamento que lhe corresponde não pode permanecer ancorado em modelos estáticos de *verdade*. A dança, enquanto forma de relação sensível com o devir, antecipa essa mutação ao demonstrar um saber construído a partir do próprio movimento, sem pretensão de domínio ou fechamento conceitual.

É nesse contexto que a dança se impõe como figura epistemológica capaz de revelar o pensamento em consonância com a mobilidade da vida. A dança não emerge apenas como mediação ilustrativa, mas como referência epistemológica, capaz de tornar compreensível o modo como Nietzsche articula o conhecimento a partir da superação criadora.

Diferentemente do modelo clássico de saber, fundado na estabilidade do conceito, na identidade do objeto e na neutralidade do sujeito, a dança expõe um regime cognitivo no qual conhecer é ajustar-se, fluir e corresponder ao movimento das forças. O saber deixa de ser representação do estado fixo do real e passa a operar como prática situada, sensível às variações, aos ritmos e às intensidades que compõem a experiência.

Enquanto chave epistemológica, a dança desloca o eixo do conhecimento do domínio da contemplação para o da participação corporal. Conhecer, aqui, não significa subjugar ou capturar o real, mas se colocar em relação com ele, segundo uma lógica de proximidade e risco. O dançarino não antecede o movimento com o plano totalmente calculável; ele aprende *no próprio ato*, ajustando-se a cada desequilíbrio, transformando a ameaça da queda em princípio de invenção.

De modo análogo, o pensamento afirmativo nietzschiano não busca garantias transcendentais, mas se exercita na capacidade de sustentar a incerteza como condição produtiva do saber. O ato de dançar, nesse sentido, configura uma epistemologia do tempo vivido, onde o conhecimento não se organiza segundo a sucessão linear de causas e efeitos, mas por temporalidade rítmica, feita de pausas, acelerações, saltos, quedas, retornos e desvios.

Tal temporalidade corresponde à compreensão do real como fluxo contínuo, no qual toda forma é provisória e toda estabilidade, momentânea. Saber dançar é saber habitar esse tempo sem pretender suspendê-lo, aceitando sua precariedade como critério de verdade.

Além disso, a dança implica uma inteligibilidade própria. Longe de ser expressão de arbitrariedade ou abandono à desmedida, ela exige rigor, disciplina e escuta fina do corpo.

Essa combinação de contenção e excesso oferece o modelo de racionalidade que não se confunde com cálculo abstrato, tampouco se dissolve no irracionalismo. Trata-se de uma razão incorporada, capaz de medir sem fixar, ordenar sem paralisar.

Como vetor do conhecimento, a dança revela ainda que cada gesto cognitivo carrega uma determinada disposição vital. O *ethos* afirmativo, nesse contexto, corresponde à capacidade de transformar o encontro com o devir em ocasião de potência, e não em motivo de retraimento. Dançar, epistemologicamente, é afirmar o mundo tal como ele se dá: instável, múltiplo, contraditório e, ainda assim, nele criar sentido.

Desse modo, ao inscrever a dança no centro de sua reflexão, Nietzsche, através do personagem Zarathustra, não apenas redefine a relação entre arte e filosofia, mas propõe uma reconfiguração profunda do próprio conceito de conhecimento. A dança torna visível a reflexão que não se eleva acima da vida para julgá-la, mas que pensa a partir dela, no interior de seus movimentos, assumindo o risco, a finitude e a transformação como condições irreduzíveis do saber. Pode-se, assim, compreender que a elevação da dança ao estatuto do *saber* prepara o terreno conceitual para a leitura trágica da existência em Nietzsche.

Ao deslocar o conhecimento do plano da fixidez conceitual para o da experiência rítmica, pulsional e incorporada, a dança torna sensível uma forma de relação com o mundo que já pressupõe a aceitação da instabilidade, do acaso e da finitude como elementos constitutivos do real. O acaso, neste sentido, não se opõe ao *eterno retorno do mesmo*, pois não se trata da produção de um novo curso de acontecimentos, mas do devir, destituído de finalidade ou ordenação transcendente, que deve ser afirmado em seu retorno.

Esse modo de conhecer, que se exerce no interior do devir e não contra ele, encontra sua correspondência direta na ontologia trágica nietzschiana: ambos recusam a promessa da segurança metafísica e expõem o pensamento à contingência como condição de criação.

É nesse cruzamento entre epistemologia incorporada e visão trágica do mundo que a afirmação da existência se desloca da moral para a estética. Abrindo espaço para a compreensão da vida como *obra em processo*, cuja forma não é dada previamente, mas emerge do próprio movimento que a sustenta.

1.4 Dançar o *eterno retorno do mesmo*: grande saúde e afirmação da vida

No contexto nietzschiano, a compreensão da existência humana e do mundo através da lente do trágico, enfatiza conceitos como acaso, limitação e a condição inevitável do sofrimento e da perda. Essa perspectiva difere da visão otimista ou idealista, ao reconhecer a fragilidade e a contingência da vida.

A proposta de Nietzsche sobre a *afirmação da vida* pode ser entendida como um deslocamento radical da moralidade para uma estética da existência. Não se trata de instaurar regras de conduta ou princípios normativos, mas de transformar a própria experiência em obra de arte, em cadência criadora que acolhe a transitoriedade do devir.

Nesse contexto, a dança surge como paradigma do estilo vital capaz de conferir forma à contingência. “A dança é uma das raras atividades humanas em que o homem se encontra totalmente engajado: corpo, espírito e coração (...) uma meditação, um meio de conhecimento, a um só tempo introspectivo e do mundo exterior.” (BEJART apud GARAUDY, 1980, p. 9).

É precisamente esse estilo que se encarna na figura de Zarathustra: seu ensinamento não é apenas retórico, mas performativo, pois mostra que afirmar a vida significa experimentá-la segundo uma proposta coreográfica, na qual cada instante está inscrito em gestos de um movimento maior.

A dança é, nesse sentido, a expressão elevada do *ethos* afirmativo, pois estimula a reconciliação entre o acolhimento do destino, e a liberdade criadora que imprime leveza. A realidade, para Nietzsche, não se estrutura como substância imóvel, mas fluxo incessante das forças tensionadas, e se manifestam desde os níveis vitais mais ínfimos até a escala cósmica. Essas forças não remetem a unidade originária reconciliadora, mas ao princípio de oposições constitutivas.

Longe de serem exteriores ao indivíduo, tais oposições e impulsos atravessam a interioridade e o mundo, instaurando um campo tangencial e permanente de luta (*Agon*) no qual a vida se configura como conflito incessante. O equívoco do racionalismo socrático-platônico, segundo Nietzsche, consistiu em pretender dissolver o antagonismo em síntese conciliadora, orientada pela busca de unidade, clareza e finalidade última.

Para o autor, entretanto, a vitalidade da existência não se encontra na pacificação do embate, tampouco no propósito teleológico de progresso, mas na intensificação criadora que se renova por meio da luta constante entre os polos.

A tarefa não é a de suprimir um dos polos em nome da hegemonia do outro, mas a de elaborar a tensão de modo a permitir que o jogo de forças se configure no equilíbrio sempre mutável, cujo dinamismo revela a própria pulsão da vida.

Sob essa perspectiva, viver em *grande saúde*¹⁸ se torna afirmar as tensões na medida em que se suporta a angústia do conflito e acolhe a dissonância como princípio constitutivo.

É precisamente essa tensão, nunca resolvida em harmonia definitiva, que garante à existência sua potência criadora, instaurando um *páthos* trágico que impede a degeneração da vida em mera repetição mecânica ou abstração racional. Assim, a positividade do embate reside em seu caráter generativo: é no atrito entre forças que a vida se reinventa, mantendo-se fecunda e potente.

Nietzsche argumenta que a tragédia grega alcança sua maior expressão quando esses impulsos estão tensionados, resultando em movimentos naturais e desejáveis. Mas ele vai além, e expõe a profundidade dos símbolos presentes nos tempos pré-socráticos, através dos elementos apolíneos e dionisíacos. O autor esclarece que a expressão da dança pode ser compreendida na medida em que integra movimento, ritmo e emoção como manifestação estética que transcende o plano verbal.

Ao articular o corpo em sua plenitude, a dança conecta o físico e o emocional, traduzindo de forma sensível aspectos profundos da subjetividade humana. Nesse sentido, o corpo dançante torna-se meio de expressão universal que, ao mesmo tempo revela sua individualidade, mas remete a dimensão coletiva e arquetípica, onde o ambiente corpóreo assume o papel expressivo e mediador. Conforme citado,

No ditirambo dionisíaco o ser humano é estimulado a atingir uma intensificação extrema das suas faculdades simbólicas; algo jamais sentido requer expressão (...) o ser um com o gênio da espécie, até mesmo da natureza. Agora a essência da natureza deve se exprimir simbolicamente; um novo mundo de símbolos é necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo da boca, do rosto, da palavra, mas o completo gestual da dança a mover ritmicamente os membros todos. (*GT/NT*, §2, *KSA I*, pp. 33-34).

¹⁸ A expressão *grande saúde* (*große Gesundheit*) em Nietzsche não designa o estado de equilíbrio estável ou de normalidade fisiológica, mas potência ampliada ao afirmar a vida em sua totalidade, incluindo o sofrimento, a contradição e o devir. Trata-se de saúde trágica e criadora, que se mede pela capacidade de suportar e transfigurar as tensões da existência, experimentar múltiplas perspectivas e reinventar valores. Associada ao *amor fati* e ao *eterno retorno do mesmo*, a *grande saúde* caracteriza o espírito que não busca proteção contra o caos, mas a força para atravessá-lo e incorporá-lo como condição de intensificação da vida.

A dança revela princípios fundamentais para o processo de terapia da cultura, a qual se tornou degenerada pelos mecanismos da razão e da moral moderna ocidentais. O movimento e a flexibilidade, ingredientes basilares que podem interferir neste processo degenerescente da cultura, fazem da dança um caminho privilegiado no sentido de alavancar os processos de uma vida afirmativa.

O movimento da dança não se resume ao movimento reduzido, mas ao movimento cadenciado, que envolve todos os membros num processo de ir e vir constantemente a cada compasso. Não apenas os pés conduzem este movimento dançante, mas cada expressão gestual, seja da boca, do rosto, da palavra: tudo é expressão que decorre da fluidez gestual e dançante. O que revela a imensa gama perspectivística própria da dimensão do simbólico e do corpóreo.

A própria alternância entre as disposições artísticas fundamentais do ser humano, a saber, apolínea e a dionisiaca, se apresentam como possibilidades capazes de pôr em movimento os processos que constituem o mundo.

O fenômeno da transformação é próprio daqueles que são capazes de se movimentar de um extremo ao outro. E para que isso seja possível é necessária a capacidade de adaptação a situações nem sempre aprazíveis, mas repletas de desafios marcados, até mesmo, pela hostilidade.

A compreensão de tais situações não consiste numa mera submissão passiva, mas antes, numa acolhida alegre e jubilosa do fato. É acolher o fato com tudo o que ele é e possui, seja o que há de pequeno ou grandioso, de suave ou pesado. Não há escolha, apenas acolhida incondicional.

Por esse motivo, viver requer a capacidade de superação, as quais o próprio Nietzsche assim se pronuncia, ao ter que passar pelo “ar cortante das alturas, a caminhadas invernais, ao gelo e aos cumes, em todo o sentido (...) próprio da grande saúde, seria preciso, em suma e infelizmente, essa mesma grande saúde” (*GM/GM, II, §24, KSA 5*, p. 336).

O caminho que perfaz a dança passa por transições em que se apresentam movimentos de tranquilidade e momentos de agitação. E é vivendo em tal transitoriedade que se fortalece para desenvolver a capacidade de afirmação vital. Portanto, a *grande saúde* (*große Gesundheit*) é dispor-se a acolher qualquer fato, com disposição, mediante uma vontade que quer superar, assenhorar, ultrapassar.

Ora, para viver esta disposição afirmativa, é possível somente pela superação de desafios, ação própria daqueles que se abrem para experienciar os fatos da maneira mais plena possível, sem a interposição de mecanismos anestésiantes.

A dança, assim, implica em dispor-se a assumir os riscos que se abrem, no intuito de superá-los. No processo de superação, próprio daqueles que empreendem um caminho afirmativo, há duas dimensões importantes a serem consideradas quanto ao fenômeno da dança e da *grande saúde*: a dimensão biológica e a dimensão psicológica.

Quanto à primeira, a biológica, se refere aos processos próprios da vida em seu âmbito fisiológico. Neste estão implicados todos os processos próprios das funções pertencentes ao conjunto orgânico responsável pela vida, “para isso necessita mais e antes de tudo uma coisa, a grande saúde – uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire.” (*FW/GC, V, §382, KSA 3*, p. 636).

Desse modo, com relação à dança, dentro do âmbito propriamente físico, interessa atentar a tudo o que nela implica em termos de movimentos, tempo, estilos, condições propriamente físicas, bem como as condições de saúde, que em muito dependem para que o dançar possa se tornar possível.

O corpo, como recorda Claus Zittel, constitui um componente fundamental para a ficcionalidade estética da vida. Neste sentido, “à ascensão do corpo ou filosofia da dança e da vida, por uma observação que defende que tudo isso é ficcional: vida esteticamente encenada” (ZITTEL, 2018, p. 33).

Contudo, há também um movimento inverso, a dança como aquela que promove a saúde física. Desse modo, com relação à dimensão fisiológico-orgânica, há uma dimensão de reciprocidade entre dança e saúde, de uma implicação mútua.

Quanto à segunda dimensão, a dimensão psicológica e suas implicações, é importante pensar quais influências a dança produz em termos psicológicos, no sentido de criar uma disposição afirmativa. E quais as possíveis influências para a saúde, não apenas propriamente física, mas, acima de tudo, psicológica.

Logo, a dança pode criar uma dimensão anímica, ao afirmar da vida em todos os seus aspectos. No entanto, a fisiologia não está separada da psicologia dentro do pensamento nietzschiano, mas se encontram numa implicação mútua, constituindo a sua chamada *fisio-psicologia*.

A fisiologia implica na psicológica e vice-versa, para a constituição dos mecanismos da vida. Assiste-se assim, entre as dimensões biológicas e psicológica, mais uma modalidade de variações, como uma dança, em que juntas promovem vitalidade, podendo se apresentar como elemento saudável e promotor da *grande saúde*.

As adversidades, neste contexto, constituem um jogo, que na dança significam compassos, as unidades rítmicas¹⁹, que em plena mobilidade, geram a *grande saúde*.

Trata-se de um empenho por alcançar níveis sempre mais culminantes de potência, que mediante constantes provocações moldam o indivíduo para o assenhoreamento. Quando mais desafios e oposições, maior o fluxo das forças capazes de conduzir à superação.

Neste sentido, a tensão permanente é bem-vinda, sendo prejudicial desejar permanecer estático. Fenômeno este que revela a própria dinâmica dançante, em suas oscilações de ir e vir. E, a cada processo marcado por mudanças, novos epiciclos se completam, para então, reiniciar-se novamente.

Por essa razão, se constata a ação geradora da *grande saúde*, sob a forma de dança em sua transitoriedade de movimentos, o *eterno retorno do mesmo*. Dada a constante instabilidade, própria do fenômeno do movimento, constitui “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” (*EH/EH*, “Assim falou Zaratustra”, §2, *KSA* 6, p. 338).

Como algo a ser conquistado, a *grande saúde* reivindica um constante desposuir para possuir. Desse modo, essa transitoriedade e alternância se inscreve numa dinâmica de posse e despojamento, relativizando a oposição entre saúde e doença consagrada pelo senso comum.

Para que a saúde seja realmente efetiva, é preciso que se exponha à doença, ou seja, aos desafios próprios de tudo o que lhe interpõe oposição, trazendo presente a própria dimensão anímica que se constitui pela sucessão entre estados, condições e situações, tal como o movimento da dança.

Pela mudança constante, marcada entre saúde e doença, se manifesta a intensificação da força, que em hipótese alguma pode ser considerada como algo fixo, mas como tensão e luta por alcançar a superação, que são as condições para que a vida possa ser afirmada.

¹⁹ Em uma carta a Carl Fuchs, Nietzsche revela a importância que a dança possui no sentido de conferir ritmo, ou seja, de conferir uma sucessão regular dos tempos fortes e fracos em uma frase musical, mas que é ditado antes pela dança que pela música. “Enquanto a dança acompanhava (e os ritmos antigos não surgiram da música, mas da dança), as unidades rítmicas eram vistas com os olhos.” (*Br/Cr* a Carl Fuchs, provável escrita em agosto de 1888, KGB).

Contudo, a tensão e a luta que marcam esses processos transcorrem mediante os compassos não da violência e *sim* da leveza de uma dança a perfazer movimentos corporais fluidos, em uma dinâmica do retorno e afirmação do devir. “Oh, como não ansiaria eu ardentemente pela eternidade e pelo nupcial anel entre os anéis – o anel do retorno! (*Za/ZA, III*, “Os sete selos”, §1, *KSA 4*, p. 287).

A dança marca um movimento circular, constantemente a retornar, e a cada retorno perfazendo um instante eterno.

O *eterno retorno do mesmo* não exige da consciência apenas uma convicção intelectual, mas do corpo uma disposição afirmativa, uma capacidade de transfigurar o inevitável em ocasião criadora. “*Bis repetita placent*”²⁰ (HORÁCIO apud BEJART, 2025, p. 37). A vida, ao retornar eternamente, coloca diante do corpo sua medida trágica: ele deve responder com a plasticidade apolínea que organiza e a embriaguez dionisiaca que dissolve.

O corpo dançante, nesse horizonte, é a síntese vivida dessa tensão, capaz de traduzir a mais alta fidelidade à terra em gesto, e em variação dinâmica. É nesse horizonte que se deve situar a articulação entre corpo e *eterno retorno do mesmo*. O corpo dançante, reconciliado com o peso da existência, revela-se como a instância capaz de suportar a repetição do devir, o anel do retorno. Não se trata, portanto, de afirmar que o ato de dançar seja suficiente para a superação, mas de compreender a dança como meio pelo qual esse processo pode adquirir expressão corporal. Ao converter peso em leveza e resistência em criação, o corpo torna sensível uma disposição afirmativa diante da existência, segundo a perspectiva de Nietzsche.

A lógica apolínea, em sua exigência de forma e limite, confere ao *eterno retorno do mesmo* a possibilidade de figuração; a potência dionisiaca, por sua vez, permite experimentá-lo na participação imediata do fluxo ininterrupto.

Assim, o *eterno retorno do mesmo* não é ideia abstrata, mas prova da força corporal: apenas aquele que encarna em si a tensão *apolíneo-dionisiaca* será capaz de afirmar a repetição do mesmo sem ressentimento, transformando o destino em movimento jubiloso dançante.

²⁰ A expressão latina *bis repetita placent*, atribuída a Horácio (*Ars Poetica*, v. 365), significa literalmente “as coisas repetidas agradam”. No contexto em que Maurice Béjart a mobiliza, a fórmula não remete a uma repetição mecânica ou empobrecida, mas à recorrência criadora que, ao retornar, intensifica o sentido e aprofunda a experiência. Na dança, a repetição rítmica não é redundância, mas variação sensível no tempo, por meio da qual o gesto se reinscreve de modo renovado, produzindo aprofundamento expressivo.

O *eterno retorno do mesmo* deve ser compreendido como prova existencial: o desafio lançado ao indivíduo é o de consentir, com o corpo inteiro, à ideia de que tudo retornará, eternamente, no mesmo ritmo e na mesma cadência. É nesse ponto que a dança adquire um estatuto filosófico maior.

A investigação da relação entre os impulsos apolíneos e dionisiacos²¹ permite compreender que Nietzsche não os concebe apenas como categorias estéticas aplicáveis à arte grega, mas, sobretudo como *forças vitais* que atravessam a experiência humana em sua origem: a corporeidade.

O corpo, em Nietzsche, é o campo de inscrição da vida enquanto relação de forças. Essa dimensão da corporeidade é, para Nietzsche, o fundamento de toda racionalidade possível: não uma razão desencarnada, mas a que pensa e cria por meio de seus sentidos.

No capítulo seguinte, aprofundaremos a análise nietzschiana da corporeidade a partir da formulação em *Assim falou Zaratustra*, onde Nietzsche proclama que “o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (*Za/ZA*, I, “Dos desprezadores do corpo”, *KSA* 4, p. 39).

Tal formulação assinala uma ruptura com a tradição dualista, pois desloca o fundamento da racionalidade do plano abstrato da consciência para a dinâmica vital da corporeidade. Nesse plano, o corpo se mostra como origem da interpretação e espaço em que a vida se transfigura em movimento: o corpo dançante torna-se expressão máxima da *grande razão*, instaurando-se como fundamento da interpretação e da criação de valores.

O corpo que dança não se limita a imitar o fluxo da natureza, mas torna-se ativo em seu movimento incessante. Ele incorpora a *gravidade da terra* e, no entanto, a transfigura em fluidez, instaurando no gesto a possibilidade de afirmar o destino, de modo ágil e gracioso. Conforme cita Nietzsche no epílogo tardio “Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto para o voo, fazendo sinal a todas as aves, pronto e disposto, ventosamente ligeiro” (*Za/ZA*, “Do homem superior”, §18, *KSA* 4, p. 366).

²¹A dualidade conceitual aqui explorada (apolíneo e dionisiaco) encontra no *eterno retorno do mesmo* seu campo de verificação última. O pensamento de Nietzsche não pode ser acolhido senão pelo corpo reconciliado com a potência dos instintos, capaz de suportar e afirmar a eternidade do devir. O corpo que dança, incorporando Apolo e Dioniso em sua cadência, é aquele que finalmente consente ao *eterno retorno do mesmo*: não como peso insuportável, mas como celebração trágica da vida.

Dançar o *anel do retorno* significa, portanto, viver a repetição como celebração, reconciliando-se com o trágico não pela resignação, mas pela *transfiguração estética* da necessidade em ritmo criador. A fidelidade trágica à terra consiste em acolher o todo, que permeia o ciclo da vida: nascimento e destruição, fecundidade e decadência, como dança universal.

O *eterno retorno do mesmo*, nessa análise, é uma experiência corporal: o corpo que dança participa do jogo imanente das forças, integrando os elementos agonísticos entre Apolo e Dioniso. Assim, a dança, enquanto gramática corporal, encontra em Nietzsche uma reinterpretação filosófica: ela traduz o pensamento do autor em prática existencial, incorporando-o como modo de viver.

Desta maneira, ao concluir o primeiro capítulo com a dança compreendida como gesto existencial de afirmação do devir, a leitura desenvolvida evidencia que a afirmação da vida exige um enraizamento efetivo na corporeidade.

O capítulo seguinte dedica-se, assim, a aprofundar a concepção nietzschiana do corpo como *grande razão*, lugar em que a dinâmica do movimento se torna possível e no qual o pensamento pode ser manifestado como uma prática dançante.

CAPÍTULO II: O CORPO COMO A *GRANDE RAZÃO*

Se no primeiro capítulo evidenciou-se a tensão constitutiva entre os impulsos apolíneo e dionisíaco como categorias fundamentais para compreender a gênese da arte e a experiência do trágico, então é necessário deslocar esse horizonte para o terreno em que Nietzsche assenta uma de suas reflexões fundamentais: o corpo ²².

Tal como se deixa ler no interior da obra nietzschiana, é nele que se enraíza o sentido último da vida, pois a criação, o impulso artístico e o pensamento emergem dessa totalidade sensível. Em *Assim falou Zaratustra*, o filósofo oferece essa perspectiva ao denunciar o ideal ascético que durante séculos desprezou o corpo e glorificou o espírito. No *Prólogo*, o personagem Zaratustra recorda: “Uma vez a alma olhava com desprezo para o corpo: e esse desdém era o que havia de maior: ela o queria magro, horrível, faminto. Assim pensava ela escapar ao corpo e à terra” (*Za/ZA*, *Prólogo*, §3, *KSA 4*, p. 15). A passagem revela a crítica de Nietzsche à tradição socrático-cristã que, ao valorizar o além, renuncia à imanência e ao caráter trágico da existência.

A superação dessa cisão implica restituir à terra e ao corpo sua dignidade ontológica. Segundo Nietzsche, não há pensamento nem arte que não provenham da pulsação vital do corpo. Em *Dos transmundanos*, Zaratustra retoma e aprofunda esse movimento afirmativo, conforme descrito no trecho,

o Eu: quanto mais aprende, tanto mais palavras e homenagens encontra para o corpo e a terra (...). Escutai antes a mim, irmãos, à voz do corpo sadio: é uma voz mais honesta e mais pura. De modo mais honesto e mais puro fala o corpo sadio, o perfeito e quadrado: e ele fala do sentido da terra” (*Za/ZA*, I, “Dos transmundanos”, *KSA 4*, p. 38).

²² Nietzsche compreende o corpo como o fundamento originário da existência e o eixo sobre o qual se assenta a possibilidade de criação e pensamento. Ao inverter a hierarquia metafísica instaurada pela tradição platônico-cristã, que subordina o corpo à alma, o autor restabelece o primado da vida sensível. Segundo Nietzsche, o corpo não é obstáculo à verdade, mas a própria condição ontológica da experiência, por meio do qual o homem interpreta o mundo. Em *Assim falou Zaratustra*, o autor denuncia a decadência na busca ascética, rompendo com a moral da renúncia e propondo uma ontologia do corpo como *grande razão* (*die große Vernunft*), isto é, a inteligência vital que antecede o pensamento discursivo e se manifesta no ritmo e no instinto. Compreende-se que o corpo é mais do que substância biológica: é o centro da *vontade de potência*, a totalidade orgânica em que pensamento e afeto se conjugam. Quando Zaratustra designa o corpo como a *grande razão*, o faz para indicar uma forma de sabedoria que antecede o intelecto, evidenciando a racionalidade incorporada, vital e trágica, que pensa por meio dos movimentos, ritmos e intensidades. É essa razão corporal, não discursiva, que se fundamenta a possibilidade de uma filosofia dançante: o corpo que cria valores e afirma a vida como obra de arte.

A voz do corpo, no texto de Nietzsche, é a própria voz da vida em sua potência criadora: um saber que não se expressa por meio da abstração racional, mas pelo ritmo e pelo gesto. O corpo (*die große Vernunft*) a *grande razão*, na concepção nietzschiana, torna-se o lugar em que o pensamento se encarna, e onde a arte reencontra sua origem dionisíaca.

Nesse sentido, o deslocamento do campo estético para a dimensão corporal não é apenas temático: trata-se de reconhecer o movimento da própria dança, tal como aparece em Zaratustra, como forma de pensamento afirmativo, o pensamento móvel, que experimenta e oscila.

Porém, a oscilação entre medida e excesso, forma e êxtase, não se limita à metáfora estética, mas encontra no corpo o seu campo originário de manifestação existencial, onde a alternância de forças, que ora se ordenam e ora transbordam na dimensão corpórea revela a instância primária da existência, instaurando-se como a *grande razão*²³ que percebe, elabora e reage antes da consciência mental.

Cabe, então, destacar que Nietzsche aponta para um tipo de saber que antecede o pensamento discursivo e se manifesta sob a forma de intuição. Essa percepção corporal não opera pela lógica conceitual, mas pela imediatez do sentir e do agir, um conhecimento integrado que se exprime gestualmente. É nesse sentido que o corpo, enquanto totalidade sensível, torna-se o primeiro intérprete da vida, anterior a qualquer elaboração consciente.

A *grande razão* é, portanto, uma sabedoria instintiva do existir, aquela que percebe antes do discurso lógico e se move antes da análise. O movimento é anterior à reflexão, e a intuição, uma forma de compreensão incorporada. Assim, o corpo não é unicamente suporte da consciência, mas o próprio campo onde os sentidos se engendram, o lugar em que o trágico e o afirmativo podem se entrelaçar sob o signo da dança.

À luz da perspectiva nietzschiana, o mundo intuitivo das percepções torna-se o eixo ordenador da experiência, o espaço em que se estabelecem as exigências que orientam o pensar e o viver.

Portanto, a concepção do corpo como instância fundante do pensamento representa não apenas a continuidade, mas também o aprofundamento da análise inaugurada pela polaridade

²³ “A linguagem nietzschiana ressignifica o conhecimento de sua centralidade fundada em um modelo de razão sistemática, passa para uma razão assistemática. Pela intuição, o conhecimento se abre a uma visão mais ampla sobre o mundo, de sorte que tudo passa a ser considerado enquanto parte de um todo e não mais como parte isolada, ou mesmo separada, cindida. A nova episteme intuitiva se empenha, mediante a linguagem, em suas diferentes figuras, a cobrir aquelas fissuras que o modelo racional não era capaz pelo seu excesso de sistematicidade e uniformidade.” (FEILER, 2022, p. 1-16).

apolíneo-dionisíaca, uma vez que a dança, vista como síntese visível dessas forças, corporifica o modo como a proposta nietzschiana descreve a relação entre vida, arte e filosofia.

Nietzsche reivindica o corpo como *locus ontológico* da razão, isto é, — τόπος — o τόπος²⁴ originário da experiência vital como o espaço primordial onde se enraíza toda possibilidade de criação e de interpretação. Nesse sentido, o movimento corporal que na dança alcança a forma expressivamente visível e simbólica, representa não apenas uma ação estética, mas a própria dinâmica que traduz a pluralidade de forças em constante tensão e metamorfose.

A dança, então, figura como expressão paradigmática dessa *corporeidade pensante*: nela, o pensamento não se apresenta como abstração apartada da vida, mas como ritmo, leveza e plasticidade que revelam a inseparabilidade entre filosofia e corporeidade.

Essa compreensão da dança como expressão paradigmática da *corporeidade pensante* abre caminho para a leitura nietzschiana que desloca a centralidade do *logos* abstrato em direção à experiência corporal.

Ora, se a dança torna visível a articulação vital entre pensamento e movimento, ela também prepara o terreno para a formulação proposta por Nietzsche, na qual o corpo é compreendido como princípio de sentido e condição de possibilidade do conhecimento.

Em *Assim falou Zaratustra*, o autor formula um corte com a tradição intelectualista ocidental ao afirmar que o corpo é a *grande razão* (*die große Vernunft*), na passagem *Dos desprezadores do corpo*, a seguir,

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento de teu corpo é também tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão. (*Za/ZA, I*, “Dos desprezadores do corpo”, *KSA 4*, p. 39).

Contra o primado socrático-platônico sobre o espírito, que converteu o *logos* em fundamento da verdade, Nietzsche reorienta a reflexão para a corporalidade como sede originária do conhecimento e condição mesma da experiência.

O corpo, longe de ser uma instância subordinada à lógica ou dimensão enganosa, torna-se o lugar onde se dão os afetos e as sensações originais, isto é, a própria realidade imediata na qual a vida se efetiva.

²⁴ τόπος (tópos) lugar, posição, termo usado por Aristóteles para designar o “lugar natural” dos corpos no cosmos.

A tradição racionalista pós-socrática, entretanto, marcou profundamente a cultura ocidental ao instaurar uma hierarquia na qual o domínio do sensível aparece como instância de erro, ilusão ou incerteza. O corpo foi, assim, reduzido a um plano inferior, constantemente vigiado pela moral, e considerado incapaz de produzir conhecimento válido sem a legitimação externa do *logos* e posteriormente, da ciência.

A modernidade, com sua confiança depositada no saber científico, reforçou tal suspeita, submetendo a percepção corporal a uma categoria de verificação que, ao mesmo tempo em que a reconhece, a destitui de autonomia. Como observa Nietzsche, fomos ensinados a desconfiar da experiência imediata, a duvidar do próprio corpo, submetendo-o a uma lógica de desvalorização em prol do logocentrismo do suprassensível, conforme observado em *O Nascimento da Tragédia*,

É o processo de superação de um logocentrismo dogmático do princípio da razão que, sob o sopro do *daimon* socrático e cientificista, exilou o ser humano no fenômeno, desligando-o de sua relação com o seu outro ser, o das profundezas de sua natureza. (NIETZSCHE apud GUINSBURG. 1992, p. 156).

Contudo, para Nietzsche, é justamente o corpo que concentra a potência da vida, pois nele se encontram sedimentados os impulsos vitais e as forças criativas, sendo, portanto, a instância primária da existência. Conforme citado por Eksteins, “Henri Bergson desenvolveu sua ideia de *evolução criativa*, que rejeitava a noção de conhecimento *objetivo*: a única realidade é o *élan vital*, a força da vida”. (BERGSON apud EKSTEINS, 2021, p.48).

Nesse sentido, *o corpo é uma grande razão* e fonte de conhecimento onde Nietzsche subverte ironicamente a tradição ocidental: a razão aqui não é entendida como lógica discursiva, mas como poder integrador, força de condensação, reunião e configuração de mundo.

O corpo, enquanto *grande razão*, é a condição de possibilidade interpretativa, o princípio de unificação do múltiplo que se faz visível por meio do movimento e através da expressão. A dança aparece, nesse horizonte, como metáfora e ao mesmo tempo, meio de percepção corporal mediadora para a compreensão do corpo nietzschiano.

O corpo que dança não traduz apenas um gesto estético, mas o movimento mesmo da vida se afirmando em sua dimensão trágica, ou seja, a celebração da existência em seus antagonismos, visceralidades, transformações e vicissitudes, em sua totalidade.

Dançar é tornar visível o caráter criador da corporalidade, isto é, o indivíduo e seu poder de articular tempo, intensidade e forma sem reduzi-lo à lógica racional simétrica. Conforme

revela o coreógrafo Maurice Béjart, na obra *Cartas a um jovem bailarino*, em leitura que dialoga com Nietzsche,

Em um balé, o mais importante não é a coreografia, e sim o bailarino. A maravilha é descobrir um intérprete e, em seguida, um ser dentro do intérprete, depois fazer esse ser nascer de dentro dele, daquilo que ele é bem no fundo de si nem mesmo sabe que é, daquilo que a dança revela de sua personalidade, junto a isso, dar passos, belos ou novos. (BÉJART, 2025, p. 15).

A experiência da dança testemunha a realidade do corpo como *razão encarnada*: a vida que se conhece não pela abstração, mas pela vivência imediata²⁵. A dança constitui para Nietzsche uma linguagem simbólica, mas além disso, também uma linguagem encarnada que abre sobre as possibilidades de percepção e aprendizado.

Assim, o corpo nietzschiano, pensado como a *grande razão*, desloca a estética para além do formalismo abstrato. Ele a enraíza no plano sensível, mostrando que é na corporalidade em movimento e, de maneira emblemática, na dança, que se manifesta uma força criadora e sapiencial.

Nietzsche inaugura, em *Assim falou Zaratustra*, uma inflexão na história da filosofia, operando uma ruptura com a tradição lógica, que havia instaurado a ruptura dual entre o corpo e o espírito, relegando o primeiro à condição de apreciação duvidosa e ao segundo à instância de campo fidedigno da verdade.

O que Nietzsche propõe é o deslocamento oposto: a razão autêntica não mais se encontra no *logos* abstrato, mas na corporeidade vivida, no âmbito onde se concentram as sensações e os instintos. Essa perspectiva contraria a herança metafísica que, desde Platão, situou o sensível no plano da ilusão e reservou ao suprassensível o estatuto de realidade.

O cristianismo, prolongando esse dualismo, intensificou a desvalorização do corpo, concebendo-o como a sede do pecado e obstáculo à salvação da alma.

Na Antiguidade, a dança ocupava o lugar de manifestação sagrada, inseparável dos ritos de fertilidade, das celebrações cósmicas e da manifestação dos ciclos da vida. Com o advento

²⁵ Nesse ponto, torna-se pertinente apontar a noção de *corpo próprio* em Lima Vaz, para quem a corporeidade é a mediação originária da experiência humana do mundo, a presença concreta da subjetividade na existência. Como descrito no trecho, “O problema que se nos apresenta em primeiro lugar é o do homem presente ao mundo por seu corpo. Não se trata do corpo enquanto entidade físico-biológica, mas do corpo enquanto dimensão constitutiva e expressiva do ser do homem.” (LIMA VAZ, 2020, p. 151). Lima Vaz explicita para uma questão crucial para Nietzsche, conforme descrito, “Se percorrermos a história das concepções do homem, veremos que um dos fios contínuos que a orientam é o problema do corpo, que surge como primeiro enigma para o homem que se volta para a compreensão de si mesmo.” (LIMA VAZ, 2020, p. 155-156).

da razão socrática e, sobretudo, com a consolidação da tradição cristã, ocorre um desvio de percepção sobre o gesto dançante.

Outrora expressão do vínculo entre o humano e o divino, a dança foi gradualmente deslocada para a esfera profana e pecaminosa, interpretada como linguagem do corpo a ser contida, censurada, disciplinada e sobretudo, moralizada.

Nesse processo histórico, o gesto dançante foi subtraído do cotidiano e das festividades comunitárias, tornando-se marginalizado diante do predomínio de uma racionalidade que desconfiava da materialidade sensível e da potência vital inscrita no movimento corporal. Como observa Garaudy, a dança,²⁶

nos revela que o sagrado é também carnal e que o corpo pode ensinar o que um espírito que se quer desencarnado não conhece: a beleza e a grandeza do ato quando o homem não está separado de si mesmo, mas inteiramente presente no que faz. (GARAUDY, 1980, p. 16).

A modernidade, por sua vez, ao secularizar a experiência da racionalidade científica, manteve em grande parte esse gesto de suspeita quanto ao conhecimento pela via da corporalidade: a ciência tornou-se a nova esfera de legitimação, reconhecendo o corpo sob a ótica do organismo, como objeto de cálculo estratificado e de verificação, mas não como centro originário de sentido, onde se encontra a dimensão da construção do *corpo vivido*²⁷.

Em consequência desse esvaziamento e deslegitimação da força do corpo, fomos educados a desconfiar da percepção imediata e a duvidar da experiência sensorial como fonte autônoma de conhecimento. Nietzsche subverte esse paradigma ao identificar no corpo não um empecilho, mas a condição primeira e fundamental da existência e da experiência.

²⁶ Roger Garaudy cita Lucien de Samosathe, evocando o amor primordial: “A dança nasceu no começo de todas as coisas; veio à luz ao mesmo tempo que Eros, pois essa dança primordial aparece no coro das constelações, no movimento dos planetas e das estrelas, nas rondas e evoluções que traçam no céu e em sua ordem harmônica”. Para Dante, no último canto da Divina Comédia, onde a dança aparece como uma das principais atividades dos bem-aventurados no “Paraíso”, é “o amor que move o céu e as outras estrelas”. Do dos cânticos a Santa Teresa de Ávila, o amor humano sempre foi símbolo do amor divino, como em certas danças litúrgicas da Índia os gestos do amor carnal evocam a presença do sagrado. (GARAUDY, 1980, p. 16).

²⁷ Conforme descreve Lima Vaz, “o corpo é, para o homem, um *corpo vivido* originariamente citado como “*corps vécu*”, não no sentido da vida biológica, mas da vida intencional. Pelo corpo o homem está presente no mundo. Mas, segundo se entenda o corpo como totalidade físico-orgânica e o corpo como totalidade intencional, é oportuno distinguir uma presença natural (presença impropriamente dita ou simples estar-aí) e uma presença intencional (presença no sentido próprio ou ser-aí). Pela primeira, o homem está no mundo ou na natureza em situação fundamentalmente passiva. Pela segunda, o homem está no mundo em situação fundamentalmente ativa, ou é ser-no-mundo. (LIMA VAZ, 2020, p. 152-153)

Ao nomear o corpo, a *grande razão*, ele reinterpreta ironicamente um termo caro à tradição ocidental. Aqui, a *razão* não se refere à capacidade de abstração lógica, mas à força de integração, condensação e ordenação que a vida traduz em si mesma (*Dichtung, Erdichtung*)²⁸ e o poder de reunir multiplicidades em um horizonte de sentidos.

Trata-se de uma experiência de superexcitação vital, em que as forças instintuais, produzem forma, movimento e medida. Provenientes da pulsação corporal e da intensidade agonística. Nesse horizonte, pensar e sentir já não se separam, e o corpo torna-se o centro de interpretação do mundo, o lugar onde o instinto se converte em potência.

O corpo, nessa acepção, não é apenas suporte do espírito, mas a própria realidade imediata na qual se manifesta o movimento vital, onde toda força e impulso criador se inscrevem. É nesse horizonte que a dança se mostra como possibilidade para pensar a relação entre o corpo e o conhecimento.

Por isso, o personagem Zaratustra tem como sua primeira definição na obra a imagem de um dançarino. Ao descer da montanha, o profeta é reconhecido por um ancião, “Sim, reconheço Zaratustra. Puro é seu olhar, e sua boca não esconde nenhum nojo. Não caminha ele como um dançarino?” (*Za/ZA*, Prólogo, *KSA* 4, p. 12).

Dançar é dar forma visível ao poder do corpo de se expressar como *razão encarnada*, capaz de articular ritmo e sabedoria sem a mediação de um *logos* abstrato. No gesto dançante, o corpo se revela não como obstáculo à verdade, mas como sua condição originária, pois é nele, em sua relação com o movimento, que se revela uma experiência de docilidade, experiência através da qual a vida pode ser interpretada por meio do campo gestual.

A dança, portanto, não se reduz, no texto nietzschiano, somente ao fenômeno estético, mas o testemunho daquilo que Nietzsche entende como a unidade de origem da vida e conhecimento, um saber que nasce do corpo e retorna a ele após a experiência imediata.

²⁸ Os termos alemães *Dichtung e Erdichtung* possuem, em Nietzsche, um alcance conceitual que ultrapassa o domínio literário da “poesia” ou da “ficção”. O substantivo *Dichtung* provém do verbo *dichten*: criar, condensar, poetar, e designa, em seu uso filosófico, o ato de dar forma e densidade à vida, transformando a experiência em obra e expressão simbólica. Já *Erdichtung*, literalmente “invenção” ou “fingimento”, não indica uma falsificação do real, mas a potência criadora da imaginação vital. Dentro do pensamento nietzschiano, tais termos articulam a ideia de que a vida é uma força poética (*eine dichtende Kraft*), que integra, condensa e ordena o múltiplo, não mediante a abstração lógica, mas por meio da intuição instintiva e da transfiguração estética. *Dichtung e Erdichtung* exprimem, portanto, a capacidade que a própria vida tem de se auto interpretar e autoconfigurar no horizonte de sentido, onde o corpo e o instinto são as fontes primordiais dessa criação.

Nesse recorte, não se trata apenas de compreender a dança como figura simbólica na obra de Nietzsche, mas de percebê-la, a partir da leitura desenvolvida, em sua densidade material, em sua carnalidade efetiva.

Zaratustra é descrito como um que dança, e a dança não é aqui simples metáfora, mas modo de existência que corporifica a leveza e a força da vida manifestada. Zaratustra mostra que o conhecimento não nasce do puro *logos*, mas de um corpo em vibração rítmica em contato direto com o mundo. A dança é, portanto, a expressão e a realização da *grande razão*: o corpo que pensa por meio de sua própria gestualidade rítmica, e que pode conhecer na medida em que se move.

Nietzsche, em diversas passagens autobiográficas e epistolares, indica que sua filosofia brotava de práticas corporais concretas: caminhar durante longas horas ao ar livre, subir montanhas, deixando que o corpo, em sua cadência, preparasse o terreno para sua escrita, “Pois não se pode excluir a dança, em todas as formas, da educação nobre; saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda tenho que dizer que é preciso saber dançar com a pena – que é preciso aprender a escrever?” (*GD/CI*, “O que falta aos alemães”, §7, *KSA* 6, p. 110), declara, apontando para a inseparabilidade entre a experiência corporal e a atividade filosófica.

Nessa chave, sua crítica ao intelectualismo abstrato é confirmada pela própria metodologia de sua vida: caminhar, dançar, mover, para que o pensamento encontre sentido no ritmo vital do corpo. Assim, ao compreender a dança como gesto existencial e não apenas recurso literário, é possível perceber a radicalidade da posição nietzschiana: pensar pode ser compreendido como dançar, na medida em que o conhecimento verdadeiro nasce da experiência incorporada, da cadência dos sentidos e da expressividade corporal.

A dança, na materialidade de seus passos, na intensidade de seus movimentos, torna-se a cifra do pensamento que não se separa da vida, mas nela encontra sua fonte e sua medida.

Este capítulo, portanto, pretende examinar como a categoria nietzschiana do corpo como *grande razão* abre caminho para uma estética, em que a dança se revela não apenas como metáfora, mas como manifestação empírica do filosofar.

Se a tradição filosófica pós-socrática instituiu a primazia do *logos* abstrato, Nietzsche desloca esse eixo do conhecer para a *aisthesis*, a capacidade de sentir e discernir o mundo através dos sentidos, entendida não como etapa inferior do saber, mas como condição de possibilidade interpretativa.

Em vez de relegar o corpo ao estatuto de fonte de erro, o pensamento nietzschiano afirma que é precisamente nele que a vida se dá a conhecer, como campo de afecções e percepções que antecipam a elaboração conceitual²⁹.

Ao evidenciar o *conhecer originário*, Nietzsche não se refere a operação da consciência racional, mas a forma de auto-revelação vital, em que o saber emerge da própria dinâmica do viver. Esse conhecimento primevo é o que a vida tem de mais íntimo: sua capacidade de interpretar e organizar-se a partir de seus próprios impulsos. Nietzsche observa que o saber pré-conceitual e instintivo, antecede a abstração e atua através da experiência como força seletiva.

Nessa perspectiva, a dança não se reduz a mero ornamento; mas torna visível o nexo entre sensibilidade, movimento e sentido. Por meio da dança, o corpo não apenas expressa o pensamento, ele se experimenta como *pensamento em ato*. Dessa maneira, o corpo deixa de ser objeto de julgamento duvidoso para tornar-se campo de criação, em que o sentir e o refletir coincidem.

A experiência dançante é, assim, um meio de autoconhecimento incorporado: o corpo se percebe em sua potência, e se descobre como medida e origem do sentido. O que se revela na dança não é somente uma ideia representada, mas a experiência imanente de presença, em que o corpo se reconhece pelo próprio gesto que executa, e o faz durante o ato.

Logo, a dança, sob a perspectiva nietzschiana, torna-se provedora e amplificadora da possibilidade de conhecimento e percepção, onde o corpo transfigura a reflexão em movimento, para além do saber pensado, em um *saber* vivido através do movimento.

A formulação contundente dessa tese está no discurso *Dos desprezadores do corpo*, “o corpo é uma grande razão”; e, correlativamente, “a alma é apenas uma palavra para algo no corpo” (*Za/ZA, I, “Dos desprezadores do corpo”, KSA 4, p. 39*).

²⁹ O *conhecer originário* (*ursprüngliche Erkenntnis*) em Nietzsche não corresponde ao conhecimento racional ou discursivo, mas à forma pré-conceitual de relação com o real, enraizada no corpo e seus afetos. Trata-se do saber em que a vida se conhece por meio de si mesma, em sua potência de sentir, reagir e criar. O corpo é, nesse sentido, o primeiro intérprete do mundo, a totalidade pulsante que apreende o real não pela via da abstração, mas pela intensidade das forças que o atravessam. Esse conhecer não é sobretudo “reflexivo”, mas primariamente instintivo e estético. E emerge da capacidade da vida de se perceber e auto ordenar segundo suas próprias leis rítmicas. Quando Nietzsche afirma que “o corpo é uma grande razão” (*eine große Vernunft*), ele indica justamente essa sabedoria imanente e intuitiva, na qual o conhecimento coincide com o experimentar e o pensamento nasce da experiência sensível e do movimento. O *conhecer originário*, portanto, é o saber anterior à linguagem e à razão lógica, mas que as sustentam, um conhecimento que se manifesta como força e criação de sentido. Um conhecimento *dançante*.

Nesses enunciados, a *razão* não nomeia uma faculdade separada do orgânico, mas o poder integrador vivencial, a força que condensa, reúne e ordena os instintos, a racionalidade incorporada que antecede a *pequena razão*, termo utilizado por Nietzsche para o *logos*.

Ao chamar o corpo de *grande razão*, Nietzsche inverte a economia hierárquica herdada do platonismo e desautoriza a suspeita moderna contra o sensível, reconstruindo o conhecimento a partir da experiência incorporada. Ideia ousada do autor, em consequência de seus estudos e suas abordagens filológicas.

A *aisthesis* assim compreendida configura a *práxis* do sentir: e o sentir como modo de compreender. O corpo não comparece como um *objeto*, mas como o próprio fio condutor da experiência, o *locus* em que afecções e hábitos se configuram em primeiras perspectivas. Nessa percepção, as dimensões anímica, espiritual e psíquica não são apenas dados, e sim derivações de uma anterioridade sensível que lhes dá suporte.

A modernidade científico-racional frequentemente confere autoridade externa para validar a própria percepção, mas, ao fazê-lo, tende a retirar a autonomia sapiencial do corpo, como se a percepção tivesse de pedir licença às teorias científicas para as finalidades comprobatórias.

A proposta nietzschiana, ao contrário, é realocar a *razão no corpo*, isto é, compreender que as formas do pensar são processos afetivos e motores, que se articulam. Na materialidade do gesto diante da gravidade e da cadência móvel, a *grande razão* se apresenta e se exercita, por isso, a dança ultrapassa a condição de simples metáfora em *Zaratustra*: ela é um modo de conhecimento fundamental.

A dança indica, assim, que conhecer não é reduzir a vivência aos conceitos, mas percebê-los, antes, pelos sentidos do corpo, como aqueles que aprendem a respirar entre os compassos para, então, elaborar uma linguagem própria. Essa aposta no corpo como gênese ontológica, o *locus* primevo de doação de sentido ganha nitidez quando Nietzsche contrapõe a *grande razão* do corpo à *pequena razão* do espírito no discurso de *Zaratustra*.

A *pequena razão* é um instrumento; ela não inaugura o sentido, mas responde a ele, retarda-o, esquematiza-o. Demonstra-se, então, a veracidade do corpo, na *realidade imediata*: ele envelhece, adocece, acusa seus sintomas e afetos. E devolve à consciência e realidade a lembrança permanente da finitude.

A dança, enquanto prática que inscreve o tempo na carne, é a manifestação da pedagogia dessa verdade trágica, uma disciplina da leveza que não nega o próprio peso, mas possibilita seu ritmo. Em termos metodológicos, o próprio Nietzsche reivindica uma prática corporal do pensar, afinada com a tese da *grande razão*: caminhar para preparar a escrita, refletir ao ar livre,

tal como o modelo peripatético aristotélico, onde a reflexão é desenvolvida a partir do estado de movimentação.

Esse vínculo entre corpo e elucidação dinâmica reaparece em suas notas e aforismos tardios, bem como em *Crepúsculo dos Ídolos*, onde a reflexão se oferece como exercício de “ginástica” contra o *espírito de gravidade*, isto é, contra tudo o que pesa e impede a iminência de uma dança.

Por fim, a noção de *corpo próprio* (no sentido fenomenológico) ajuda a explicitar esse núcleo: não se trata de um corpo-objeto isolável, mas da presença pela qual o mundo se abre, a razão pela qual os conceitos precisam, em última instância, apoiar-se em experiências sensíveis e motoras.

A contribuição nietzschiana é radical: não só não há *razão* fora do corpo, como é propriamente, *no corpo*, que a *razão* ganha vida, e a dança se torna a possibilidade de expressão da leveza e da sabedoria.

2.1 O espírito de gravidade e a pedagogia da dança

Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche identifica o *espírito de gravidade* como o maior inimigo da vida: aquilo que oprime, que torna o homem pesado, e paralisa o movimento criador. Zaratustra afirma, “Quando vi meu diabo, achei-o sério, metódico, profundo e solene: era o espírito da gravidade — ele faz todas as coisas caírem. Não com a ira, mas com o riso é aquilo que mata. Eia, vamos matar o *espírito da gravidade*!” (Za/ZA, I, “Do ler e escrever”, KSA 4, p. 49).

Esse trecho concentra a crítica nietzschiana ao peso metafísico herdado pela tradição ocidental, a alma separada do corpo, o dualismo, a verdade situada no supracensível, a razão concebida como pura abstração.

O *espírito de gravidade* simboliza a adesão aos valores que negam a vida em sua profundidade sensível, valores que retiram o homem de sua *dança*, e o tornam grave e inflexível. O antídoto nietzschiano contra o peso e a rigidez do espírito manifesta-se, em *Assim falou Zaratustra*, sob a forma simbólica, e corpórea, por meio da dança.

No discurso intitulado *O Canto da Dança*, Nietzsche apresenta uma das passagens mais emblemáticas para a compreensão de sua filosofia do movimento. Trata-se do episódio em que Zaratustra encontra jovens dançando graciosamente na floresta, imagem que permite interpretar a possibilidade de redenção do corpo e do pensamento pela leveza do gesto.

Essa aparição não é meramente alegórica, nela se revela um sentido profundo da filosofia do corpo: a dança como gesto originário do pensamento afirmativo. Como descreve Nietzsche, através do personagem,

Não interrompais a dança, graciosas garotas! Não é um desmancha-prazeres com o olhar ruim que vos chega, nem um inimigo das garotas. Sou o advogado de Deus perante o Diabo: mas este é o espírito de gravidade. Como poderia eu, ó leves criaturas, ser inimigo das danças divinas? Ou dos pés de moças com belos tornozelos? É certo que sou uma floresta e uma noite de árvores escuras: mas quem não receia minha escuridão, também encontra rosas sob os meus ciprestes. (*Za/ZA, II*, “O canto da dança”, *KSA 4*, p. 139).

A advertência de Zaratustra para que a dança não fosse interrompida expressa o cuidado com o ritmo vital, o movimento que torna possível o pensamento criador. A dança, neste contexto, não é apenas metáfora, mas a demonstração concreta da importância do corpo enquanto via de conhecimento e manifestação criadora.

O trecho esboça a crítica nietzschiana ao *peso*, a força que imobiliza, moraliza e confere ao homem menos vitalidade. A sequência do discurso intensifica o sentido dessa *pedagogia da dança*. Zaratustra, dirigindo-se novamente às dançarinas, afirma:

Não vos zangueis comigo, ó belas dançarinas, se eu disciplinar um pouco o pequeno deus! Ele vai gritar certamente, e chorar — mas é de rir até quando chora! E com lágrimas nos olhos ele vos pedirá uma dança; e eu próprio entoarei um canto para a sua dança: Um canto para dançar e zombar do espírito de gravidade, do meu altíssimo e poderosíssimo Diabo, do qual dizem ser ‘o senhor do mundo’. (*Za/ZA, II*, “O canto da dança”, *KSA 4*, p. 140).

Na citação, o *pequeno deus*, símbolo do humano demasiadamente sério, submisso ao peso, ao ressentimento e à culpa, é convidado a rir, a dançar, e a subverter a lógica do sofrimento. O riso e a dança são recorrentemente citados por Nietzsche como forças que desestabilizam o *espírito de gravidade*, convertendo o gesto corporal em ato de transvaloração.

A dança, portanto, traduz o movimento leve da existência que se sabe finita, e assume sua carnalidade sem necessitar de justificativas transcendentais. Dançar significa não apenas mover o corpo, mas entregar-se à lógica própria do cosmos e da dinâmica, isto é, deixar que o pensamento se torne flexível, criador, e não dogmático.

Por isso, Zaratustra indica a dança não como metáfora decorativa, mas modo de se expressar filosoficamente através do pensamento incorporado, reconciliado com a terra,

celebrando o instante, a imanência, a finitude manifestada com júbilo. Conforme observa-se, no excerto a seguir do discurso *Da virtude dadivosa*,

Permanepei fiéis à terra, irmãos, com o poder da vossa virtude! Que vosso amor dadivoso e vosso conhecimento sirvam ao sentido da terra! Assim vos peço e imploro. Não os deixeis voar para longe do que é terreno e bater com as asas nas paredes eternas! Oh, sempre houve tanta virtude extraviada! Trazei, como eu, a virtude extraviada de volta para a terra — sim, de volta ao corpo e à vida: para que dê à terra seu sentido — um sentido humano! (*Za/ZA, I*, “Da virtude dadivosa”, §2, *KSA 4*, pp. 99-100).

Em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche insiste que filosofar não é carregar fardos metafísicos, mas aprender a dançar e a mover: “o pensar deve ser aprendido, tal como a dança deve ser aprendida, como uma espécie de dança” (*GD/CI*, “O que falta aos alemães”, §7, *KSA 6*, p.110).

Segundo o autor, não há pensamento valioso que não nasça de uma experiência corporal. O *espírito de gravidade*, ao contrário, demonstra a negação dessa vivência, representando o peso do ascetismo e do moralismo que afastam o homem da fluidez que deveria lhe corresponder, como gesto afirmativo de potência.

Portanto, o combate nietzschiano ao *espírito de gravidade* deve ser compreendido como um chamado a reconduzir o próprio pensamento à sua fonte encarnada. A dança, neste sentido, educa o corpo a resistir à rigidez e a transfigurar a própria gravidade em reelaboração. Nessa *pedagogia da leveza*, o corpo se revela como a *grande razão*: não somente como instrumento, mas constituição imanente do sentido.

Se a crítica ao *espírito de gravidade* aponta para o peso paralisante, a dança, em Nietzsche, surge como gesto libertador do pensamento para a criação. O corpo em movimento revela que a vida não é estática, mas feita de alternâncias e metamorfoses. Cada passo, cada giro, oferece uma figura corporal exemplar da passagem do *instante*: nascer e morrer em cada gesto, numa sucessão incessante de formas.

A dança, portanto, não é metáfora literária, mas prática incorporada da mutabilidade, na qual o corpo se torna intérprete e testemunho de sua condição de plenitude. A dança não se reduz ao jogo estético de passos, mas revela a possibilidade afirmadora do corpo. Ao mover-se, o corpo não foge à temporalidade, mas a assume como cadência natural. Todo gesto é provisório, destinado a desaparecer, e precisamente nessa finitude reside sua beleza.

O movimento dançante, pode corporificar, de modo sensível, as transições dos estágios da vida: juventude e velhice, vigor e fragilidade, alegria e sofrimento. Processos que se sucedem

e se entrelaçam. Zaratustra, profeta e dançarino, não nega o peso da existência; ele percebe os estágios e as metamorfoses como uma coreografia vital e desejável, sem buscar refúgio ou consolo numa unidade imutável ou eterna.

A análise desta pesquisa inscreve-se na tentativa de compreender a dança como forma de expressão corporal que manifesta questões filosóficas, ou seja, uma linguagem estética e vital que pode expressar a potência e a transitoriedade da vida.

Em Nietzsche, o corpo não é instrumento da alma, nem receptáculo da essência espiritual: ele é a própria condição de possibilidade do pensamento e o solo essencial para a criação. Nesse sentido, no corpo se institui uma sabedoria previamente reflexiva, que compreende antes da formulação conceitual e se manifesta através do movimento.

Zaratustra, ao deslocar o eixo da filosofia do domínio da consciência racional para a consciência corporal, instaura uma crítica à tradição ocidental que, privilegiou o *logos* em detrimento do campo sensível. A dança, nessa compreensão, não se reduz a um exercício formal, mas se configura como a própria manifestação anímica. Cada gesto, efêmero e finito, traduz o instante como eterno e, ao mesmo tempo, perecível na dimensão da força vital.

O corpo dançante torna-se, assim, o lugar onde a efemeridade se converte em forma e o devir adquire ritmo que lhe é próprio. A dança é, nesse sentido, uma expressão corporal capaz de tornar sensíveis questões filosóficas por meio da criatividade gestual. Em *Dos desprezadores do corpo*, Nietzsche formula uma passagem decisiva de seu pensamento vitalista,

Por trás de teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um senhor mais 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 em tua melhor sabedoria. (*Za/ZA, I*, “Dos desprezadores do corpo”, *KSA 4*, p. 40).

Essa proposição inverte a hierarquia entre a alma e o corpo, restituindo ao sensível a condição de princípio organizador anímico. O desprezo pelo corpo e pelos sentidos é, segundo Nietzsche, consequência da recusa pela vida e enfermidade que separa o homem de sua própria força criadora.

Em contrapartida, o corpo dançante é aquele que aceita a multiplicidade, a transitoriedade dos estados, a impermanência e a dor como expressões constitutivas da potência afirmadora. Pensar com vitalidade, para Nietzsche, significa *dançar com a vida*, e dançar é transformar a gravidade da existência em movimento, a dor em criação e a finitude em inspiração.

O movimento dançante expõe, portanto, a cadência trágica inerente ao existir. Vigor e cansaço, alegria e sofrimento, tudo se entrelaça como partes de uma coreografia cósmica. A dança não busca escapar dessas tensões, ao contrário, as assume, como estruturas fundamentais e possibilidades de transfiguração. Nesse aspecto, a existência revela sua natureza paradoxal: é ao mesmo tempo, fluxo e permanência, criação e destruição, leveza e gravidade.

O dançarino nietzschiano, consciente da finitude, converte a efemeridade em intensidade, o devir em princípio criador. Zaratustra é a imagem correspondente dessa existência dançante. O mestre que aprendeu a rir e a mover-se em meio ao trágico, que soube converter o abismo em chão para a sua dança.

Zaratustra, referindo-se ao “deus que dança”, proclama que a divindade se manifesta no movimento, na transformação e na impermanência. Essa declaração sintetiza a direção da filosofia nietzschiana: somente o que se move, dança e se transforma é digno de ser afirmado. A dança torna-se, assim, critério ético e epistêmico para Nietzsche, o modo de existência daquele que supera o ressentimento, reconcilia-se com a vida em sua multiplicidade sem desejar o refúgio na estabilidade e ilusão de uma verdade imutável.

Em *A Gaia Ciência*, Nietzsche mostra essa visão ao indagar: “Até que ponto a verdade suporta ser incorporada? — eis a questão, eis o experimento” (*FW/GC, I, §110, KSA 3, p. 471*). A dança é, por excelência, um campo desse experimento. Nela, o corpo pensa a verdade através do movimento. Incorporar, aqui, não é recepção passiva, mas condição para a ação criadora: o corpo que dança é um laboratório da vida, espaço onde o pensamento se manifesta como expressividade física.

No discurso de Zaratustra intitulado *Dos filhos e do matrimônio*, “Um corpo mais elevado debes criar, um primeiro movimento, uma roda que gire por si mesma – um criador debes tu criar. (*Za/ZA, I, “Dos filhos e do matrimônio”, KSA 4, p. 90*). O conhecimento, assim, deixa de ser imaterial e converte-se em experiência, uma *epistemologia do corpo* que afirma o saber como evento sensível, e não como abstração. Compreender a dança em Nietzsche é, portanto, compreender a vitalidade como um pensamento cinético incorporado. A filosofia que abandona a rigidez especulativa para habitar o território empírico.

Porém, a dança não se opõe à reflexão, ao contrário, ela a eleva em outra forma: no pensamento que pulsa e transfigura. O corpo dançante, segundo a interpretação nietzschiana, é o testemunho da superação do dualismo, a presença concreta da sabedoria trágica que aceita o acaso e o devir, não como limites, mas instâncias criadoras. *Pensar com os pés*, como faz Zaratustra, é transformar a gravidade em leveza e o peso da existência em potência.

Sobretudo, a dança em Nietzsche não se reduz à metáfora, mas representação do pensamento que não busca fundamentos fixos, mas o fluxo. Que não aspira à eternidade imóvel, mas a recriação dos instantes. A dança torna sensível uma experiência do mundo marcada pela mutabilidade e faz do corpo um espaço expressivo no qual movimento e ritmo podem suscitar reflexão.

Nesse sentido, o gesto dançante pode adquirir relevância filosófica sem que a dança, enquanto prática artística e corporal, se identifique totalmente com a própria filosofia. A *grande razão*, representada pela esfera corporal em movimento, afirma a vida como arte e a existência como celebração trágica do ser.

Dançar é aceitar o ciclo sem desejar escapar dele, é dizer “sim” à repetição do mesmo e, com isso, transmutar a efemeridade em entusiasmo e galhardia. O corpo que dança é o corpo que ama o próprio destino, o corpo do *amor fati*, que não apenas suporta o que é, mas o celebra.

A dança prepara o corpo porque ensina a dizer “sim” ao instante de passagem, a despeito da transitoriedade, e justamente por causa dela. Esse aprendizado é coreográfico: é o corpo, em sua plasticidade, apreendendo com a dinâmica do tempo e do equilíbrio.

Eis porque a dança pode ser compreendida como *pedagogia do devir*: ela ensina que viver é alternar, movimentar. A experiência humana é feita de passagens, e a grandeza da vida consiste em afirmar e celebrar essas transições.

O corpo, como *grande razão*, encontra na dança uma forma inequívoca de sabedoria: mover-se e criar, é acolher o fluxo incessante do devir, com tudo o que representa, desde o fardo mais leve ao mais pesado. É precisamente nessa compreensão da dança, como saber encarnado, que a obra da bailarina e coreógrafa, Martha Graham³⁰ se inscreve e se aproxima da filosofia nietzschiana.

Pertinente ao escopo da pesquisa, Graham oferece uma elaboração pedagógica e estética exemplar na qual o corpo confirma, na experiência do gesto, aquilo que a filosofia propõe

³⁰ Martha Graham (1894–1991) foi uma das fundadoras da dança moderna no século XX, responsável por profunda transformação da compreensão do corpo e do movimento na cena artística ocidental. Ao romper com os modelos clássicos da dança, Graham desenvolveu uma linguagem coreográfica centrada na experiência corporal, na memória e na expressividade do gesto, concebendo o corpo como lugar originário de sentido, intensidade e verdade vivida. A referência a Graham não cumpre aqui função ilustrativa, mas opera como mediação conceitual entre a filosofia de Nietzsche e uma prática corporal capaz de torná-la sensível. Ao conceber o corpo como instrumento, a dança de Graham oferece um campo epistêmico, deslocando o pensamento do plano abstrato para a imanência do gesto e do devir, em acordo com a tese nietzschiana do corpo como a *grande razão*.

conceitualmente: viver é atravessar, transformar e afirmar as passagens que constituem a existência, conforme cita a artista³¹,

O instrumento por meio do qual a dança fala é também o instrumento por meio do qual a vida é vivida — o corpo humano. É o instrumento pelo qual todas as dimensões primárias da vida são tornadas manifestas. Ele mantém em sua memória todas as questões da vida, da morte e do amor. (GRAHAM, 2019, p. 10)

Para a bailarina e coreógrafa, o corpo não é mero veículo de expressão, mas a própria instância onde a vida se articula, e se transforma. Sua concepção de dança parte da convicção de que toda experiência fundamental: nascimento, desejo, dor, morte, amor, deixa marcas corporais e encontra no gesto seu modo próprio de manifestação.

Ao afirmar o corpo como instrumento da vida vivida, Graham desloca o pensamento para o plano da experiência encarnada, recusando a separação entre vitalidade³², forma, sentido, conforme explicitado,

Há uma vitalidade, uma força vital, uma energia, um impulso que se traduz através de sua ação; e, porque existe apenas um de você, essa expressão é única. E, se a bloquear, ela jamais existirá por meio de qualquer outro veículo e se perderá. O mundo não a terá. Não é sua tarefa determinar a quão boa ela é, nem quão valiosa, nem como se compara a outras expressões. Sua tarefa é mantê-la claramente e diretamente sua, manter o canal aberto. (GRAHAM apud DE MILLE, 1991, p. 264).

Nesse horizonte, o movimento produz conhecimento sensível, fazendo do corpo³³ o lugar de memória, intensidade e verdade. Tal compreensão converge com a crítica nietzschiana às hierarquias que subordinam o corpo ao espírito, reforçando a noção do corpo como *grande*

³¹ Texto original: “The instrument through which dance speaks is also the instrument through which life is lived - the human body. It is the instrument by which all the primaries of life are made manifest. It holds in its memory all matters of life and death and love.” (GRAHAM, 2019, p. 10). Tradução nossa.

³² Texto original: “There is a vitality, a life force, an energy, a quickening that is translated through you into action, and because there is only one of you in all of time, this expression is unique. And if you block it, it will never exist through any other medium and it will be lost. The world will not have it. It is not your business to determine how good it is nor how valuable nor how it compares with other expressions. It is your business to keep it yours clearly and directly, to keep the channel open.” Texto original de Martha Graham conforme reproduzida por Agnes de Mille, *The Life and Work of Martha Graham*. New York: Random House, 1991, p. 264. Tradução nossa.

³³ “O corpo diz aquilo que as palavras não conseguem dizer. Acredito que a dança tenha sido a primeira arte. Um filósofo disse que a dança e a arquitetura foram as primeiras artes. Creio que a dança veio primeiro porque é gesto. Isso não significa contar uma história, mas comunicar às pessoas um sentimento, uma sensação. A dança é a linguagem do corpo.” Texto de Martha Graham originalmente publicado como “*Martha Graham Reflects on Her Art and a Life in Dance*”, *The New York Times*, 31 mar. 1985; posteriormente reproduzido em *The New York Times Guide to the Arts of the 20th Century*. 2002, p. 2734. Tradução nossa.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/arts/033185graham.html>

razão, isto é, campo originário onde pensamento, valor e existência se afirmam em sua dimensão imanente.

Graham exerceu importante alcance pedagógico através de seu trabalho, e redefiniu a formação dos bailarinos a partir da consciência do corpo como fonte de sentido. Ao romper com os modelos clássicos, Graham elaborou uma técnica fundada na escuta do movimento, na memória corporal e na expressividade do gesto, compreendendo o corpo como instância originária de experiência, criação e conhecimento.

Seu legado pedagógico, centrado na relação entre respiração, peso, contração e liberação, oferece uma formação epistêmica, em chave prática, servindo como exemplo para a intuição nietzschiana do corpo como lugar onde vida, pensamento e valor se articulam.

2.2 Dança e crítica à fixação do devir

A partir da noção de corpo como *grande razão*, Nietzsche formula uma crítica à herança metafísica ocidental. Desde Platão, o mundo sensível foi interpretado como instância de ilusão, cópia imperfeita de uma realidade transcendente, e o corpo, nesse esquema, tornou-se a representação do erro e da aparência.

O cristianismo herdou e intensificou essa percepção ao instituir a alma imortal como a verdadeira essência do homem e relegar à carne o lugar da ilusão, do pecado e da corrupção. Conforme Nietzsche expõe em sua crítica, “Cada pequenino passo que se deu na terra foi conquistado ao preço de suplícios espirituais e corporais.” (*GM/GM, III, §12, KSA 5*, p. 365).

A moral ascética, que floresceu nesse terreno, elevou a negação dos instintos e a mortificação do corpo a um ideal supremo de santidade moral. O autor vê, nesse processo, a vitória do *espírito de gravidade*: a imposição de valores que visam fixar o devir, e a pretensão de transformar e a mutabilidade da vida em estabilidade ilusória, negando a potência afirmativa corporal.

Contra isso, a dança simboliza, e incorpora uma expressão da vida para além da metafísica. O gesto dançante encarna a alternância dos instantes, o fluxo contínuo das experiências, e mostra que o sentido da existência não se encontra em um *além-mundo*, mas na própria cadência que marca o instante do viver.

Por isso, em *Zaratustra*, o corpo que dança é exaltado em oposição aos seus *desprezadores*: “Aos desprezadores do corpo desejo falar. Eles não devem aprender e ensinar diferentemente, mas apenas dizer adeus a seu próprio corpo – e, assim, emudecer.” (*Za/ZA, I, “Dos desprezadores do corpo”, KSA 4*, p. 39-40).

A dança, portanto, revela-se como a prática da percepção fina da imanência: ela não busca escapar da temporalidade, mas a sustenta em sua finitude, sem temer o erro ou a ilusão, pois compreende cada gesto sendo passageiro, destinado a desaparecer, e exatamente por isso, é rico em intensidade. O que a tradição recusou como aparência, Nietzsche reabilita como realidade primeira: *o corpo em movimento*.

O dançarino não nega a gravidade, ao contrário, a acolhe, transformando-a em contrapeso, e com isso caminha na direção de superar a rigidez, reafirmando a tese de que não existe pensamento que não seja atravessado, antes, pelo corpo, o lugar da experiência de singularidade imanente.

Assim, a dança em Nietzsche não é apenas um recurso figurativo literário, mas uma crítica à tradição ocidental: o gesto que possibilita devolver à filosofia um esteio vital encarnado, ao mesmo tempo em que denuncia o caráter mórbido do moralismo.

Contra o engessamento das doutrinas criadas a partir da razão lógica que buscam fixar a *verdade* em conceitos imutáveis, ou pior, inquestionáveis, a dança plantea o pensamento dinâmico, concebido pelo ato de mover-se, alternar, transformar.

Quando Zaratustra se dirige ao *meu irmão*, está invocando o interlocutor simbólico da tradição do pensamento socrático-platônico, aquele que, submisso ao império do *logos*, se encontra cativo da razão lógica que subordina o corpo. O homem que não despertou, é aquele que permanece encerrado no horizonte do *logos* e alienado da dimensão vital do próprio corpo. Nessa clausura racional, a sabedoria torna-se abstrata e desvinculada da experiência vivida.

Nietzsche propõe, então, o deslocamento radical: ultrapassar o domínio da pura inteligibilidade e lançar-se a uma percepção ampliada e proveniente da corporeidade, conforme explicita no trecho, “Mas o desperto, o que sabe diz: eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é apenas uma palavra para alguma coisa no corpo.” (*Za/ZA, I, “Dos desprezadores do corpo”, KSA 4, p. 39*).

Ao reconhecer a potência própria do corpo, suas forças, impulsos e afetos, o homem compreende que nada é puramente inteligível nem exclusivamente sensível: o corpo é o lugar da síntese dinâmica e mediadora entre ambos, o campo em que o pensamento se corporifica e o sensível se espiritualiza.

O corpo, em Nietzsche, não é somente suporte biológico; ele é a irrupção originária da vida, a instância criadora em que os afetos se configuram e as tensões se tornam visíveis. Esse princípio nietzschiano dissolve a oposição metafísica entre corpo e alma, revelando que é no corpo que a vida se experimenta e se revela. *Surge o corpo, surge a vida*.

Para Zaratustra, o corpo deve ser experimentado em sua totalidade e os sentidos, acolhidos com alegria. A interioridade valiosa emerge onde o corpo atinge um grau elevado de força e flexibilidade; ali, o gozo afirmativo de si torna-se a medida ética, não um pressuposto contra o sensível. No discurso *Dos três males*,

de uma alma poderosa, a que pertence o corpo elevado, o corpo bonito, vitorioso, animador, em redor do qual tudo se torna espelho: O corpo flexível e convincente, o dançarino cujo símbolo e epítome é a alma que se compraz em si. O prazer consigo desses corpos e almas chama a si mesmo “virtude”. (*Za/ZA, II, “Dos três males”, KSA 4, p. 238*).

Essa reintegração do corpo à totalidade da vida não é um retorno naturalista, mas uma *transvaloração*: o corpo torna-se o centro da experiência, o lugar de revelação do ser. O homem, ao reencontrar seus sentidos, redescobre a si mesmo; ao reconciliar-se com o corpo, retorna à sua pátria originária, que é a própria vivência.

Essa percepção conduz a uma dimensão ainda mais profunda: a vida é *gratuidade*. Dádiva maior, a *graça* da existência, manifesta-se por meio do corpo. Buscar o sentido da vida em uma esfera puramente racional, abstrata ou suprassensível é, para Nietzsche, uma forma de exílio e equívoco.

O homem que despreza o corpo exila-se de sua própria morada, torna-se estrangeiro de si, apátrida de sua origem. Nesse afastamento, o homem enfraquece seus afetos, seus instintos e aniquila o ímpeto afirmativo que promove a riqueza existencial.

O resultado é o fenômeno do advento do tédio e da indiferença, sintomas do niilismo moderno, que Nietzsche diagnosticou como a doença do homem que, tendo sacrificado o corpo à razão, já não encontra sentido no viver.

A crítica nietzschiana à modernidade, portanto, é também uma crítica à alienação corporal. A civilização moderna foi edificada sobre o primado do intelecto e da moral, e aos poucos, perdeu o contato com sua fonte sapiencial: a experiência sensível.

O homem moderno, domesticado pela lógica, procura o sentido fora da vida: nas abstrações, e com isso se distancia da realidade que é verdadeiramente sua: o corpo pulsante, o corpo em devir. A morte dos afetos e o esvaziamento da experiência sensorial são, em Nietzsche, os sintomas da civilização que trocou a intensidade do viver pela segurança do conforto.

Zaratustra, por sua vez, propõe o retorno à *pátria vital*. Esse retorno não é geográfico, mas corporal e simbólico: é o reencontro com a imanência, com o sentido que não está além, mas dentro da própria experiência. O sentido da existência não se revela fora da vida, mas nela

mesma, no prazer e na dor, na oscilação entre o gozo e a perda. Segundo Nietzsche, a vida não é algo a ser explicado por um princípio transcendente, mas algo a ser experimentado e afirmado em sua totalidade empírica.

A história ocidental do pensamento é, sob esse prisma, a história de uma rebeldia contra o corpo. O mesmo movimento que construiu a segregação da alma edificou também o desprezo pelos sentidos e a negação da imanência. A própria história da dança coincide e reflete essa trajetória, com a noção de proximidade entre a dança e os ritos.³⁴

Na antiguidade, a dança estava vinculada à sacralidade dos ciclos da natureza: nascimento, fertilidade, morte e renascimento, as celebrações do corpo e das mudanças. “Quando um velho dança, conserva seus cabelos de ancião, mas seu coração é o de um jovem” (BOURCIER, 2006, p. 22), disse Anacreonte em forma de canção.

Com o advento e avanço da razão lógica, a dança foi progressivamente relegada ao domínio do profano e do indecoroso, sobretudo na emancipação religiosa doutrinal no Ocidente³⁵. O gesto corporal e dançante, outrora sagrado, tornou-se suspeito; o movimento, antes percebido como celebração da vida, passou a ser interpretado como desordem a ser sanada.

A recuperação nietzschiana da dança como símbolo filosófico é, assim, um ato de restituição: ela reabilita o corpo como fundamento reflexivo que devolve à existência encarnada a sua importância. Ao afirmar o corpo, Nietzsche reconcilia o homem com a terra, com a vida e com o trágico. Nesse gesto, Zarathustra, o *filósofo dançarino*, ensina que pensar é também mover-se, e que o saber reside na vibração do corpo que diz *sim à vida*.

A escrita nietzschiana possui uma estrutura rítmica: se organiza em pausas, acelerações e tensões que lembram o andamento de uma dança. O pensamento do autor se articula menos

³⁴ “De seu nascimento à sua morte, a civilização grega é completamente impregnada pela dança. Ritos religiosos, pan-helênicos ou locais, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana, a dança está presente por toda a parte. Comprovam-no milhares de documentos em figuras e textos. É possível acompanhar com uma precisão bastante satisfatória a evolução das idéias orquêsticas através da cultura grega.” (BOURCIER, 2006, p. 19)

³⁵ “A Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução, ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Aqui, as duas primeiras fases são proibidas; a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que a levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje. Somente quando do estabelecimento de uma cultura leiga, a cultura feudal, portanto tardiamente, é que começará esta evolução interna. Até então só se pode falar de dança instintiva.” (BOURCIER, 2006, p. 51)

como exposição sistemática e mais como expressão dinâmica. Essa musicalidade textual não é apenas um detalhe estilístico, mas representação de uma linguagem do movimento.

Nietzsche não apenas tematiza a dança como seu objeto filosófico, mas pensa e escreve dançando. Seu método filosófico é, em si, prática corporal: pensar em movimento, escrever e criar em estado de fluxo. Essa dimensão rítmica de seu pensar corresponde à própria estrutura da vida que ele busca afirmar, uma vida de fluxo e devir.

O gesto do filólogo que caminha e escreve é similar ao gesto do dançarino que aprende a improvisar: ambos compõem com o acaso, com o instante, com a cadência do tempo. Em Zaratustra, a dança aparece como símbolo e expressão sensível de uma nova filosofia que traduz a superação do pensamento fixo e abstrato em favor de uma filosofia com fundamentos relacionais e processuais. Assim, também o corpo, em sua prática, em sua escrita, torna-se laboratório de seu pensamento filosófico: o espaço em que o *logos* é atravessado pela corporeidade.

Em Nietzsche, a dimensão corpórea emerge como centro de gravidade da existência e do pensamento, que subverte a tradição metafísica ocidental fundada na primazia do espírito e da razão discursiva. A *pequena razão*, expressão na qual o filósofo designa para a *racionalidade lógica* e utilitarista, em última instância representa a forma mais insidiosa de empobrecimento vital.

A *pequena razão* aparta o homem de sua potência criadora ao aprisioná-lo no cálculo, na conveniência e na pura abstração e estagnação das formas fixas do intelecto. Ao absolutizar a consciência e a memória, essa racionalidade faz do pensamento uma instância de julgamento e repressão, instaurando por consequência, o domínio do ressentimento, isto é, o modo de pensar que reage, ao invés de criar.

2.3 O sensível no pensamento de Nietzsche *versus* a dualidade platônica

Em crítica à tradição platônica, que concebe o corpo como cárcere da alma (*sôma/sêma*) conforme explicitado no discurso *Crátilo*³⁶, Nietzsche denuncia o pensamento dualista que

³⁶ “Uns afirmam que o corpo (*sôma*) é a sepultura (*sêma*) da alma, por estar a alma em vida sepultada no corpo, ou então, por ser por intermédio do corpo que a alma dá expressão ao que quer manifestar (*semainei*), é muito apropriado esse mesmo nome (*sêma*) com o significado de sinal, que lhe foi dado. Porém o que me parece mais provável é que foram os órficos que assim o denominaram, por acreditarem que a alma sofre castigo pelas faltas cometidas, sendo o corpo uma espécie de receptáculo ou prisão, onde ela se conserva (*sôzetai*) até cumprir a pena cominada; nessa hipótese não será preciso alterar uma só letra. (PLATÃO, 2001, p. 169-170).

perpassa a cultura ocidental. Tal pensamento eleva o *além* como a verdadeira morada do espírito e relega a existência corpórea a uma condição inferior, como dimensão que deve ser superada ou redimida.

Nessa perspectiva, viver passa a significar expiar; o corpo torna-se o signo de culpa, e o mundo sensível, mera aparência. O resultado é uma construção civilizatória que se apoia na negação dos sentidos, resultando no processo em que a vida perde o seu valor intrínseco e transforma-se em simples *passagem*, em vale de lágrimas atravessado pela esperança de uma compensação *post mortem*.

É nesse contexto que Nietzsche diagnostica o advento do niilismo moderno, que assinala o esgotamento das antigas garantias de sentido que sustentavam a existência. Ao perder a crença em uma ordem transcendente e na promessa de recompensa de vida após a morte, o homem moderno não reconquista seu amor *à terra*, mas permanece suspenso entre mundos: desvinculado do *além* que o orientava e incapaz de afirmar plenamente o sensível.

Esse duplo esvaziamento compromete o amor à vida e a *fidelidade à terra*, produzindo uma experiência de desorientação na qual os valores se dissolvem e o sentido deixa de oferecer sustentação à existência. Resta-lhe apenas o vazio: o empobrecimento de perspectivas e a anestesia diante da vida.

O *último homem*, a figura paradigmática dessa decadência, é aquele que, tendo perdido o vínculo com o próprio corpo, substitui a grandiosidade e o maravilhamento da vivência sensível por simulacros de prazer e consumo. O amor ao corpo converte-se em culto à aparência; a estética corporal empobrecida de sentidos suplanta a experiência estética da vida. Já não se trata de *viver o corpo*, mas de exibi-lo, um corpo estilizado, mas desprovido de *páthos*, esvaziado de potência.

A crítica nietzschiana antecipa, assim, a psicologia da nossa era de esgotamento: a depressão, a apatia, a submissão à tecnologia e o tédio são sintomas de um afastamento radical do corpo³⁷ como força criadora, como sede da *grande razão*. Reabilitar o corpo significa reconduzir o pensamento ao terreno da vida, ao ritmo, ao movimento e à dança, conforme descrito, “Sou transportado, minha alma dança” (*Za/ZA, IV, “O canto ébrio”, §5, KSA 4, p. 399*).

³⁷ Conforme descreve Le Breton, “Sob a égide do dismantelamento do corpo, as fronteiras entre humanidade e máquina confundem-se” (LE BRETON, 2013, p. 194).

A concepção do corpo como prisão da alma, de matriz órfico-pitagórica³⁸, inaugura um dos mais duradouros paradigmas do pensamento ocidental. No horizonte dessa doutrina, o *sôma*, entendido como invólucro material, converte-se em *sêma*, isto é, em túmulo, signo e sinal do exílio da alma.

O corpo seria, portanto, o cárcere no qual o princípio divino encontra-se enclausurado, condenado à expiação de uma falta originária. A salvação, para os órficos, consistiria precisamente na purificação, a *katharsis*, dessa condição, alcançada por meio de práticas ascéticas e rituais que visavam libertar a alma do ciclo de renascimentos e de sua dependência do sensível. Essa herança dualista, que opõe corpo e alma como instâncias inconciliáveis, o terreno e o celeste, o perecível e o eterno, imprime sua marca na filosofia de Platão e, posteriormente, no cristianismo.

O corpo passa a ser compreendido como instrumento de profanação, como obstáculo à pureza do espírito e à contemplação da verdade. Nesse processo, a própria dança, antes vista como manifestação sagrada do vínculo entre o humano e o divino, é progressivamente dessacralizada.

A corporeidade, se bem disciplinada, poderia servir à elevação da alma, especialmente no contexto da *pólis*, onde a harmonia do corpo participa da harmonia do espírito. Nietzsche, entretanto, busca inverter essa lógica hierarquizante: reabilitando a proximidade originária entre pensamento e sensação, propondo a confiança nos sentidos como condição de possibilidade para o próprio ato de pensar.

O filólogo restitui à razão sua dependência originária do corpo, afirmando-a como expressão da atividade sensível. Para Nietzsche, a cisão alma-corpo expressa uma decadência do instinto vital, a negação das forças afirmativas da existência. O corpo, longe de ser o cárcere da alma, é o próprio *locus* da potência criadora, centro da razão encarnada (*die große Vernunft*).

Assim, a dança, enquanto linguagem originária do corpo, torna-se metáfora e experiência concreta dessa sabedoria trágica e afirmativa. Restituindo ao gesto humano o seu valor vivencial: o de conhecer através do movimento e reconciliar o sensível e o espiritual na celebração da vida.

³⁸ A concepção do corpo como prisão da alma remonta à matriz órfico-pitagórica, na qual a alma é entendida como princípio divino e o corpo como túmulo ou cárcere, condição expiatória a ser superada por práticas de purificação. Essa herança é sistematizada por Platão. Nietzsche a identifica como gesto inaugural de negação vital, origem de uma ontologia dualista, responsável por instaurar a lógica ascética e por preparar o advento do niilismo moderno. Contra essa herança, sua filosofia busca inverter essa hierarquia dual, reestruturando o pensamento, o valor e o sentido no plano da corporeidade.

Em Nietzsche, a dança constitui uma via reflexiva, uma categoria existencial por meio da qual o filósofo manifesta a possibilidade de reconciliação entre o pensar e o viver, entre o ritmo do corpo e o fluxo do mundo.

Em *Assim falou Zaratustra*, dançar é uma forma de sabedoria: o pensamento que se tornou leve o bastante para mover-se junto com o devir. O movimento constitui, nesse contexto, uma via expressiva e reflexiva pela qual a experiência corporal pode suscitar questões filosoficamente relevantes.

Sob esta perspectiva, a dança traduz, em termos corporais, o que Nietzsche denomina o *páthos da distância*, o afastamento da rigidez conceitual que permite ao corpo afirmar sua metamorfose. Em Zaratustra, a sabedoria dançante assume caráter exemplar: o profeta não é apenas o que fala sobre o movimento, mas aquele que o encarna.

A dança representa, assim, uma hermenêutica do corpo, modo de compreender o mundo sem separá-lo da experiência sensível que o sustenta. Dançar é, portanto, para Nietzsche, o ato originário de pensar, o exercício da razão imanente reconhecido nos próprios ritmos da vida.

A figura de Zaratustra, que “dança sobre o abismo”, apresenta o triunfo dessa sabedoria do corpo. Ele *pensa com os pés*, sua dança não é meramente espetáculo, mas *gesto vital*: expressa a afirmação da existência e do *retorno do mesmo*. Essa concepção não deve ser confundida com a ideia de criação cíclica presente em outras tradições. A aproximação aqui proposta restringe-se ao plano simbólico da dança, compreendida, em ambos os casos, como imagem do movimento e da renovação da vida. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma analogia com a tradição hindu, “no qual a Criação surge e ressurgue ciclicamente através da dança rítmica do deus Xiva.”³⁹ (GLEISER, 1997, p. 24).

Deste modo, a dança em Nietzsche ultrapassa o domínio estritamente estético e permite entrever uma dimensão ontológica e epistemológica. Ontológica, na medida em que o movimento dançante oferece uma imagem do modo de ser da existência do devir, multiplicidade e transformação, em oposição à concepção do ser como fixo e permanente. Ela é a imagem viva do pensamento que recusa a rigidez da forma e se abre à mobilidade. Pensar, nessa perspectiva, pode ser figurado pelo dançar; dançar, por sua vez, torna sensível o corpo como lugar originário da reflexão.

Ao recolocar o corpo no centro da experiência, Nietzsche toca uma dimensão esquecida do sagrado. Na Grécia arcaica, dançar era partilhar o *ritmo cósmico*, um modo de habitar no divino. O sagrado se mostrava através do gesto, ressoava pelo corpo como vibração.

³⁹ Originalmente *Shiva*, aqui citado “Xiva”, mantendo fidelidade à edição da obra acima especificada (GLEISER, Marcelo. *A Dança do Universo: dos mitos de criação ao Big-Bang*).

A razão no pensamento platônico, e depois cristão, converteu esse fluxo em hierarquia: onde antes havia celebração, instaurou-se vigilância; onde havia rito e ressonância, ergueu-se a moralidade submetida aos interesses do poder. A dança, por falar o idioma do corpo, tornou-se incômoda à lógica da pureza e da verdade encarnada.

Nietzsche busca restituir à filosofia a validação do sensível que a razão lógica sufocou. Ao invés de purificar o corpo, como necessidade ascética e redentora, ele intensifica a importância corporal como finalidade própria e vital. Na dança, o corpo não é somente instrumento de expressão, mas sobretudo, campo de revelação.

Essa sacralidade, que não vem do alto, mas se encontra entranhada na terra, já não se funda pela necessidade de uma transcendência supostamente *imaculada*, e sim na potência de transfiguração da realidade existente. É o retorno do sagrado como vibração imanente: não mais o espírito libertando-se da carne, mas a carne tornando-se lúcida e criadora.

2.4 O corpo dançante como gênese do pensar e ritmo da criação

A dança, em Nietzsche, designa um modo de existência no qual o pensamento pode, enfim, reencontrar sua matriz corporal. Ao afirmar que *o corpo é uma grande razão*, o autor propõe redirecionar o eixo do saber. Voltando-se ao conhecimento ancestral, onde o *logos* deixa de ser uma construção abstrata e volta a pulsar no ritmo do corpo que sente, reage e recria.

Pensar, então, já não é deduzir, é mover-se. O pensamento deixa de ser representação abstrata e se torna a respiração do próprio corpo. A dança, neste aspecto, representa uma forma sensível de inteligência orgânica. Nela, o corpo apenas não executa, mas engendra os sentidos; ele pensa através de seus músculos e nervos, e instaura uma linguagem que antecede a palavra e excede o conceito.

A dança, então, revela o pensamento em seu estado nascente, anterior à sedimentação da linguagem discursiva. Ela é o instante em que a ideia ainda não se converteu completamente em signo, o ponto em que o sentido é percebido como acontecimento de origem. O corpo, nesse limiar, não representa a verdade: ele a produz de acordo com uma perspectiva.

Zaratustra é a representação desse pensamento encarnado. Dançar sobre o abismo é aceitar que o solo do pensamento é móvel, e o saber não repousa em certezas, mas se relaciona com o movimento incessante da vida⁴⁰. Para Nietzsche, a verdade é uma interpretação situada,

⁴⁰ A ideia explicita o pensamento de Nietzsche sobre o conceito de “verdade”, conforme citação, “Não existem fatos, apenas interpretações”. (NF/FP, 1886–1887, 7 (60), KSA 12, p. 15).

enraizada em perspectivas, afetos e relações de força e responde a necessidades vitais, históricas e fisiológicas, não ao acesso privilegiado a um mundo em si.

O perspectivismo nietzschiano não implica relativismo indiferente, mas afirma que há apenas interpretações, algumas mais afirmadoras e potentes do que outras. Segundo o autor a *verdade* não é apenas relacional, mas incorporada, ou seja, depende da nossa relação com a dimensão corpórea, “quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos soubermos empregar para a mesma coisa, tanto mais completo será nosso ‘conceito’ dessa coisa, nossa objetividade” (*GM/GM, III, §12, KSA 5, p. 365*).

O corpo torna-se, assim, medida de sabedoria, não como forma acabada, mas fluxo que se reinventa a todo instante. Nesse horizonte, a dança permite pensar com o peso e a leveza do próprio corpo. A dança constitui uma experiência incorporada capaz de tornar sensíveis questões que a reflexão filosófica elabora conceitualmente.

Sob a perspectiva nietzschiana, dançar é também esquecer⁴¹. O corpo que dança não carrega o peso das formas fixas: ao invés de permanecer aprisionado à memória petrificada, incorpora o vivido e torna possível a criação de novas formas. A novidade, nesse sentido, não reside na negação do que retorna, mas na capacidade de estabelecer novas relações com aquilo que é vivido. A dança, como metáfora e como prática, torna-se o símbolo dessa reconciliação, o pensamento se movendo, o corpo todo ele pensante, a lógica pulsando sob o compasso da vida.

A restituição da *aisthesis* ao centro da experiência cognitiva em Nietzsche encontra na dança sua imagem finamente acabada. Se o corpo é, como afirma o filósofo, a *grande razão*, em oposição à *pequena razão* da racionalidade abstrata. A dança, assim, busca dar forma à sabedoria corporal, pois apresenta o modo como o espírito reencontra sua origem sensível e se torna novamente *gesto, ritmo e pulsação*. Nela, o pensamento não se formula por meio da linguagem discursiva, mas se produz através do movimento. O dançarino é aquele que pensa com os movimentos, e elabora conceitos por meio do impulso, da respiração e da dinâmica que une gravidade e leveza.

⁴¹ Segundo Nietzsche, a argumentação racional pressupõe a memória, mas o autor faz crítica à rigidez mnemônica, que resulta na memória formadora de esquemas fixos. O resultado são corpos automatizados e passivos.

Nesse gesto, realiza-se o *esquecimento ativo*⁴², força vital que não consiste em negligência, mas em potência seletiva, em capacidade de expurgar o que paralisa o movimento da vida. O esquecimento, longe de ser uma falha da consciência, é condição trágica da criação. Criar exige um corpo capaz de desaprender, de romper o círculo das lembranças que sustentam as categorias do pensamento para reaprender, e experimentar o novo.

O excesso de memória, para Nietzsche, é sintoma de esgotamento: o homem que se *lembra demais*, no sentido de engessamento, perde a flexibilidade, torna-se incapaz de ser leve. O espírito e o corpo dançante aprendem a converter o peso da história em leveza rítmica, a transformar o passado em impulso e não em prisão. Esquecer, nesse sentido, é respirar na confiança do devir.

Aquele que dança sobre os acontecimentos é aquele que esquece de si o suficiente para tornar-se um só em movimento, abdicando da pretensão e ilusão da permanência para consentir ao corpo o jogo da transmutação. Dessa adesão nasce o *amor fati*: o amor ao destino como aceitação da totalidade do real, conforme relata, o “*amor fati* é minha natureza mais íntima” (*EH/EH*, “O caso Wagner”, §4, *KSA* 6, p. 363).

Amar o destino é dançar com o tempo, e não desejar outro, não exigir outro chão. É o *sim* pronunciado pelo corpo que se entrega à gravidade e, ao mesmo tempo, a supera. O dançarino trágico é aquele que diz sim a tudo o que retorna, porque compreende que o sentido não está em resistir ao fluxo, mas mover-se com ele, como descrito a seguir,

Minha fórmula para a grandeza no homem é o *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo — todo idealismo é mendacidade ante o necessário — mas amá-lo... (*EH/EH*, “Por que sou tão inteligente”, §10, *KSA* 6, p. 297).

Trataremos do *amor fati* e da transvaloração dos valores por meio da representação na dança no capítulo três. Através da confluência entre dança e esquecimento, Nietzsche concebe uma nova estética do refletir: o pensamento como uma coreografia do devir, o corpo como espaço onde o tempo se curva e se renova.

⁴² Nietzsche ressalta a importância do *esquecimento ativo*, que não significa ausência de memória, mas a capacidade de renovação das formas gastas do pensamento, permitindo a dinâmica e surgimento do novo. O *esquecimento*, nesse sentido, é condição para uma *memória viva*: aquela que recria sentido, em vez de repetir interpretações herdadas.

A dança torna-se, então, um modo de afirmar a vida, não apenas representá-la, mas de torná-la jubilosa, outra vez, a cada instante, em cada passo que se consome e se recomeça.

2.5 O devir como horizonte último da *grande razão*

Em Nietzsche, o devir não é um acontecimento entre outros, mas configura a própria tessitura da existência. Nada “é”, tudo se transforma⁴³. O ser, enquanto fixação, é apenas um artifício linguístico, um reflexo tardio e fictício da vontade humana de deter o fluxo. Por isso, o pensamento que pretende apreender o real deve aprender, antes, a mover-se com ele.

O devir é a escola da impermanência, e a dança é uma gramática misteriosa. O corpo, quando dança, não só representa o movimento: ele o cria e o realiza. Cada gesto compõe o instante em que a forma se esgota e se refaz, o intervalo em que o tempo se incorpora.

Nesse plano, pensar o devir é renunciar à segurança das doutrinas fixas e assumir o caráter criador dentro da própria instabilidade, reconhecendo a permanência como ilusão. Por isso, o saber trágico nietzschiano não busca consolo, mas em seu discernimento, compreende que viver é ultrapassar-se, morrer a cada instante para poder afirmar o instante seguinte.

A dança, neste aspecto, constitui um modo nítido de sabedoria, porque nela o corpo consente a transitoriedade, sem desejar o repouso. Cada passo, cada ritmo, é uma reinvenção do tempo. O devir se expressa como pulsação, como cadência em que o ser se dispersa, mas não se perde, se transforma. Zaratustra, ao dançar, não celebra um êxtase, mas uma lucidez.

O pensamento que dança torna-se, então, a forma suprema do *amor fati*, o consentimento total com o destino, com o acaso, com a metamorfose. O acolhimento do devir, para Nietzsche, é a medida da fidelidade à vida. Pensar é tornar-se capaz de perder o chão e ainda assim permanecer em movimento.

O corpo, nesse horizonte, é o ponto em que o pensamento se faz mundo, onde o tempo é manifestado na carne. Quando o devir é finalmente afirmado, sem reservas e sem promessa, o pensamento alcança a mais alta leveza: ele dança.

Deste modo, o corpo não se configura somente como suporte de significados, mas como a própria matriz de geração e aferição de sentidos. Ele proporciona a passagem do vivido se

⁴³ A dimensão ontológica do devir, elaborada por Heráclito, para quem o real não se define pela permanência, mas pelo movimento contínuo e tensão dos contrários. O ser não é uma substância fixa, mas um processo. “Tudo flui” (*panta rhei*), e a identidade só se mantém como uma relação dinâmica. Heráclito indica que a estabilidade é apenas aparente e que a realidade se constitui como transformação incessante. Essa compreensão exercerá influência decisiva sobre Nietzsche, que reconhece em Heráclito um pensador trágico da imanência e da afirmação do fluxo.

convertendo em legibilidade e, ao mesmo tempo, em que toda legibilidade é reconduzida ao vivido: uma instância de tradução contínua se perfaz entre afetos, ritmos e formas.

Corpo é, portanto, território semiótico-ontológico de duplo sentido: aquilo por meio de que se interpreta e aquilo que, ao interpretar, se transforma. A experiência não lhe é exterior: mas composta na medida em que o homem incorpora (*Einverleibung*) e desaprende, memoriza e esquece, ritma e movimenta, fazendo da mobilidade a condição de possibilidade do juízo, e da estilização dos gestos na formação elementar da criação de valores.

É esse circuito entre: afeto, medida e forma que a dança condensa um *saber* exemplarmente, porque nela o *saber do corpo* não se limita a representar um conteúdo; ele o cria, o verifica e o reconfigura, instaurando um regime de afirmações cuja prova sapiencial é o próprio poder de fazer viver.

Em conclusão ao capítulo, pensar o corpo à altura do problema nietzscheano implica reconhecê-lo, tal como se apresenta na obra, como *instância de avaliação em ato*, onde o devir (*Werden*) se deixa medir por regimes de intensidade antes de qualquer pretensão de conceito.

A *grande razão* do corpo não funda verdades; ela as experimenta como estilos de seleção e de acento, submetendo todo enunciado à prova da incorporação (*Einverleibung*): vale apenas o que pode ser vivido sem empobrecimento de potência.

Sob esta perspectiva, o conhecimento não se separa da criação contínua, pois, a criatividade depura hábitos e os devolve em novas combinações. A dança torna visível essa economia: cada movimento é uma decisão que reordena forças, e cada ritmo, um critério onde a ampliação do conhecimento se afirma. Assim, o corpo não é o *lugar* de uma verdade preexistente, mas o operador de uma transvaloração (*Umwertung*) contínua que liga criação, superação e cuidado de si.

Amar o destino, *amor fati*, significa então consentir com o eterno retorno do mesmo, afirmando integralmente aquilo que foi vivido, sem desejar que tivesse sido diferente. A repetição não implica, nesse sentido, uma reprodução passiva da experiência, mas a capacidade de acolhê-la sem ressentimento, convertendo a necessidade em objeto de afirmação, tema que será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo.

O percurso desenvolvido até aqui permite compreender o corpo não apenas como dado biológico ou instância subordinada à consciência, mas como o próprio campo ontológico em que se inscreve o valor da existência. Tal concepção abre caminho para a análise que se seguirá: a da *transvaloração como gesto criador* que prolonga, em outro registro, a *manifestação afirmativa do corpo dançante*, de acordo com a perspectiva nietzschiana.

Se neste capítulo o corpo foi pensado como território de criação e metamorfose do sentido, no próximo ele será tomado como força de reavaliação, princípio ativo de uma ética e de uma estética da imanência.

A dança, então, deixará de ser apenas figura de expressão para tornar-se referência sensível para pensar o movimento de ultrapassagem dos valores e a afirmação da vida em suas formas transitórias. Assim, o elo entre corpo e transvaloração não é apenas temático, mas estrutural: o corpo que dança é aquele que ensina a pensar segundo a mobilidade do devir, e é a partir dessa lição que o próximo capítulo investigará a criação de novos valores como *arte da afirmação*.

CAPÍTULO III: DANÇA E TRANSVALORAÇÃO DOS VALORES

Se, no primeiro capítulo, a dança foi interrogada como chave interpretativa da transitoriedade trágica a partir da tensão entre Apolo e Dioniso, e, no segundo, o corpo foi reconduzido ao estatuto de *grande razão* enquanto solo originário da criação e do pensamento, este terceiro capítulo se dedica a explicitar a relação entre a dança e a *transvaloração dos valores*, de acordo com a perspectiva nietzschiana.

Trata-se, aqui, de mostrar que a dança não comparece apenas como metáfora ornamental de leveza ou simples figuração estética, mas aparece, no interior do texto nietzschiano, como lugar de percepção fecunda para a análise do pensamento incorporado, em que podem ser tornados sensíveis aspectos do movimento de transvaloração, ou seja, deslocamento, reequilíbrio e recriação dos critérios de valoração herdados da tradição moral ocidental.

A dança aparece, na obra de Nietzsche, como via viva pela qual a filosofia pode respirar através do corpo, que desempenha um papel primordial na proposta de Nietzsche, “O mais surpreendente é o corpo; não nos cansamos de maravilhar-nos com a ideia de que o corpo humano se tornou possível.” (*NF/FP*, 1885, 37(4), *KSA* 11, p. 576).

A transvaloração dos valores, anunciada nos escritos tardios do autor, assume a função de expor uma filosofia por vir. Tal como se articula nos textos, essa proposta não se limita ao reajuste conceitual ou a uma revisão abstrata de conteúdos morais. Vai além e implica um abalo das formas de sensibilidade, dos hábitos de afeto, das hierarquias de peso e de gravidade que moldam como o corpo avalia, teme, deseja e reage.

Nesse sentido, o projeto de transvaloração se torna inteligível quando reconduzido ao horizonte corporal trabalhado no capítulo anterior: é o corpo⁴⁴, atravessado por forças múltiplas, que suporta, sofre e, eventualmente, transforma as possibilidades de valoração.

A dança, enquanto gesto em que o corpo se expõe ao risco, à vertigem, ao jogo tensional entre equilíbrio e queda, figura, no texto nietzschiano, como referência fundamental desse deslocamento: através dela, a antiga moral do peso, da culpa e do ressentimento cede lugar a uma ética da leveza, da experimentação e da afirmação da vida.

⁴⁴ “O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. 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.” (GILES, 1976, p. 21)

Na obra nietzschiana, esse motivo se condensa na oposição entre o *espírito de gravidade* e o *espírito dançarino*. Nietzsche delinea, no capítulo *Do espírito de gravidade*, uma diferença fundamental entre duas maneiras de se relacionar com a vida e consigo mesmo.

O *espírito de gravidade* nomeia aquilo que pesa: a vivência da terra e da existência percebidas como fardos, a moral que impõe limites rígidos ao corpo e a disposição para a autonegação, na qual o espírito se separa de si e falseia a própria interioridade. Conforme afirma Zaratustra, “o homem é difícil de descobrir, e descobrir a si mesmo, o mais difícil de tudo; com frequência, o espírito mente acerca da alma. Assim dispõe o espírito de gravidade” (*Za/ZA, III, “Do espírito de gravidade”, §2, KSA 4, p. 243*).

Contra essa lógica do peso, a leveza não aparece como fuga ou negação do real, mas como tarefa educativa. É nesse contexto que a dança emerge como possibilidade na formação do indivíduo, “Mas este é o meu ensinamento: quem um dia quiser aprender a voar, deve primeiramente aprender a ficar em pé, andar, correr, saltar, escalar e dançar: — não se aprende a voar voando!” (*Za/ZA, III, “Do espírito de gravidade”, §2, KSA 4, p. 244*).

A leveza não consiste em abandonar o chão, mas em atravessar o peso da vida até transfigurá-lo em força criadora. Por isso, Zaratustra diz: “Pesadas são, para ele, terra e vida; e assim quer o espírito de gravidade! Mas quem quiser ficar mais leve, tornando-se pássaro, tem de amar a si mesmo: — é o que ensino eu” (*Za/ZA, III, “Do espírito de gravidade”, §2, KSA 4, p. 242*).

Esse amor por si, longe de qualquer imediatismo valorativo, exige aprendizado e duração, pois o *espírito de gravidade* designa o enrijecimento das forças vitais sob a forma de normas, cristalizações morais e ideais ascéticos que exigem do corpo renúncia, penitência e submissão em favor de um benefício e segurança no além-mundo.

A dança, ao contrário, configura o contramovimento no qual o corpo reaprende a dizer *sim* a si mesmo, à terra e à multiplicidade do devir. O *espírito dançarino* afirma, assim, o devir ao converter a gravidade em movimento, fazendo do corpo não um obstáculo ao pensamento, mas o lugar onde a vida se justifica e se celebra como criação e abertura à divindade, como enuncia,

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. (*Za/ZA, I, “Do ler e escrever”, I, KSA 4, p. 49-50*).

Quando Nietzsche faz de Zarathustra um profeta dançarino e insiste na capacidade de *aprender a andar e aprender a dançar* como critérios de valor⁴⁵, o texto indica que não se trata de enaltecer uma arte ou estética particular, mas reafirma que só um pensamento gestual, capaz de se mover, de ritmar, de variar, pode efetivamente *transvalorar*.

O que está em jogo é a transformação do *páthos* avaliativo: deixar de pesar o mundo sob categorias antagônicas herdadas (bem/mal, puro/impuro, elevado/baixo) e começar a avaliá-lo segundo a capacidade de intensificar, potencializar a vida e ampliar o campo de possibilidades⁴⁶, essencialmente constitutivo para a promoção da *grande saúde*, que não designa um estado estável ou a simples ausência de doença, mas a capacidade de atravessar crises, assimilar forças contrárias e transformar o sofrimento em potência criadora.

Nesse sentido, a dança e o movimento figuram como exemplos dessa saúde ampliada: não imobilizam a vida em normas fixas, mas a mantêm em circulação, em ritmo. O corpo que dança é aquele que suporta tensões e excessos sem buscar refúgio em ideais de apaziguamento ou equilíbrio definitivo; ele se exercita na variação, na experimentação e na superação de si.

Ao demonstrar a *grande saúde* como um estado que se busca continuamente, como algo que se perde e se reconquista, exigindo abandono, risco e renovação constantes, Nietzsche mostra uma disposição existencial marcada pela mobilidade, pela exposição à travessia, sem sucumbir ao ressentimento.

Essa saúde ampliada encontra sua expressão no *espírito dançarino*, que não procura uma estabilidade definitiva, nem repouso seguro. Dançar, nesse contexto, assume também um sentido metafórico, ao expressar uma disposição afirmativa diante da existência: acolher seu peso sem buscar uma estabilidade definitiva e acompanhar a dinâmica do devir. Essa dimensão metafórica, contudo, mantém sua referência à experiência corporal da dança, central à interpretação desenvolvida nesta pesquisa.

⁴⁵ Tradução nossa: “A riqueza da vida se expressa pela riqueza dos gestos. É preciso aprender a considerar tudo como gesto: a extensão e a censura das frases, a pontuação, as respirações; enfim, a escolha das palavras e a sucessão dos argumentos. Tratava-se, portanto, de encontrar essa nova linguagem, uma linguagem propriamente coreográfica”. Tradução nossa. Texto original: “*La richesse de la vie se traduit par la richesse des gestes. Il faut apprendre à tout considérer comme un geste: la longueur et la césure des phrases, la ponctuation, les respirations; enfin le choix des mots, et la succession des arguments. C'était donc ce nouveau langage - un langage proprement chorégraphique - qu'il s'agissait de trouver*” (COMMENGÉ, 1998, p. 59).

⁴⁶ Conforme citado por Kierkegaard, “Se eu tivesse de desejar alguma coisa, não desejaria riqueza e poder, mas o sentido apaixonado da possibilidade, o olhar que, eternamente jovem e ardente, vê a possibilidade.” Tradução nossa. Texto original “*If I were to wish for anything, I should not wish for wealth and power, but for the passionate sense of the potential, for the eye which, ever young and ardent, sees the possible.*” (KIERKEGAARD, 1992, p. 88).

A *grande saúde* manifesta-se, assim, como uma disposição corporal e espiritual para o movimento, a capacidade de cair, adoecer, perder-se e, ainda assim, *voltar a dançar*. Dançar é inserir-se no fluxo movente da existência; reconhecendo que o corpo participa de uma cadência maior. Nesse sentido, a dança se configura como partícipe de uma ação vital que ultrapassa o real imediato e, ao fazê-lo, transforma-se em atravessamento e transfiguração.

Nesse ponto Nietzsche estabelece sua exigência fundamental: a arte autêntica, e a dança está nela inclusa, deve nascer da superabundância, e não da carência; da alegria, e não da vingança, criando um espaço íntimo de *gioia*⁴⁷, congraçamento, conexão.

O impulso criador que acompanha o dançarino é ascendente: tudo o que sobe, diz Nietzsche, sobe para encontrar a alegria⁴⁸. Assim, *O canto de Dança* de Zarathustra torna-se, no interior da obra, um novo hino à vida, um contragolpe dirigido ao *espírito de gravidade*, “o senhor do mundo”, que tenta transformar a existência em peso e dívida.

Nesse contexto, os motivos significativos da filosofia tardia de Nietzsche, a morte de Deus, o diagnóstico do niilismo, o *eterno retorno do mesmo* e o *amor fati*, reencontram na dança um espaço de ensaio filosófico corporal. A morte de Deus, longe de ser simples enunciado teórico, desmantela o horizonte transcendente que garantia o fundamento último de valores da tradição ocidental; o niilismo revela o vazio que se segue à ruína desse fundamento.

A questão decisiva passa então a ser: pode o corpo atravessar esse vazio sem sucumbir? A resposta nietzschiana não se formula apenas em conceitos, mas em proposições imagéticas. Através do *corpo dançarino*, aquele que sabe transmutar vertigem em ritmo, abismo em passo pode pensar o *eterno retorno do mesmo* como prova suprema de afirmação. Desejar que tudo retorne, tal como foi, infinitas vezes, significa perguntar se o corpo é capaz de sustentar esse peso extremo e, ao mesmo tempo, torná-lo leve.

A dança, nessa perspectiva, aparece como pedagogia poderosa do *amor fati*: nela se aprende, não a suportar resignadamente o que advém, mas a amá-lo e transformá-lo, através da transvaloração, a gravidade em gesto afirmativo.

⁴⁷ *Gioia* é termo em italiano que significa “alegria” ou “contentamento profundo”. Nietzsche o utiliza em alguns apontamentos durante sua permanência na Itália para designar a alegria como força afirmativa da vida, não como euforia passageira, mas potência vital, ligada à leveza, à dança e ao pensamento criador.

⁴⁸ No sentido em que afirma Laurent Mauvignier, para quem “a alegria de um artista não é o público, nem a glória, nem a arte em si mesma, mas o lugar íntimo da relação que ele cria com sua arte”. Tradução nossa. Compreende-se que a experiência estética se funda menos na recepção e mais na intensidade dessa relação interior. MAUVIGNIER, 1996. Texto original: “*Le bonheur pour un artiste n’est pas le public, pas la gloire, pas l’art lui-même, mais le lieu intime de la relation que l’on crée avec cet art.*”

É justamente na intersecção entre corpo, dança e transvaloração que o diálogo com a leitura de Béatrice Commengé⁴⁹ se mostra relevante. Ao pesquisar o filósofo errante em seus percursos entre Sils-Maria, Gênova, Rapallo e Turim, Commengé insiste na maneira como o pensamento nietzschiano nasce, literalmente, a partir do movimento do corpo, das longas caminhadas, do ar das montanhas, do ritmo da marcha e da dança.

O episódio de Sils-Maria, em que a ideia sobre o *eterno retorno do mesmo* irrompe como experiência ao mesmo tempo física e reflexiva, constitui o momento em que o filósofo se sente “liberto do *espírito de gravidade*”. Como se, a seis mil pés acima do homem e do tempo, o próprio corpo se tornasse capaz de dançar, ainda que apenas interiormente.

Ao trazer à tona essa dimensão cinética e rítmica da gênese dos grandes motivos tardios, Commengé ajuda a compreender que a dança, em Nietzsche, não é apenas um tema, mas forma interna de composição do pensamento: um pensar que salta, que se desloca, que recusa “seguir um único caminho” pré-estabelecido por terceiros, sem o traço essencial da originalidade e da singularidade, como sugere através de Zarathustra, “Este é o meu caminho, qual é o vosso?, assim respondi aos que me perguntaram pelo caminho. Pois o caminho não existe.” (*Za/ZA, III*, “Do espírito de gravidade”, §2, *KSA 4*, p. 245).

A partir desse quadro, o presente capítulo se organiza em quatro movimentos articulados, tal como uma sinfonia orquestral. No primeiro movimento, retomaremos o conceito de *transvaloração dos valores* em seu contexto próprio, esclarecendo suas relações com a crítica à moral, com o diagnóstico do niilismo europeu moderno⁵⁰ e com a necessidade de uma nova hierarquia de afetos e forças.

No segundo, aprofundaremos a figura da dança na obra tardia, especialmente na obra *Assim falou Zarathustra*, destacando como o motivo do movimento, da leveza e do *espírito dançarino* se contrapõe sistematicamente ao *espírito de gravidade*, ao ideal ascético e às formas ressentidas de avaliação.

⁴⁹ COMMENGÉ, 1998. Tradução nossa. O volume de Béatrice Commengé encontra-se publicado exclusivamente em língua francesa e, até o presente momento, não dispõe de tradução para o português. Diante da pertinência e da singular relevância dessa obra para a análise aqui desenvolvida, especialmente no que concerne à articulação entre corpo, movimento e criação no pensamento de Nietzsche. Optou-se por verter para o português (toda a obra) para fins de pesquisa os excertos citados, de modo a assegurar sua adequada integração ao argumento dissertativo.

⁵⁰ No Século XIX, uma nova identidade europeia começava a se formar, como cita Orlando Figueis, “Nietzsche foi um pioneiro dessa ‘noção’. Ele afirmava que, “Em consequência dessa incessante hibridização surgiria uma raça mista, a raça do ‘homem europeu’” (FIGUES, 2022, p. 518-519). Nietzsche fez duras críticas ao processo europeu de “civilização” e “progresso” por “trás de todas as fachadas morais e políticas indicadas por tais fórmulas” alegando que “um grande processo fisiológico vem ocorrendo e ganhando ímpeto cada vez maior” (NIETZSCHE apud FIGUES, 2022, p. 519).

Conforme elucidado em *La Danse de Nietzsche*, sobre o *espírito dançarino*, que “Sabe rir do perigo e brincar com os músculos. Sabe tornar-se, alternadamente, leve e pesado, numa embriagante alternância. O espírito deixa-se levar pelo corpo, pois é o corpo quem conhece o entusiasmo”. (COMMENGÉ, 2013, p. 55)

No terceiro movimento, articularemos esses dois eixos, mostrando de que maneira a dança pode ser pensada como imagem conceitual da transvaloração: não apenas como ilustração, mas paradigma sensível de um pensar que se perfaz através do gesto e do corpo que reescreve valores ao reinventar seus próprios movimentos.

No quarto movimento, será desenvolvida a noção da dança como forma extrema de *afirmação da vida*, evidenciando seu papel decisivo na articulação entre dança, criação e devir. Com isso, pretende-se evidenciar que a transvaloração nietzschiana, tal como apresentada nesta pesquisa, não diz respeito apenas à elaboração conceitual dos valores, mas envolve também os modos de sentir, avaliar e afirmar a existência nos quais esses valores se enraízam.

A dança exige metamorfose corporal e uma *gramática* própria de afetos; e que, enquanto linguagem expressiva dessa *gramática*, constitui a figura na qual se deixa entrever, em ato, o núcleo afirmativo da filosofia de Nietzsche.

Dançar, no horizonte aqui reconstruído, não é apenas mover-se no espaço: é aprender a habitar o devir, a suportar e transmutar o trágico, a transformar a própria vivência na criação de novos parâmetros. É nesse sentido que, ao aproximar dança e transvaloração, este capítulo procura mostrar como Nietzsche desloca a filosofia para um limiar em que pensar e dançar se tornam indissociáveis. A dança possui relevância filosófica ao expressar e suscitar questões, através do movimento e interpretação artística, que a filosofia problematiza e elabora conceitualmente.

3.1 A transvaloração dos valores: gênese e exigência corporal

O conceito de transvaloração dos valores (*Umwertung aller Werte*), tal como emerge nos escritos de Nietzsche, constitui menos uma operação meramente teórica de substituição de conteúdos e mais um processo genealógico de desmantelamento das condições de possibilidade da moral dominante.

Convém, contudo, reconhecer que o estatuto da transvaloração dos valores não se apresenta de maneira inteiramente unívoca na obra de Nietzsche. A expressão comporta dificuldades interpretativas quanto ao seu alcance, ao modo de sua realização e mesmo à possibilidade de instituição de novos valores após a crítica genealógica dos valores vigentes.

Sem pretender esgotar esse debate, esta pesquisa adota uma delimitação interpretativa: compreende a transvaloração a partir do movimento de crítica as valorações herdadas e da abertura à criação de novos critérios de avaliação da existência. É nesse sentido delimitado que será examinada sua possível articulação com o corpo e a dança.

A moral não é pensada por Nietzsche como um conjunto de normas exteriormente impostas, mas como uma gestão comportamental sedimentada no corpo, inscrita nos modos de sentir, intuir, reagir e avaliar. Por isso, a transvaloração não pode ser concebida como simples reforma intelectual: ela exige, antes, uma rearticulação da postura corporal, uma metamorfose das forças (apolíneas e dionisiacas) que, desde dentro, sustentam ou reconstroem regimes normativos.

A moral⁵¹ deixa de ser compreendida como sistema normativo fundado em regras universais e passa a ser interpretada como uma configuração de pulsões, afetos e forças em disputa. O que se apresenta como norma moral não é, assim, expressão de um dever em si, mas o resultado de relações de poder inscritas no corpo, no tempo e na vida.

Ao dissolver o ideal ascético e a arquitetura da transcendência sobre a qual se erigiu o edifício moral do Ocidente, Nietzsche expõe o caráter interpretativo e provisório de toda valoração. Princípios são instâncias derivadas de forças: registros momentâneos de uma luta entre impulsos vitais que procuram expressar-se. A tarefa da transvaloração consiste exatamente em intervir nessa economia afetiva, retirando o poder das hierarquias herdadas e abrindo espaço para outras configurações possíveis do sentir e do refletir.

No ponto decisivo, retomado pela análise genealógica, os valores não são proposições universalmente válidas; segundo a visão de Nietzsche, são interpretações, perspectivas, cristalizações temporárias entre as relações de força, poder e dos resultados de processos de apropriação e domesticação da vida, e, portanto, do corpo⁵².

Nietzsche insiste que aquilo a que chamamos “fatos” nada mais são que interpretações, perspectivas que construímos e, no plano moral, interpretações que se tornam obrigatórias porque se tornam hábitos corporais. A genealogia revela, assim, que a moral ascética produziu

⁵¹ Enquanto a moral ascética petrifica: o gesto, o afeto, o desejo, a dança reabre contingências. Por isso, no horizonte interpretativo desta pesquisa, a dança pode ser compreendida como expressão sensível de um corpo capaz de experimentar deslocamentos nos modos de valorar, ao variar seu próprio movimento. O corpo dançante não é somente um corpo leve; é um corpo que rompe com o automatismo do pesado, e redesenha suas próprias hierarquias, arriscando movimentos não previstos pelo repertório moral herdado.

⁵² A temática é meticolosamente analisada pelo pesquisador francês Michel Foucault, acerca das interpretações de Nietzsche sobre a problemática do corpo e sua relação com o poder.

corpos pesados⁵³: ou seja, corpos treinados para desconfiar de si, para suspeitar do desejo, para curvar-se diante de instâncias extras sensíveis.

O corpo deve tornar-se capaz de outras intensidades, outros modos de afetar e ser afetado, e sob este aspecto a dança se distingue. Sem essa metamorfose fisiológica, qualquer tentativa de nova avaliação permaneceria atada às velhas matrizes ascéticas que Nietzsche pretende superar.

A dança oferece, portanto, uma espécie de diagnóstico da transvaloração: nela, vemos acontecer aquilo que, no plano conceitual, o autor descreve como inversão das hierarquias de valor. O passo que perde o equilíbrio não é erro, mas possibilidade; o gesto que se arrisca não é desvio, mas criação; o ritmo que rompe a uniformidade não é falho, mas configura o surgimento de um novo modo de sentir, ver e perceber.

A dança, em sua imanência radical, demonstra que o valor não emana de uma ordem transcendente, mas de uma reconfiguração das forças, das intensidades, das tensões do corpo, que visam a superação do indivíduo.

Em outras palavras, a dança torna visível que a transvaloração pressupõe movimento. Nesse ponto a dança se torna uma via de leitura avaliativa fértil como elemento afirmativo de mudança. O motivo da dança figura a capacidade de deslocar ritmos incorporados, instaurar novas coordenações entre impulso e disciplina, para produzir uma outra dinâmica do existir.

A dança representa a suspensão dos automatismos morais que pesam sobre o corpo. Em vez de postura endurecida, a dança inaugura uma verticalidade móvel, uma gravidade modulada, uma autorregulação corporal que se reinventa no instante mesmo da movimentação.

Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche sugere repetidamente que, para superar o niilismo e instaurar novos valores, é necessário antes aprender *a andar, a dançar e a rir* de outros modos. Esses três verbos configuram práticas corporais que implicam desaprender um regime anímico e reaprender outro.

A dança, nesse conjunto, é radical: ela não apenas desloca o corpo no espaço, mas transforma a origem do movimento, para além da gravidade, através de uma superação momentânea que ultrapassando a coerção moral, por meio de ações de improvisação afirmativa.

⁵³ Corpos que não pensam, reagem; não criam, conservam; não afirmam, julgam. A moral não se impõe porque convence intelectualmente, mas porque treina o corpo a experimentar o mundo por meio da culpa, do medo, do peso e da contenção dos impulsos. Assim, a tarefa da *transvaloração dos valores* implica tocar nesse nível de enraizamento: trata-se de desfazer o automatismo dos afetos que sustenta a distinção tradicional e caminhar para *além do bem e do mal*, reeducando o corpo para refazê-lo segundo outro ritmo. Por isso, a transvaloração não pode ocorrer sem uma transformação somática: é preciso reeducar o corpo para que seus automatismos deixem de responder às lógicas de culpa, ressentimento e negação.

Nesse sentido, a dança se inscreve como ensaio corporal *transvalorativo*. Onde a moral prescreve submissão, obediência e engessamento, a dança introduz maleabilidade e originalidade; onde o ressentimento produz rigidez, a dança produz plasticidade; onde a culpa paralisa, a dança desloca, e ainda o faz artisticamente e graciosamente.

A transvaloração, portanto, não consiste em apenas rejeitar certos valores e propor outros no mesmo lugar, como se fosse possível operar num “câmbio” moral externo. Ela consiste em alterar o *métro*⁵⁴, o compasso interno das avaliações, a medida com que o corpo decide o que favorece ou diminui sua potência.

Isso permite compreender a transvaloração como processo radicalmente orgânico: modificam-se as condições corporais que tornam certos valores possíveis. O corpo ascético, treinado para julgar e negar seus impulsos, gera valores de negação; o corpo afirmativo, treinado para experimentar a multiplicidade de suas forças, gera valores de criação.

A dança surge, então, como estética adequada para demonstrar o corpo que se reeduca, se experimenta, e se deixa atravessar por ritmos não colonizados pelos critérios morais paralisantes.

Dessa maneira, a transvaloração exige uma mudança própria do campo emocional e corporal, uma conversão do sentir anterior a qualquer elaboração conceitual. Não se trata de persuasão racional, mas de deslocamento rítmico: desaprender a sentir *pesado*, a sofrer *verticalmente*, e aprender a mover-se em *diagonais*⁵⁵, em *espirais*⁵⁶, como os dançarinos *sufis*, que confiam no próprio giro rítmico a favor da transitoriedade. Imagens corporais que, em Nietzsche, aludem a uma maneira distinta de buscar e habitar o devir.

⁵⁴ Termo grego μέτρον (métron) no vocabulário filosófico, poético e matemático da Grécia antiga significa “medida”.

⁵⁵ O uso deliberado das expressões *verticalmente* e *diagonais* não possui função meramente metafórica, mas responde a uma escolha conceitual e imagética inspirada na linguagem coreográfica. Esses termos permitem construir uma perspectiva visual para pensar os conceitos de Nietzsche, deslocando-os da leitura linear ou estática. *Verticalmente* sugere elevação e superação; a diagonal indica deslocamento, travessia e desvio em relação a eixos fixos. Ao recorrer a essa gramática do movimento, busca-se tornar sensível o caráter corporal e não linear do pensamento nietzschiano, em consonância com sua recusa de fundamentos estáveis e sua afirmação da vida como jogo de forças em constante transfiguração.

⁵⁶ O termo *espiral* exprime o movimento do devir enquanto repetição não idêntica e transformação contínua, afastando-se da linearidade. Essa imagem encontra um paralelo significativo na prática dos dançarinos *sufis* (dervixes girantes), cujo ritual de giro não visa um ponto final, mas a manutenção do estado de movimento contínuo, no qual o corpo se orienta pela rotação, equilíbrio instável e perda do centro fixo. Tal gesto não representa fuga do mundo, mas inscrição corporal no fluxo. Evocada aqui em chave filosófica, a *espiral* permite tornar visível a concepção nietzschiana do devir como processo afirmativo, no qual retornar é sempre retornar de outro modo, e no qual o pensamento se dá como movimento, não como fixação.

Enquanto a moral ascética busca estabilidade; a dança celebra a instabilidade como sua condição criadora. Enquanto a moral prescreve regras; a dança ensina a improvisação. Se a moral fixa identidades; a dança pretende dissolver fronteiras. O que Nietzsche chama de *espírito dançarino* (*Der tanzende Geist*) não é, portanto, um ornamento retórico, mas a designação do tipo de sensibilidade capaz de realizar a transvaloração: uma sensibilidade que não reage a partir do ressentimento, mas cria a partir da abundância, do risco e das possibilidades.

O dançarino é aquele que abandona o enrijecimento do tempo passado e, no movimento, cria uma medida própria, medida que não deriva do mandamento externo, mas da potência que o atravessa. Por isso, a dança torna visível aquilo que seria impossível formular apenas conceitualmente: o gesto da transvaloração só se cumpre quando o corpo é capaz de mover-se de outro modo. Quando o *páthos* da avaliação se altera o suficiente para que o antigo *peso* deixe de determinar o campo do possível. É nesse sentido que a dança, ao deslocar o pensamento de sua pretensa estabilidade, revela outra maneira de compreender o mundo e a linguagem, como observa Scarlett Marton,

Para os que pensam como nós, as próprias coisas dançam, vêm e estendem-se a mão e riem e fogem – e voltam... A dança põe em xeque a aparente imobilidade das coisas, a rigidez imposta ao pensamento, a fixidez forjada pelas palavras. Com o ritmo, o mundo deixa de ser estável; com os gestos, a linguagem deixa de ser unívoca e as ideias ganham leveza. (MARTON, 2005, p. 48-52)

Transvalorar significa, em última instância, instaurar novas formas rítmicas, e é precisamente isso que a dança encena, com a clareza e a radicalidade de uma reflexão que não se separa do conhecimento do corpo. A dança percebida como sabedoria e gratuidade do gesto afirmativo da vida, que o corpo pode nos oferecer.

Assim, compreender esse significado exige compreender sua dimensão imanente: ela não é uma revolução conceitual, mas uma revolução dos modos de sentir e de externar corporalmente. O pensamento que *transvalora* só é possível quando o corpo se torna capaz de outros gestos, quando abandona a moral do peso e descobre, na infinita variação coreográfica interna, as possibilidades do devir e o do bem-aventurado acolhimento das mudanças.

A dança, como exemplo dessa metamorfose, permite perceber que a filosofia nietzschiana nasce exatamente onde o corpo aprendeu a criar *novos valores* ao reinventar seus próprios movimentos, conforme explicitado pelo autor, no trecho⁵⁷,

⁵⁷ A expressão “Dance sobre mil dorsos” aparece no Apêndice de *A Gaia Ciência*, inserido sob o título “Canções do Príncipe Vogelfrei”, no poema *Ao Mistral (Canto-Dança)*, texto escrito entre 1882 e 1884. Quando Nietzsche

Dança agora sobre mil dorsos. Dorsos de ondas, malícias de ondas — Salve quem novas danças criam! 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! Quem com os ventos não pode dançar. Quem precisa em ataduras se envolver. Enfaixar-se como um velho trôpego. Quem age como os hipócritas. Patetas da honra e falsos da virtude. Ponha-se fora do nosso paraíso! (...) E para eternizar a memória. De tal felicidade, toma teu legado. Leva consigo esta coroa para cima! Lança-a mais alto e mais longe e, escalando impetuoso a escada celeste. Pendura-a — nas estrelas! (FW/GC, “Canções do Príncipe Vogelfrei”, “Ao Mistral. Uma canção para dançar”, KSA 3, p. 650-651).

3.2 O espírito dançarino, musical e a crítica ao *espírito de gravidade*

Se a transvaloração exige, como vimos, uma metamorfose na organização afetiva do corpo, então o conflito entre o *espírito de gravidade* e o *espírito dançarino* torna-se o cenário apropriado para que essa metamorfose aconteça.

Esses dois “espíritos”, figuras conceituais recorrentes em *Assim falou Zaratustra*, devem ser compreendidos, no interior da obra, não como entidades metafísicas representadas, mas como regimes distintos de sensibilidade: modos divergentes de relação com o corpo, com o tempo, com o devir e com a própria capacidade de avaliação.

O *espírito de gravidade* opera, no texto nietzschiano, como a representação do engessamento das forças que pesam, paralisam e moralizam o movimento (ação); o *espírito dançarino*, por sua vez, designa o corpo que aprende a mover-se apesar, e até mesmo por meio das adversidades, no corpo que transforma o peso em impulso e a queda em ocasião propícia para a criação de outro *andamento*⁵⁸.

A análise genealógica de Nietzsche permite identificar que o *espírito de gravidade* nasce da moral, da hostilidade ao corpo, do ideal de fixidez e de pureza do ascetismo que orienta grande parte da história do pensamento ocidental. Ele se manifesta como a negação dos sentidos e, sobretudo, como a tristeza que impede o corpo de afirmar sua potência.

Em Zaratustra, esse espírito não se limita a oprimir; ele modela: faz do corpo um campo de treinamento para o sofrimento e autocontrole exaustivo.

reelabora sua estética da leveza e prepara o gesto filosófico que culminará no *O Canto da Dança*, em Zaratustra. Nesse poema tardio, a voz do vento Mistral é celebrada como força que “faz dançar” e que atravessa “mil dorsos”, condensando a ideia do pensamento dançante e a superação do *espírito de gravidade*.

⁵⁸ Alusão ao *andamento* musical e dançante.

Sua força reside em instaurar corporalmente uma espécie de compulsão à verticalidade: estar ereto significa estar *correto, obediente*, mas, segundo a crítica desenvolvida por Nietzsche, significa também estar desvitalizado, incapaz de mover-se.

O *espírito de gravidade* concentra o que há de mais característico na forma lógico-racional: a inclinação e tentativa de estabilizar o destino, fixar identidades, exigindo coerência rígida e obediência a um horizonte da moral vigente. Ele se expressa como peso subjetivo, manifestado pela culpa, e como peso corporal, surge a postura endurecida, o medo de errar, o medo da imperfeição, o medo de falhar.

No plano histórico-crítico, esse espírito é o operador do ideal ascético: reduz o corpo a instrumento que anula a espontaneidade dos afetos, e submete o movimento à vigilância interiorizada. A gravidade não é somente física, mas articuladora: a moral psicológica e, sobretudo, fisiológica; diz respeito à forma como o corpo é educado para sufocar sua primazia.

A dança aparece, em diversos momentos de Zarathustra, como um contra dispositivo que desfaz essa verticalidade moralizada. Em diversos momentos Nietzsche insiste que a nova filosofia deve ser aprendida *com os pés*. O pensamento que importa é aquele dançante e, que não teme o desequilíbrio.

O *espírito dançarino* não é, portanto, no interior da representação na obra, uma apologia da leveza frívola, ou descompromissada, mas a expressão da força que sabe lidar com o peso sem sucumbir a ele. Ele não anula o peso, ao contrário, o incorpora, desloca e redistribui.

A *leveza dançarina* é o resultado da luta contra o pesado, nunca sua negação ou simples ausência. Essa leitura encontra ressonância na interpretação de Gilles Deleuze, ao comentar Zarathustra, em *Nietzsche e a filosofia*,

Referidos a Zarathustra, o riso, o jogo, a dança são os poderes afirmativos de transmutação: a dança transmuta o pesado em leve, o riso transmuta o sofrimento em alegria, o jogo do lançamento (os dados) transmuta o baixo em alto. Mas referidos a Dionísio, a dança, o riso, o jogo são poderes afirmativos de reflexão e de desenvolvimento. A dança afirma o devir e o ser do devir; o riso, as gargalhadas, afirmam o múltiplo e o um do múltiplo; o jogo afirma o acaso e a necessidade do acaso. (DELEUZE, 1976, p. 88)

Esse ponto é crucial: o dançarino nietzschiano não é o corpo sem gravidade, mas o corpo que vence o peso ao integrá-lo, transformando a rigidez em arte de movimento e instantes de plenitude. A representação aparece com clareza na imagem metafórica do *dançarino de pés leves*, que avança por precipícios e cumes, não porque ignora o risco da queda, mas porque aprendeu a transformá-la em ocasião de experiência.

A queda, para o *espírito dançarino*, não é falha: é acontecimento similar à cadência musical⁵⁹. Não é interrupção definitiva: é variação. Porque aprendeu a cair, o dançarino sabe criar, assim como Nietzsche propõe, por meio de sua filosofia afirmativa, o vislumbre do risco e da tentativa que constituem a passagem pela experiência da transvaloração.

Entre as formulações, o *dançarino de pés leves* e a distinção entre modos de vida que elevam ou enrijecem, abre-se o espaço para compreender como o autor reencontra, através da música, a figura mesma dessa mobilidade afirmativa.

A leveza do dançarino nietzschiano, que transforma o risco em ritmo e a queda em variação, possui sua contrapartida sonora em Bizet, cuja obra *Carmen*⁶⁰ lhe pareceu capaz de ensinar aos ouvidos o mesmo que a dança ensina aos corpos: precisão e coragem do movimento.

Em Bizet, a música respira e escapa ao turbilhão nebuloso do *páthos* germânico, restituindo à escuta uma elasticidade vital que Nietzsche julgava perdida, sobretudo quando comparada ao denso mundo harmônico wagneriano, onde existe tendência à inflação conflitual, ao prolongamento dramático e ao gesto que não encontra leveza para retornar ao chão.

Enquanto na obra wagneriana a música se torna gravitação e destino, em Bizet ela se torna passo e arejamento dos sentidos. Assim, aproximar o dançarino de Zaratustra às pulsações mediterrâneas de *Carmen* é válido, no reconhecimento da arte de reincorporar o risco como estilo. O que significa afirmar o movimento da vida sem sucumbir ao peso que a paralisa.

Nietzsche converte a dança em princípio de discernimento, no interior de sua avaliação estética, onde modelos artísticos se distinguem entre aqueles que afirmam ou degradam a vida. A arte, nesse sentido, é linguagem que torna possível a formação de critério de valor.

Segundo a avaliação estética de Nietzsche, determinados artistas, como Wagner na fase tardia, são caracterizados como *incapazes de dançar*, pois produzem uma arte pesada, conduzida por impulsos de profundidade sombria⁶¹.

⁵⁹ *Cadência*, em linguagem musical, designa o encadeamento específico de notas ou acordes que produz a percepção de suspensão ou repouso dentro da obra. Trata-se de um procedimento harmônico que orienta o sentido do discurso musical, funcionando como marcador da articulação interna, análogo, na escrita, aos sinais de pausa provisória ou mudança rítmica.

⁶⁰ A origem literária da obra *Carmen* encontra-se na novela homônima de Prosper Mérimée, publicada em 1845, cuja narrativa curta, marcada pelo exotismo romântico, pela figura da mulher livre e indomável e pelo ambiente fronteiriço da Andaluzia, serviu como base para o libreto da Ópera de Georges Bizet. Estreada no Opéra-Comique de Paris em 1875. Mérimée constrói a personagem guiada pela fascinação etnográfica típica do século XIX, e Bizet transforma esse material numa dramaturgia musical, com clareza rítmica. É a *transfiguração*, da atmosfera trágica à ópera regida pela energia afirmativa e vital que impressiona Nietzsche, levando-o a identificar em Carmen a expressão musical da saúde meridional e solar que contrasta radicalmente com a densidade alemã wagneriana. Nietzsche esteve presente em várias apresentações da Ópera, na cidade de Turim.

⁶¹ Na crítica madura de Nietzsche, Wagner se converte progressivamente na figura-síntese da arte saturada: a música que se hipertrofia sobre si mesma, exige do ouvinte submissão afetiva, e inflama o *páthos* sem lhe

De modo semelhante, os moralistas alemães, impregnados pela lógica igualitária da vingança, permanecem rígidos, incapazes de mover-se: foram, para o autor, indivíduos “picados pela tarântula”⁶² e envenenados pelo ressentimento que paralisa.

A todos esses, domina-os o *espírito de peso*: força descendente que coloca o corpo na gravidade da obrigação, do “tu deves”, e posteriormente o enreda para o torpor do niilismo. O espírito pesado é uma disposição afetiva que impede o pensamento de transvaloração, uma maquinaria moral que imobiliza a criação.

Em contraste, a figura do *espírito dançarino*, tão cara a Nietzsche, representa o impulso que aprende a converter o que é grave em leve, o rígido em flexível, o sombrio em luminoso, a tristeza em riso. Essa dinâmica aparece condensada no célebre refrão de Zaratustra,

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 roseirais e sebes de lírios: — pois no riso tudo que é mau 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! (*Za/ZA, III, “Os sete selos”, §6, KSA 4, p. 290*).

A dança, entretanto, não cumpre função simbólica: mas estabelece critérios de avaliação aplicáveis às obras, às pessoas e formas de vida. A pergunta nietzschiana “eles podem andar? Podem dançar?”, deve ser lida, no contexto da obra, não literalmente, mas como medida do grau de vitalidade, de flexibilidade e de potência incorporada em um ser ou em de uma criação.

Onde há rigidez, ressentimento ou adesão ao imperativo moral, não pode haver dança. Onde há leveza, mobilidade interna e abertura ao devir, aí sim se manifesta a possibilidade de transvaloração. Desse modo, no âmbito da filosofia madura de Nietzsche, o *espírito dançarino*

devolver o fôlego. A orquestra wagneriana opera por acumulação e excesso: avoluma e dilata emoções. Busca o sublime à custa do corpo, exigindo do espectador que se deixe arrastar para a atmosfera de solenidade febril. É uma estética que promete profundidade, mas às custas de uma respiração sufocada e, portanto, do movimento paralisante. Para Nietzsche, *onde falta ar não pode haver dança*. A incapacidade de dançar deve ser compreendida aqui em sentido metafórico.

⁶² A metáfora nietzschiana da *tarântula* serve para denunciar os envenenados pelo ressentimento, que travestem sua sede de vingança com o nome de *moral*. Em *Assim falou Zaratustra*, no capítulo *Das tarântulas*, Nietzsche descreve os arautos da igualdade como aranhas que inoculam o “veneno negro”, isto é, o afeto reativo que paralisa e impede toda elevação. A imagem do envenenamento exprime, portanto, o processo pelo qual a moral do ressentimento infiltra seu ódio no corpo social, transformando a justiça em instrumento ameaçador e punitivo. Assim, a *tarântula* simboliza a forma venenosa de moralismo que Nietzsche busca superar por meio da *transvaloração*, restituindo à vida seus afetos afirmativos.

não é apenas uma imagem poética, mas representa o índice sensível de uma nova hierarquia valorativa: hierarquia em que a leveza não é superficial, mas expressão de força; cujo pensamento mais elevado é aquele capaz de mover-se com o corpo, ritmar-se ao fluxo do real e transformar o peso da existência em gesto transfigurado.

Por isso sua aproximação entusiasmada com a obra *Carmen*, de Georges Bizet, marca uma virada reflexiva importante: Bizet oferece uma música que não suga energia, mas busca o vigor e a potência sem o peso moralista.

Conforme explicita no trecho, “Já percebem como essa música me torna melhor? É preciso *mediterraneanizar* a música, tenho razões para esta fórmula. O retorno à natureza, a saúde, alegria, juventude, virtude!”⁶³ (WA/CW, §3, KSA 6, p. 16).

Em *Carmen*, Nietzsche encontra algo que havia desaparecido em Wagner: a temperatura solar, a clareza rítmica, a inteligência das paixões. Essa diferença não é meramente estilística; ela toca o modo como cada música lida com o corpo.

Enquanto Wagner trabalha por saturação, Bizet trabalha por intervalos, delicadezas, precisão dos gestos sonoros, e pela cadência que devolve ao corpo sua amplitude natural. A música de Bizet age como organismo vivo, que respira: cria espaço interno, produz uma espécie de arejamento, e restitui uma mobilidade psíquica.

Nietzsche descobre na obra não só a graça do ritmo, mas o que ele chamará, em outro contexto de *boa digestão da alma*: uma música que não entorpece, mas desperta; não promete redenção, mas incita à vitalidade; não exige inclinação paralisante, mas convida ao passo⁶⁴.

⁶³ Sobre *Carmen*, Nietzsche manifesta um entusiasmo raro em sua obra tardia. Em *O Caso Wagner (Der Fall Wagner, 1888)*, declara que Bizet lhe devolve aquilo que a música alemã havia perdido: “Il faut méditerraniser la musique” (“é preciso *mediterraneanizar* a música”), elogio que associa diretamente a uma nova organização das forças e a uma arte que restitui ar, ritmo e clareza ao espírito. Nietzsche enfatiza que com Bizet “tornamo-nos melhores ouvintes”, pois essa música “faz o ar mais leve”, “esclarece” e “refina os sentidos”, permitindo ao corpo reencontrar mobilidade interna. Para Nietzsche, é precisamente a “alegria serena” de Bizet, uma música que sabe caminhar, alternar tensões, enfim, dançar e oferece o contraste decisivo com o “estilo febril, enfermo e pesado” da estética wagneriana. Nesta oposição, Bizet figura como o exemplo artístico da leveza combinada à força, afinada com o ideal desse espírito que orienta a filosofia tardia de Nietzsche.

⁶⁴ Nietzsche revela, em carta escrita em maio 1888, Turim, na obra *O Caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, “eu me torno um homem melhor, quando esse Bizet me persuade. E um músico melhor, um ouvinte melhor. E possível se escutar ainda melhor? - Eu enterro os meus ouvidos sob essa música, eu ouço a sua causa. Parece-me presenciar a sua gênese.” (WA/CW, §1, KSA 6, p. 14).

Em Wagner, o corpo é esmagado pela densidade da composição, segundo Nietzsche; em Bizet, o corpo encontra margem para se mover, e isso é decisivo para o filósofo que, na maturidade, passa a medir a obra de arte pela sua capacidade de impulsionar o gesto afirmativo.

Por isso a personagem *Carmen* o fascina: ela não apenas *dança*, ela torna o pensar dançante. A história trágica do libreto, sem redenção, sem ideal ascético, sua organização musical e “temperatura mediterrânea” produzem exatamente o que Nietzsche via como sinal de saúde: a arte que não vitimiza os acontecimentos da vida, mas os intensifica⁶⁵.

É nesse ponto que a interpretação de Bizet e a dança convergem: ambos sabem transformar forças em dinamismo, paixões em figuração corporal, conflitos em cadência vital. Se Wagner representa, para Nietzsche em sua maturidade, o reino da altitude pesada, *Carmen* representa a superfície viva, não superficial, onde o corpo encontra um campo elástico.

No diagnóstico nietzschiano, *Carmen* devolve ao ouvinte aquilo que Wagner havia extinguido: a alegria melodiosa, a proximidade com o chão, a coragem de dizer “sim”⁶⁶.

Wagner encarna o *espírito de peso*; Bizet, com sua *Carmen*, traduz musicalmente o que Nietzsche buscará como modo de ser que não teme o devir, e sabe mover-se com o mundo e não contra ele. Carmen torna-se a irrupção sonora de uma reflexão filosófica: afirmar o pensamento mais alto, onde a arte que impede o corpo de dançar perde sua afinidade com a potência de vida.

Entre o contraste musical que separa Wagner de Bizet e a pedagogia do dançarino em *Zaratustra*, atravessa uma mesma intuição: a leveza é critério de valor. A leveza que Nietzsche descobre em *Carmen* antecipa, no plano sonoro, aquilo que Zaratustra exige do corpo, a capacidade de responder ao devir sem se enrijecer.

Assim, a passagem da música à dança não é mudança de tema, mas continuidade de uma mesma perspectiva: onde a arte concede espaço ao gesto de vivacidade, o pensamento pode

⁶⁵ *Intensificar* designa um modo de assumir a vida em sua totalidade, sem recortes morais, hierarquizações redentoras. Não significa exacerbar afetos nem dramatizar a existência, mas acolher integralmente o jogo das forças que a compõem, sem submetê-las ao ideal de correção ou salvação. *Carmen* encarna uma forma de vida que não moraliza os acontecimentos nem busca justificá-los, mas os vive como expressão plena do devir, em consonância com a afirmação nietzschiana da existência.

⁶⁶ A proximidade de Carmen com a terra, entendida como fidelidade ao corpo, à imanência e à coragem de dizer “sim” à vida, encontra ressonância significativa em releituras coreográficas do século XX. Em versões criadas para o balé, como de Alberto Alonso, Roland Petit e Mats Ek, a personagem é frequentemente construída a partir do vocabulário corporal que privilegia o contato com o chão, quedas, apoios baixos e a gravidade assumida. Longe de sugerir submissão ou decadência, esse uso do solo enfatiza a adesão plena ao corpo e à materialidade da existência. O chão é elemento dramático central: lugar de desejo, conflito e decisão, no qual *Carmen* se inscreve como figura trágica que não se separa da terra, mas a assume como condição e potência de sua liberdade.

transformar-se; onde o passo ganha leveza, a avaliação se torna criadora. É nesse ponto que a obra de Bizet e a figura do dançarino convergem: ambas mostram que somente quem sabe mover-se pode verdadeiramente transvalorar.

A pedagogia do dançarino, tal como aparece em *Zaratustra*, evidencia essa exigência de forma exemplar, *aprender a dançar* designa etapas de uma formação que não visa moralizar o corpo, mas libertá-lo das valorações herdadas que o enrijecem.

Na dança, cada passo é uma possibilidade de criação, diante de uma ordem externa e responde, antes, à capacidade interna de reinvenção. Cada gesto pode romper com o automatismo da culpa e inaugurar a plasticidade necessária para novas formas de avaliar.

A dança, nesse sentido, pode ser compreendida como treinamento sensível dessa metamorfose, tornando visíveis aspectos corporalmente implicados na transvaloração.

O corpo rígido não pode transvalorar; o corpo dançante, sim. Ao afirmar que só poderia crer em um deus que soubesse dançar⁶⁷, Zaratustra subverte a figura tradicional do divino, afastando-a da lógica de negação da vida, da moralização rígida ou da transcendência ascética.

A afirmação atinge diretamente o núcleo da crítica nietzschiana ao divino como *fundamento fixo* do valor: um deus imóvel, tornaria também imóvel o mundo; um *deus dançarino*, porém, indicaria que a própria constituição da realidade é rítmica e pulsante.

A provocação, portanto, é filosófica: só um deus capaz de dançar está à altura de um mundo que se origina e se configura por meio de um misterioso movimento, conforme explicita José Tolentino Mendonça,

Nietzsche deixou escrito que só acreditaria num Deus que dançasse. Humildemente, apetece-me ajuntar: eu também. De fato, aquilo que parece ser apenas um severo emblema de negação, pode se tornar uma fórmula para segregar a crença. (...) Deus não está unicamente para lá da fronteira do pensável e do dizível (...) Deus não está unicamente para lá da fronteira do pensável e do dizível: está também aquém; nós vivemos no espanto interminável da sua presença; e as nossas palavras, por mais pobres que sejam, constituem pontes de corda lançadas sobre a amplidão do mistério. (MENDONÇA, 2016, p. 17)

A oposição entre dançarino e homem do peso não pode ser reduzida a um contraste psicológico; trata-se de uma oposição mais fundamental, ontológica e fisiológica. O homem do

⁶⁷ Quando Nietzsche afirma, “Eu acreditaria somente em um deus que soubesse dançar” (*Za/ZA, I*, “Do ler e escrever”, *KSA 4*, p. 49), o enunciado não tem função teológica, mas ontológica. Um “deus dançarino” é apenas uma forma de dizer: o mundo é fluxo, não permanência; o valor é invenção, não mandato; a vida exige ritmos, não dogmas.

peso avalia segundo categorias herdadas, repete sem saber que repete, busca estabilidade mesmo quando ela o paralisa.

O *espírito dançarino*, ao contrário, avalia segundo a capacidade de ampliar sua potência, de arriscar novas formas, experimentar e compreender a vida como fluxo incessante. Nesse contexto, a dança assume sentido metafórico: a figura do dançarino torna visível essa diferença, na medida em que nenhum passo é definitivo, nenhuma forma é terminal, nenhuma identidade é fixa.

O *espírito de gravidade*, ao contrário, exige passos marcados, trajetórias previsíveis, corpos contidos e, justamente por isso, ele teme o dançarino, teme a metamorfose, teme o riso.

A luta entre o *espírito dançarino* e o *espírito de gravidade* não é um episódio literário, mas uma proposta da própria tarefa filosófica: o que está em jogo é se o corpo permanecerá prisioneiro da moral e da ilusão de superioridade ascética ou se se tornará capaz de criar *novos valores* em direção à liberdade e criação.

A dança, então, surge como a forma sensível que torna essa decisão perceptível, quase palpável: ela expõe o ponto em que a moral entra em colapso e o corpo reconhece sua capacidade de começar de novo. A oposição entre dançar e pesar é a oposição entre afirmar e sucumbir, entre criar e conservar, entre ultrapassar-se e permanecer preso ao passado e a memória ressentida.

Dançar representa a superação estética, sensível e corporal do *espírito de gravidade*, que não evita o risco, mas o converte em oportunidade; não apaga o sofrimento, mas o reinscreve em outro fluxo de sentidos.

O *dançarino nietzschiano*, que é, em última instância, a imagem do *filósofo afirmativo*, é aquele permite tornar sensível, no corpo, aspectos do movimento interpretativo aqui associado à transvaloração no próprio corpo, no ponto em que o pensamento já não pode fundar-se em um além-mundo e precisa aprender a mover-se através da aceitação do devir.

Por isso, compreender o *espírito dançarino* oferece uma via para interpretar determinados aspectos da dinâmica da transvaloração: ambos exigem a capacidade de reencontrar movimento onde antes havia rigidez, criação onde antes havia norma, espontaneidade onde antes havia culpa.

E é somente nessa reorganização profunda do corpo que a filosofia de Nietzsche encontra sua forma mais radical: um pensamento que, para existir, precisa *dançar*.

3.3 Dança como paradigma sensível da criação de valores

O princípio orientador deste terceiro movimento assim se configura: em Nietzsche, tal como se deixa ler na economia textual de *Assim falou Zaratustra*, a dança não apenas ilustra a transvaloração, mas oferece uma figura sensível a partir da qual determinados aspectos desse processo podem ser interpretados corporalmente.

Onde o discurso filosófico encontra, no texto, os limites da palavra, o gesto dançante apresenta, de modo pré-conceitual, aquilo que significa efetivamente criar valores. Mover-se sem garantias transcendentais, inventar movimentos sem modelos pré-determinados, produzir sentido a partir da própria potência.

A leitura atenta da obra permite perceber que a dança é convocada exatamente nos momentos críticos da obra, quando o pensamento se aproxima de uma fronteira. Quando trata do *eterno retorno do mesmo*, da crítica ao *espírito de gravidade*, da figura do *além-do-homem*, da celebração do meio-dia dionisiaco⁶⁸, que significa no simbolismo nietzschiano, o ponto mais elevado do sol, logo, o ponto mais alto da afirmação, em que nada faz sombra.

É também o momento em que Zaratustra diz, “Esta é a minha manhã, o meu dia raiou: sobe, então, sobe, ó grande meio-dia!” (*Za/ZA, IV, “O sinal”, KSA 4, p. 408*) no fechamento do capítulo final da obra.

A exclamação não celebra somente a força solar do momento; ela marca o ponto em que o tempo cíclico do *eterno retorno do mesmo* coincide com a potência máxima da afirmação, o instante em que a existência inteira se deixa ver em sua plenitude, marcando o ápice de sua filosofia afirmativa.

A recorrência não é acidental. A dança aparece onde a filosofia não pode mais confiar na segurança de suas categorias herdadas por meio da linguagem discursiva.

É a forma sensível que substitui, sem eliminá-lo, o plano conceitual; ou melhor: é o lugar onde o conceito aprende a mover-se, onde a filosofia deixa de ser narrativa sobre a vida para tornar-se *gesto de vida*.

À luz desse horizonte interpretativo, a dança oferece uma imagem corporal precisa do que significa a transvaloração, tal como formulada por Nietzsche. Na dança, nenhum movimento é garantido de antemão: cada passo exige invenção e contingência contínuas.

⁶⁸ O *meio-dia dionisiaco* é, para Nietzsche, o instante que toca a eternidade. Não se trata de metáfora solar comum, mas do momento-limite, quando não há *sombra*, e o corpo está inteiramente acordado, leve, luminoso e o pensamento emerge como revelação. Por isso, *dionisiaco*, pois é experiência de intensificação, alegria trágica, fusão entre corpo, luz e pensamento.

Transvalorar implica exatamente o mesmo: aprender a habitar o vazio deixado pela incerteza e pelo mistério. Mas esse vazio não é mero “nada”, nem mera “incerteza”, ele é espaço possível de criação, dimensão onde o corpo precisa inventar novas formas, novas cadências, novos modos de avaliar. O dançarino, ao mover-se sem amparo transcendente, torna sensível um movimento que esta pesquisa aproxima da tarefa de transvaloração no plano filosófico.

Além disso, a dança torna visível a exigência de imanência que é própria da filosofia nietzschiana. O ideal ascético interpretava o corpo como obstáculo; o *espírito dançarino* o toma como condição de possibilidade. O corpo não deve ser negado ou contingenciado, deve ser amado, intensificado, multiplicado, ritmado.

Por isso, a transvaloração só pode ser pensada a partir de um corpo capaz de suportar a multiplicidade de forças que o atravessam: o corpo que busca a afinação constituída através de suas tensões.

Assim, o dançarino pode ser lido como figura ontológica: ele representa o modo de ser do corpo que não pretende reduzir as diferenças, mas incorporá-las como essência do aprendizado de plasticidade.

A dança, portanto, provê uma espécie de campo experimental transvalorativo. Onde o corpo testa e experimenta novos modos de afetar e ser afetado. Cada gesto dançante significa uma singular possibilidade de criação de valor: reorganizando os afetos, deslocando o equilíbrio habitual, introduzindo outra relação com o tempo.

A moral tradicional pensa em termos de regras estáveis; a dança pensa em termos cíclicos. A moral busca permanência; a dança celebra a fluidez. A moral fixa identidades; a dança dissolve formas e dogmas. Essa diferença é decisiva: o corpo moralizado quer sempre reconhecer, julgar e estabilizar o que vê; o corpo dançante aceita o desconhecido e deixa-se transformar por ele.

Assim, dançar significa expor-se ao *vir-a-ser*, e essa exposição é precisamente o fundamento do gesto de transvalorar.

Há, ainda, outro ponto mais profundo. A dança introduz uma temporalidade *sui generis*, uma forma de tempo que não é linear, mas circular, espiral, pulsional. Esse tempo rítmico⁶⁹ se

⁶⁹ No balé *Play*, de Alexander Ekman, o próprio título mostra um deslocamento semântico ao articular os sentidos de “tocar” (como quem executa uma música) e “brincar”. Em determinado momento da obra, a voz de Alan Watts, pensador e filósofo associado ao pensamento oriental, define a sabedoria vivencial a partir dessa analogia musical: não se toca uma música para alcançar seu fim, mas para experimentar plenamente cada um de seus momentos. Tal imagem oferece uma metáfora particularmente fecunda para o pensamento de Nietzsche, na medida em que a *transvaloração dos valores* não se orienta por finalidade teleológica ou redentora, mas se afirma como processo imanente, apreciativo e experimental da arte de viver, no qual o sentido emerge do próprio exercício da existência.

aproxima da lógica do *eterno retorno do mesmo*: não há progresso moral, nem finalidade última; não há um sistema teleológico no sentido de alcançar um objetivo final, há repetição criadora, variação incessante, retorno diferencial do movimento.

Ao incorporar essa temporalidade, o corpo dançante aprende o que significa afirmar eternamente o devir, aquilo que, no plano conceitual, corresponde à prova suprema do *amor fati*. Dançar é uma forma de dizer *sim*, e novamente *sim*, e ainda; “Sim! riem Sim!”⁷⁰ A dança é a fidelidade ao instante, à intensidade, à multiplicidade, fidelidade que define, em Nietzsche, o próprio gesto de afirmar a vida.

O ritmo dançante traduz, corporalmente, aquilo que o *amor fati* exige conceitualmente: não é apenas dizer *sim* ao devir, e *sim*, ao instante, eternizando-o. Não um *sim* ingênuo, mas um *sim* consciente da dor e da ruptura e, ainda assim, afirmativo. A dança é, portanto, a experiência sensível da fidelidade nietzschiana ao instante de plenitude.

Por isso, ao aproximar dança e transvaloração, não estamos diante de um recurso ilustrativo, mas de operação filosófica fundamental: a dança constitui a forma corporal pela qual Nietzsche antecipa a ontologia estética e vitalista que sua filosofia exige. Ela é o corpo que pensa, o pensamento que se faz ritmo, e a valoração que se encarna.

Em cada giro, a dança demonstra que o valor não está no conteúdo do passo, mas na potência do movimento; não está na forma fixa, mas na capacidade de criar outras formas. Com isso, a dança se torna o paradigma adequado para compreender que a transvaloração nietzschiana não é um programa conceitual, mas *prática de vida*, uma ética estética, uma fisiologia da criação.

O *espírito dançarino* é, portanto, a figura completa do pensamento afirmativo: aquele que, ao mover-se, cria o que ainda não existe e inaugura, no próprio corpo, o território de possibilidade para novos valores, eis o motivo de Zarathustra ser apresentado como *aquele que dança*.

Tal como comparece na obra tardia de Nietzsche, a dança não funciona como mera alegoria estética anexada ao discurso filosófico. Ela se apresenta como figura pré-conceitual de

⁷⁰ Capítulo “Os sete selos” ou: a canção do Sim e Amém, Nietzsche sugere a eternidade como uma mulher, “pronta, em seu escuro seio para o clarão e o redentor raio de luz, prenhe de coriscos que dizem Sim!, riem (ainda) Sim! relâmpagos vaticinadores; mas bem-aventurado é aquele assim grávido!”. Autores da grande envergadura, a exemplo de James Joyce usaram essa poderosa afirmação no sentido nietzschiano de desejar a vida, inteira, novamente, “sim, eu disse sim eu quero sim”, (JOYCE, 2020, p. 1106), palavras finais da obra *Ulysses*.

transvaloração, isto é, como forma sensível que antecipa, no corpo⁷¹, aquilo que o conceito apenas mais tarde alcança formular. A transvaloração implica a queda das garantias do além-mundo e o consequente desamparo do pensamento ante o vazio deixado por elas.

A dança dá corpo a essa experiência: um movimento sem garantias transcendentais. O dançarino ocupa o lugar que, na tradição ocidental, caberia ao homem dionisíaco: é ele que avalia, decide o passo, inventa formas. Em cada movimento, o corpo dançante encena o núcleo da transvaloração: substituindo o peso da moral pelo risco da criação, deslocando a obediência à norma em favor da afirmação da metamorfose constante, suspendendo o pensamento que busca estabilidade para inaugurar o pensamento que nasce da transfiguração.

Assim, a dança não apenas ilustra a transvaloração, ela sugere uma interpretação conceitual nietzschiana. A temporalidade própria da dança oferece um dos elementos mais profundos para compreender a disposição afetiva da transvaloração.

Contra o tempo linear e moralizado, que projeta sentido somente para *além da vida* e exige conformidade, a dança instaura um tempo cadenciado, vibrante, circular. Trata-se do tempo que não caminha para um fim, mas que se reinventa na própria variação, a temporalidade dançante atua como modelo afirmativo ao assumir o risco e o fluxo como condição primeva para a criação.

Essa forma temporal se aproxima da lógica do *eterno retorno do mesmo*: repetição não do mesmo, mas da potência que permite criar novamente, e novamente, e repetir diferentemente. Pois a repetição não é circular e idêntica, mas o *retorno* que se dá como espiral. Cada volta reinscreve o mesmo sob novas configurações de forças, fazendo do *retorno* não uma estagnação, mas aprofundamento. O dançarino aprende que cada passo é uma exposição à vulnerabilidade; e sabe também que ser vulnerável não se opõe ao papel criador.

Nesse sentido, a dança é inerente ao aprendizado da afirmação: aprender a suportar o instante, no intuito de afirmá-lo, a intensificar os acontecimentos, a transformar as ameaças de ruína em ocasiões de superação. A transvaloração exige uma recondução radical da avaliação ao plano da imanência: onde os valores não se fixam ao fundamento extras sensível, e aos critérios metafísicos.

⁷¹ Por isso ao final do capítulo dois, a ligação entre dança e corpo ficou anunciada: ambos operam uma crítica ao dualismo metafísico, devolvendo o pensamento ao campo do sensível. Na dança, essa crítica se realiza de modo ainda mais radical, pois ali o corpo não apenas pensa, ele inventa.

O corpo torna-se o campo de valor primário na experiência, e isso exige corpos capazes de variar, de multiplicar, desejar e buscar intensidades, de abrirem-se ao risco do destino, e é exatamente nesses corpos que a dança configura seu sentido maior.

O dançarino nietzschiano é o corpo que representa a dissolução da culpa e que já não se submete aos automatismos psíquicos do ressentimento. Ele não busca estabilidade, mas um refinamento de observação à realidade; não busca identidade, mas reconfiguração.

A dança torna visível essa nova hierarquia de forças: em vez da obediência, criação; em vez da transcendência, a imanência rítmica. Por isso, o gesto dançante é, no plano sensível, uma criação de valor. Ele reorganiza e redistribui a intensidade das forças, inventa formas que não estavam dadas.

A tradição lógico-racional ocidental associa a verdade ao imutável, ao estável, ao permanente, herança que Nietzsche denuncia desde *O Nascimento da Tragédia* como sintoma da recusa do devir. A dança, ao contrário, realiza no plano sensível aquilo que a filosofia nietzschiana exige: uma aceitação da variabilidade, uma celebração da impermanência, a fidelidade à terra.

O corpo, nesse contexto, não é obstáculo à racionalidade: é sua condição primeva. A transvaloração só pode acontecer na medida em que o corpo se torna capaz de criar métricas novas, e a dança é precisamente o processo que demonstra essa criação.

Assim, a dança torna-se o critério imanente do valor: aquilo que vale é o que intensifica a potência do movimento, o que amplia a capacidade de afirmar a existência, o que abre espaço para novas experiências marcadas pela potência.

Neste ponto, a leitura de Commengé torna-se novamente relevante⁷². Em sua interpretação das caminhadas de Nietzsche em Sils-Maria, a autora mostra que a filosofia nietzschiana não emerge como uma doutrina metafísica, mas experiência corporal: em que o corpo se sente em consonância com a fluência do mundo. Essa fluência é a mesma que a dança torna visível: repetição criadora, variação incessante, retorno diferenciado do movimento.

O dançarino não se move apesar do risco, mas *por meio dele*. A queda não é interrupção, mas aprendizado, o erro não é uma falha, mas variação; o desequilíbrio não é perigo a evitar, mas possibilidade para novos gestos. A dança oferece, assim, a condição mesma da

⁷² Béatrice Commengé destaca em *La Danse de Nietzsche*, sobretudo ao descrever a gênese corporal dos grandes insights nietzschianos durante as caminhadas de Gênova, Sils-Maria e Nice confirma que o pensamento em Nietzsche nasce do movimento e só depois se torna conceitual. Há um ritmo que precede a formulação discursiva, o gesto sensível prepara a interpretação filosófica.

transvaloração, por meio corporal: ensina a transformar a ameaça em ocasião de criação, fazendo do espaço de experimentação um princípio que orienta o salto.

Segundo o diagnóstico nietzschiano, o niilismo é resultado de uma recusa à experiência⁷³ e aos sentidos vivenciais de plenitude, em consequência do medo e da moral. Assim, a dança apresenta corporalmente aquilo que, no plano conceitual, constitui o *amor fati*: não meramente *suportar* o acontecimento, mas acolhê-lo e cadenciá-lo; não se resignar ao devir, mas afirmá-lo de modo ativo, transformador. E enuncia essa tese com clareza distinta: ela elabora o corpo em produtor de sentido, em medida do movimento, em origem do valor.

A dança expressa, no plano sensível, a crítica ao ideal ascético, a recusa da rigidez, o controle do impulso, a mortificação, e promove meios de superação, pois não reage contra o mundo, cria com ele. O movimento dançante estimula a dissolução do dualismo corpo e alma, pois pensamento e movimento tornam-se indistinguíveis. A dança exemplifica em sua transitoriedade a afirmação do devir, pois nada permanece, tudo varia, tudo retorna.

Percebe-se que Nietzsche *pensa com o corpo*, sua filosofia não se separa dos ritmos internos, das longas caminhadas, das tensões musculares, da respiração alterada pela altitude, como sugere a autora de *La Danse de Nietzsche*, “Ainda assim, seu pé é leve — e o pé jamais mente! (...) Como responder à beleza? Nietzsche sabe que são os pés que ditam as palavras — é a eles que será preciso fazer dançar.” (COMMENGÉ, 2013, p. 56)

A dança, nesse sentido, mostra que criar valores é mover-se de outro modo, não obedecer a modelos, mas inventar composições vitais. O dançarino nietzschiano, herdeiro de Dioniso e do caminhante solitário de Sils-Maria, torna-se o símbolo máximo dessa filosofia. Aquele que não espera garantias transcendentais e, no entanto, não sucumbe ao niilismo: mas produz sentido a partir do próprio corpo, no instante, na variação.

Por essa razão, a dança funciona como o critério imanente do valor. O que vale é o que aumenta a potência do corpo, amplia possibilidades, intensifica a capacidade de afirmar a vida. A dança não apenas representa a transvaloração, mas pode ser interpretada como expressão sensível de alguns de seus movimentos fundamentais: deslocamento de valores herdados, experimentação e abertura à criação de novos critérios de avaliação.

E faz, sensivelmente, o que a filosofia faz conceitualmente: *cria mundo*.

⁷³ Para Nietzsche, a recusa da experiência motivada pelo medo e sustentada pela moralidade imposta constitui um dos sintomas centrais do niilismo. Quando normas transcendentais passam a regular a vida, o contato direto com o vivido pode ser interrompido e a existência perde sua força afirmativa. O niilismo manifesta-se, assim, não apenas como ausência de sentido, mas como disposição negativa diante da vida: prefere-se a segurança da proibição à exposição ao risco do devir, transformando a moral em instrumento de contenção das forças vitais e empobrecendo a experiência.

3.4 A dança como forma extrema da afirmação

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo permitiu evidenciar que a dança, na filosofia de Nietzsche, não é um motivo secundário tampouco metafórico, mas a descrição sensível capaz de condensar o núcleo mais exigente da transvaloração.

Desde a crítica ao *espírito de gravidade* até a elaboração do *espírito dançarino*, a dança emerge como a representação do corpo que desvia das heranças ascéticas, rompendo com a rigidez moralizante e inaugura um novo regime de sensibilidade.

Se os capítulos anteriores mostraram que a valoração é expressão fisiológica de forças, aqui a dança se reafirma como o lugar em que essas forças não apenas se manifestam, mas se reorganizam, constituindo um espaço de criação imanente⁷⁴.

Ao confrontar-se com a moral tradicional, que exige estabilidade, pureza e busca estrita pela transcendência, a dança introduz uma lógica contrária: o risco, a variação e a rítmica.⁷⁵

O dançarino não representa um ideal etéreo de leveza sem adversidade, mas a capacidade de transformar o peso, físico, histórico, afetivo em impulso gestual. É essa conversão do peso em movimento que, no plano filosófico, corresponde à conversão do niilismo em atitude afirmadora. Onde o *espírito de gravidade* vê apenas decadência, a dança vê possibilidades de renovação. Onde o ressentimento busca paralisar, a dança inaugura uma movimentação profunda.

Assim, ao posicionar a dança como paradigma sensível da criação de valores, o texto permite compreender que a transvaloração exige mais do que um deslocamento teórico: exige a formação de *um novo corpo*.

Um corpo capaz de suportar o instante, de afirmar o devir, de rir diante do abismo, de transformar o risco em movimento e o desequilíbrio em ocasião de potência. Um corpo que não

⁷⁴ Em sentido filosófico, a *imanência* em Nietzsche designa a recusa de princípios transcendentais como fundamentos do sentido, valor ou verdade. Trata-se de deslocamento radical da metafísica para o plano da vida mesma, no qual avaliação e criação de valores surgem a partir das forças, dos afetos e da corporeidade. A *fideli-dade à terra* exprime a rejeição do além-mundo; e o pensar a partir do corpo reinscreve a reflexão em sua base fisiológica e afetiva. Essa orientação encontra formulação explícita quando Zarathustra afirma, “Eu vos imploro, irmãos, permaneci fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supra terrenas! São envenenadores, saibam eles ou não. São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram, e dos quais a terra está cansada: que partam, então!” (*Za/ZA*, Prólogo, §3, *KSA* 4, p. 15).

⁷⁵ Pensar em imanência na criação, em Nietzsche, pressupõe ritmo, recusa da fixidez conceitual e jogo corporal na variação das forças. Significa compreender a vida não como substância fixa, mas tensão contínua de forças que se afirmam, se chocam e se transformam no tempo e na cadência própria do devir: alternância de intensidades e repousos provisórios, na qual *o sentido emerge do próprio movimento da vida*.

busca fundamento, porque reconhece que a própria vida é transitória e que, nesse fluxo, cabe-lhe inventar ritmos, não os obedecer.

A dança, nesse sentido, aparece como a forma extrema de afirmação: ela condensa o gesto mais profundo da filosofia de Nietzsche, aquele que abandona a obediência ao transcendente e inaugura uma criação imanente. Dançar pode, nesse horizonte interpretativo, tornar sensível o movimento de transvaloração, sendo capaz de dançar com a vida em toda a sua multiplicidade, sem temor do caos, da queda ou da ausência de fundamentos fixos e seguros.

O dançarino pode ser entendido, nessa perspectiva, como a figura do novo legislador: aquele que cria uma dinâmica pelo qual o mundo pode ser novamente afirmado. Com isso, abre-se o caminho para a conclusão, no qual a reflexão permitirá ampliar ainda mais o alcance dessa relação entre dança, corpo e criação.

Porém, nesse desdobramento, a investigação não se esgota na figura do dançarino como imagem afirmativa da transvaloração, mas aponta, a partir da leitura desenvolvida, uma tarefa filosófica ainda a ser aprofundada: pensar o corpo como lugar efetivo de inscrição, modulação e reinvenção dos valores.

A continuidade da pesquisa em nível de doutorado orienta-se, assim, para a análise mais rigorosa das condições corporais que tornam possível esse gesto criador, interrogando como afetos, forças, ritmos e intensidades participam dos processos de criação artística e da formação de modos de existência.

A dança, nesse percurso, não se apresenta como objeto temático isolado, mas como via metodológica para acessar uma filosofia que se exerce no movimento e se prova na experiência sensível.

Ao reconduzir a corporeidade ao centro da problemática da valoração, a investigação futura buscará compreender e aprofundar como o pensamento nietzschiano se desdobra na figura do *Filósofo-Artista* em busca da experiência reflexiva como prática situada, na qual o corpo, exposto às variações do devir, aprende a sustentar a vida, a intensificá-la e a convertê-la em experiência criadora.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, a dança foi tomada como fio condutor de uma leitura que atravessa diferentes camadas do pensamento de Nietzsche. Convém sublinhar, desde o início, que as interpretações aqui apresentadas resultam de uma leitura exegética do *corpus*

nietzschiano mobilizado, especialmente em assim falou Zaratustra, na qual a dança foi tomada não como categoria externa, mas como motivo interno no próprio texto, respeitando a tessitura interpretativa do pensamento do autor.

A investigação partiu da compreensão trágica da existência, pensada a partir da tensão entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, deslocou-se para a centralidade do corpo como instância de origem do pensar e da criação, e encontrou, por fim, na problemática da transvaloração dos valores, seu ponto de maior adensamento conceitual.

Esse percurso permitiu compreender que a dança não ocupa, em Nietzsche, um lugar acessório ou simplesmente figurativo, mas se apresenta como a manifestação sensível do movimento vital, na qual pensamento, corpo e devir se articulam de modo indissociável.

A dança, assim, ocupa lugar estrutural no pensamento do filólogo, não podendo ser compreendida ou limitada a metáfora ou motivo estético periférico. Na obra nietzschiana, ela pode ser compreendida como representação sensível da dinâmica vital que se exerce no próprio plano da corporeidade.

Dançar, nessa perspectiva, assume nesta pesquisa dois registros que, embora distintos, permanecem articulados: designa, em sentido literal, uma prática artística e corporal determinada e, em sentido metafórico, um modo de relação com o mundo no qual a vida se reconhece em sua faculdade criadora, em seu caráter rítmico e em sua entrega ao movimento. A distinção não estabelece uma separação entre esses registros, mas procura evitar sua identificação: é a experiência corporal e artística da dança que oferece o campo sensível a partir do qual a sua potência metafórica pode ser filosoficamente explorada. E por sua vez, permite compreender que a dimensão filosófica atribuída à dança não elimina sua concretude corporal, mas se constitui em relação com ela.

Ao associar a dança à leveza, Nietzsche a contrapõe ao que denomina *espírito de gravidade*, figura conceitual que sintetiza a longa tradição ocidental marcada pela primazia da razão abstrata, pelo ideal ascético e pela moralização do comportamento. Desde a herança socrática até o cristianismo, essa tradição instituiu o regime de valoração que atribui peso às normas, às obrigações e à culpa, operando uma contenção dos impulsos criadores e enfraquecendo a capacidade afirmativa do indivíduo.

O *espírito de gravidade* não apenas ordena o mundo segundo critérios morais, mas produz um modo de existir que se afasta da terra e do corpo, tornando-os objetos de suspeita ou de negação.

A dança, ao contrário, emerge como um contramovimento: ela restitui ao corpo sua centralidade ontológica e reinscreve o sentido da vida no plano da imanência. Enquanto gesto

de leveza, a dança não nega o peso da vida encarnada, mas o atravessa e o transfigura, reconectando o indivíduo às forças primevas que o constituem.

Nesse registro, dançar significa abandonar a primazia exclusiva da racionalidade discursiva e permitir que o corpo se torne novamente lugar de escuta, de criação e de experimentação dos ritmos vitais. Essa reconciliação entre corpo e pensamento rompe com uma das cisões mais persistentes da filosofia ocidental: a separação entre corpo e alma, o dualismo.

Em Nietzsche, a dança atua precisamente como elemento dessa superação. Ela não subordina o corpo a instância superior nem o reduz a instrumento de uma consciência soberana; ao contrário, revela a corporeidade como campo originário no qual pensamento, afeto e criação se entrelaçam.

É nesse contexto que a dança dionisiaca adquire maior relevância, não como reconstrução arqueológica de um rito antigo, mas como experiência paradigmática de afirmação da vida em sua multiplicidade e intensidade.

O dionisiaco, enquanto dimensão fundamental da filosofia nietzschiana, afirma a realidade vivida para além do princípio de individuação, dissolvendo as fronteiras rígidas que isolam o indivíduo do mundo.

No gesto dançante, ele não se afirma como unidade fechada, mas como passagem de forças, como lugar de manifestação da energia vital. O dançarino não representa o mundo: ele se deixa atravessar por ele, permitindo que o processo criador da natureza se expresse no corpo.

Tornar-se uno com o movimento da vida, fundir-se ao ritmo do devir sem recorrer a garantias transcendentais, eis a experiência que a dança torna possível. Nesta proposta, a dança não apenas ilustra a filosofia de Nietzsche, mas demonstra, no plano corpóreo, aquilo que seu pensamento exige: uma resposta à existência, um dizer “sim” à vida em sua totalidade, inclusive em suas tensões, excessos e metamorfoses.

As referências à experiência corporal e à dimensão sensível da dança não tem, portanto, função ilustrativa ou autobiográfica, mas servem como desdobramento interpretativo de um percurso conceitual previamente estabelecido a partir dos textos de Nietzsche.

Enquanto a tradição moral e metafísica tende a fixar valores, instituir dogmas e cristalizar ideais, a dança se mantém em consonância com o movimento próprio da vida. Mais do que acompanhá-lo, ela o corporifica.

À luz disso, a experiência dançante revela um paradoxo do existir: aquele que dança é, ao mesmo tempo, agente do movimento e lugar de sua passagem. O corpo não apenas produz o gesto, mas se deixa transformar por um movimento que o excede e, simultaneamente, o constitui.

Essa duplicidade, ação e receptividade, não configura uma contradição insolúvel, mas aponta para um modo específico de relação com a vida. O dançarino não sofre passivamente o movimento nem o impõe de forma voluntarista; ele consente com a força que o perpassa, acolhendo-a como possibilidade de criação. Trata-se de disponibilidade ativa, na qual o corpo se mostra capaz de experimentar, sustentar e modular os afetos que o animam.

É nessa perspectiva que se pode compreender a noção de potência como capacidade de ser afetado: não como fragilidade, mas forma elevada de sensibilidade, intuição e de força, finamente interiorizada.

Convém, contudo, afastar um equívoco recorrente. A afirmação da vida por meio da dança não se confunde com abandono irrestrito às pulsões ou com perda de domínio corporal. Nietzsche distingue cuidadosamente essa experiência afirmativa de formas empobrecidas de embriaguez, nas quais o impulso dionisíaco se reduz a mera descarga instintiva ou excitação fisiológica. A dança que interessa a Nietzsche supõe elaboração, escuta atenta e integração das forças, não sua explosão indiferenciada.

É precisamente essa mediação da dança elaborada que encontra em Zaratustra sua expressão mais refinada. O personagem nietzschiano encarna o modo de ser no qual dançar significa afirmar a vida, rir, criar leveza e conquistar liberdade. A dança de Zaratustra não representa fuga do mundo, mas exercício ativo de transfiguração do peso da existência em leveza e sabedoria.

Nesse contexto, a dança se apresenta como antídoto ao chamado *espírito de gravidade*, isto é, à tendência de submeter a vida a valores que a tornam pesada, culpada ou ressentida. Ao insistir na elevação do corpo, na inversão de posições e na mobilidade dos gestos, Nietzsche propõe uma reordenação simbólica das hierarquias tradicionais que não deve ser lida como provocação retórica, mas como imagem condensada da tarefa de transvaloração. Deslocar os critérios herdados de avaliação e reconduzir o corpo ao centro do processo valorativo é a dimensão constitutiva do *espírito dançarino*.

Assim, a dança não apenas expressa a criação de novos valores, mas a realiza de modo incorporado. Ela institui o pensamento que não se organiza a partir da primazia do bem e do mal, mas está para além do conceito que fixa o espírito sobre o corpo e a razão lógica discursiva sobre o afeto. A potência da dança se revela no jogo móvel de forças no qual a vida pode afirmar-se em sua pluralidade e intensidade.

A transvaloração dos valores implica o gesto radical de inversão das hierarquias morais herdadas. Aquilo que, no horizonte ocidental, foi consagrado como virtude, a ascese, a renúncia de si, revela-se, para Nietzsche, como sintoma de enfraquecimento e empobrecimento da vida.

Esses valores, ao promoverem a negação do corpo, do desejo e da capacidade criadora, operam como forças reativas contra a própria vitalidade que pretendem moralizar.

Em contrapartida, aquilo que a tradição moral classificou como vício: a força e a intensidade dos afetos, manifestam, no pensamento nietzschiano, a condição mesma de uma existência afirmativa. É nesse sentido que se inscreve a figura do *além-do-homem*, não como ideal antropológico fechado, mas como possibilidade de superação dos valores que negam a vida.

O *além-do-homem* afirma a dimensão sensível em sua totalidade, acolhendo tanto o sofrimento quanto a alegria, sem recorrer a instâncias transcendentais que prometam redenção fora do mundo. Trata-se de modo de viver que prescinde de fundamentos absolutos e assume a tarefa criadora de instituir valores a partir da própria experiência vital. A ética afirmativa nietzschiana mergulha no acolhimento do devir e reconhece nele a fonte legítima de valoração e vitalidade.

Nesse contexto, a dança emerge para além da imagem, mas como prática dessa inversão axiológica. Ela convoca o corpo a reaprender a dizer “sim” à vida, a abandonar o peso da culpa e da negação, e a assumir uma relação imanente e intensa com a existência e a divindade cósmica.

Zaratustra não se limita à negação do divino. Sua experiência não é a do ateísmo no sentido moderno, mas a de uma transfiguração da própria ideia de divindade. O “deus” que nele dança não corresponde a uma entidade transcendente separada do mundo, mas a uma força que habita o próprio corpo, transposto pelo gesto e que se manifesta através do movimento.

O divino coincide com a potência criadora corporal. Dança e divindade deixam, assim, de ser instâncias separadas; o sagrado não se localiza além da existência, mas no próprio ato de afirmá-la em sua intensidade. A crença em um *deus que dança* exprime, portanto, uma exigência filosófica rigorosa: somente a concepção do divino compatível com o corpo, com o movimento e com a leveza pode ser afirmada.

O que permanece pesado, imóvel ou hostil à vida revela-se incompatível com a ética afirmativa proposta por Nietzsche. A dança torna-se, assim, o critério sensível de uma nova hierarquia de valores, na qual relacionar-se com a vida significa, antes de tudo, aprender a mover-se com ela.

A reflexão conduzida até aqui não se encerra na elaboração conceitual dos temas abordados. Ao tomar a dança como forma de pensamento e como critério sensível de transvaloração, a pesquisa acabou por esbarrar em um limite próprio do discurso filosófico: aquilo que só se torna plenamente inteligível quando encontra uma situação concreta de

realização. Em um pensamento que faz do corpo o lugar primeiro do sentido, certos nexos não se esclarecem apenas por via argumentativa, mas se deixam reconhecer quando pensamento e acontecimento se tocam.

É a partir desse ponto, em que a investigação teórica encontra uma experiência que a excede e, ao mesmo tempo, a confirma, que se insere o episódio a seguir. Em novembro de 2024, durante o Festival de Dança de Trancoso, vivi um acontecimento cuja singularidade ultrapassa a mera coincidência biográfica e que, no entanto, ilumina com precisão surpreendente os núcleos conceituais desta dissertação. O que torna essencial a descrição da experiência nesta conclusão, elucidando, portanto, a pesquisa de forma vivencial.

A presença do *Ballet Béjart* de Lausanne, companhia fundada por Maurice Béjart, criador cuja obra coreográfica reintroduz a dança como gesto de pensamento, tornou-se, de modo inesperado, um laboratório vivo das categorias nietzschianas aqui previamente analisadas.

Ao chegar à Bahia para assistir à companhia, deparei-me, sem qualquer planejamento prévio, com o fato de que seus bailarinos estavam hospedados exatamente na mesma rua onde eu ficaria. Entre eles, Julien Favreau, primeiro bailarino e atual diretor artístico, e Elisabet Ros, uma das intérpretes mais emblemáticas do repertório de Béjart.

Essa proximidade fortuita inaugurou uma sequência de encontros auspiciosos que, na perspectiva nietzschiana, poderia ser compreendida como expressão concreta da lógica do devir, aquilo que escapa ao plano causal estrito e se aproxima da sincronia significativa que une corpo, acaso e criação.

Convidada ao ensaio fechado da companhia, pude observar, a articulação concreta entre rigor e leveza, disciplina e êxtase, movimentos que constituem, em Nietzsche, a própria morfologia da dança enquanto figura conceitual. Durante o ensaio, compreendi com evidência concreta o que o pensamento de Nietzsche me havia ensinado ao longo desse percurso exegético: *a dança é uma forma de filosofia incorporada*.

A cadência exaustiva dos passos, o corpo entregue ao gesto até o limite de si, e a direção minuciosa de Favreau configuravam uma cena exemplar da tensão entre medida e excesso, apolíneo e dionisíaco, que perfaz, desde *O Nascimento da Tragédia*, o núcleo da experiência artística afirmativa.

No entanto, a dimensão propriamente filosófica desse episódio emergiu no diálogo com a bailarina Elisabet Ros, após sua interpretação extraordinária do *Bolero* de Maurice Béjart.

A artista, que dança esta obra há vinte e cinco anos, e recebeu de Béjart a transmissão direta de seu legado, partilhou comigo a gênese de outra criação do coreógrafo, o *ballet* intitulado: *Zarathoustra – Le Chant de la Danse*.

Béjart, explicou Elisabet, escolheu não apenas o personagem nietzschiano, mais precisamente o capítulo *O Canto da Dança* (*Das Tanzlied* ou *Le Chant de la Danse*), núcleo textual que constitui o objeto central desta dissertação. A coincidência não reside, portanto, na descoberta de um *ballet*⁷⁶ dedicado ao tema, mas ao fato de que essa informação me foi transmitida pela própria bailarina que inspirou Béjart em sua criação⁷⁷ e que, em pleno desenvolvimento da pesquisa sobre o pensamento dançante de Nietzsche, encontrava-se hospedada à minha porta.

O que se iluminou nesse encontro não foi apenas uma narrativa emocional e afetiva, mas a confirmação efetiva de que a dança, segundo Nietzsche, não é apenas metafórica: é forma de conhecimento, potência de interpretação e modo corporal de pensar.

Béjart, cujo pai era filósofo e lia Nietzsche com devoção, afirmara certa vez que o dançarino é o único capaz de percorrer o pensamento com o corpo. A conversa com Elisabet tornou-se uma espécie de cena fenomenológica: uma tradutora do pensamento de Béjart narrando a interpretação que o coreógrafo fez de Nietzsche, diante de uma pesquisadora que investiga justamente a centralidade da dança no pensamento nietzschiano. Elisabet, descrevendo o processo de criação *béjartiano*, falou do corpo como território de passagem, a noite adensada onde Zarathustra encontra as dançarinas na floresta. Tive a impressão de que todo o meu percurso teórico se condensava numa só imagem: a filosofia não é apenas uma interpretação da vida, mas sua expressão intensa e viva!

A dança, esse gesto que é ritmo, corpo, pulsação, é a própria forma como o pensamento se torna mundo. Por um instante, os níveis de criação: filosófico, coreográfico, interpretativo e investigativo, tornaram-se simultâneos, como se a própria estrutura do devir nietzschiano se corporificasse ali. Mais ainda: a articulação entre Nietzsche e Béjart, evocados ao longo dessa experiência, faz emergir uma constelação estética que confirma o problema desta pesquisa: a

⁷⁶ Sobre *Zarathustra, Le Chant de la Danse*, a coreografia foi estreada em 1981 e revisitada em temporadas posteriores. Béjart escolhe *Das Tanzlied - O Canto da Dança* como eixo dramático para sua criação.

⁷⁷ “A maravilha é descobrir um intérprete e, em seguida, um ser dentro do intérprete, depois fazer esse ser nascer de dentro dele, daquilo que ele é bem no fundo de si e nem mesmo sabe que é, daquilo que a dança revela de sua verdadeira personalidade, junto a isso, dar passos, belos ou novos... essas trivialidades!” (BÉJART, 2025, p. 15).

de que a dança é um gesto que permite compreender o movimento de transvaloração, o fluxo afirmativo da vida e a corporeidade como fonte de pensamento.

Assim, este episódio é acrescentado aqui com o afeto autobiográfico, mas sobretudo, como *instância metodológica*: uma experiência em que o corpo encontra o conceito, em que o pensamento nietzschiano se atualiza em uma obra coreográfica e em que a investigação acadêmica se reconhece, não como contemplação distanciada, mas como participação inerente no movimento mesmo da pesquisa. No encontro com a obra de Béjart e com sua intérprete maior, percebi que a dança não apenas representa a filosofia de Nietzsche: *ela permite interpretá-la*.

E, então, fez-se claro que a dança nietzschiana não é apenas figura literária: é prática do mundo. No gesto de Elisabet, no rigor de Favreau, no silêncio fecundo da plateia, no ensaio ao *meio-dia*⁷⁸ baiano, havia mais filosofia que em muitos tratados. A dança realizava aquilo que Nietzsche exigia do pensamento: movimento, ritmo, intensidade, afirmação.

Esta conclusão, portanto, não é um adorno pessoal, mas a forma mais honesta de coroar uma dissertação sobre arte, corpo e filosofia. Trata-se, portanto, de um acontecimento que confirma a intuição nietzschiana.

Em trabalhos que tratam do sensível, daquilo que exige experiência para ser compreendido, a experiência funciona como o espaço onde o conceito encontra seu fundamento, onde a pesquisa reconhece aquilo que a ultrapassa, e, portanto, possibilita ser aprofundada.

Ao narrar esse episódio, deixo registrado que a filosofia, quando se aproxima da arte, transforma o modo de vivê-la. E que a dança, quando retorna à filosofia, devolve ao pensamento a sua dimensão mais antiga: *a de ser fluxo e movimento*.

A filosofia precisa aprender a dançar, como Nietzsche afirmou inúmeras vezes, então o propósito desta pesquisa não é uma conclusão apenas conceitual, mas gesto que diz: o pensamento se configura transvalorativo quando pode mover-se; e a vida se revela quando ousa dançar. Nesse aspecto, a dança não substitui o conceito, nem pretende esgotar o sentido da transvaloração, mas permite torná-la sensível e pensável a partir do lugar que Nietzsche atribui ao corpo como instância primeira de avaliação.

⁷⁸ Em Nietzsche, a imagem do *meio-dia* não designa um momento cronológico, mas símbolo recorrente do ponto máximo de clareza, intensidade e lucidez da reflexão, como evidenciado no capítulo três. O termo trata do instante em que as sombras se retraem, a vida se mostra em sua plena exposição e o espírito se encontra no auge de sua capacidade de compreender e afirmar o que é.

Diante disso, a pesquisa apresentada não se configura como ponto conclusivo, mas como limiar teórico a partir do qual se desdobra um campo de investigação ainda aberto. O percurso realizado permitiu evidenciar que a dança, no pensamento de Nietzsche, ultrapassa o estatuto de metáfora ou recurso estilístico: ela se afirma como mediação conceitual capaz de tornar inteligível a articulação entre corpo e a criação de valores.

É nesse horizonte que se inscreve o interesse em dar continuidade à investigação em nível de doutorado, ampliando o escopo da reflexão e aprofundando a análise do corpo na dimensão da criação artística como instância fundamental da filosofia nietzschiana, tendo a dança, o canto e as possibilidades gestuais interpretativas como categorias de leitura e de pensamento.

O projeto futuro propõe examinar de modo mais sistemático as implicações ontológicas, estéticas e éticas de um pensamento que se enraíza na corporeidade e se realiza como experimentação de forças, deslocando o eixo da filosofia do plano da fundamentação transcendental para o campo imanente da criação.

A arte, compreendida como forma sensível de pensamento, permite explorar como Nietzsche concebe uma filosofia que não se limita a interpretar o mundo, mas que o reinventa a partir do gesto, do ritmo e da intensidade.

Assim, a continuidade desta pesquisa visa contribuir para o debate contemporâneo estético acerca da centralidade do corpo na filosofia, reafirmando a atualidade de Nietzsche como pensador de uma razão encarnada, capaz de *pensar com os pés*, com o riso e com o risco.

Investigar a arte como categoria filosófica significa, nesse sentido, acompanhar o movimento de um pensamento que não busca repouso em fundamentos últimos, mas aprende a sustentar-se na instabilidade do devir, fazendo da própria vida o lugar de criação e afirmação dos valores.

Para Nietzsche, a dança torna-se um ideal de afirmação, também sua arte, e ritual de fidelidade à terra. Então, que a dissertação termine não com o repouso do conceito, mas com o movimento e a leveza do autor que reconhece o pensar como dançar, e dançar é, sempre, uma maneira de dizer *sim* à vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *A última mão do inebriamento*. Tradução de Pedro Fonseca. São Paulo: Ayiné, 2024.

BÉJART, Maurice. *Carta a um jovem bailarino*. São Paulo: Edições Ercolano, 2025.

BÉJART, Maurice. Prefácio. In: GARAUDY, Roger. *A dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BISHOP, Paul. Review of *Nietzsche, philosophy and the arts*. *Journal of European Studies*, v. 29, n. 1, p. 118–120, 1999.

BOURCIER, Paul. *A história da dança*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BROCVIELLE, Vincent. *Larousse da história da arte*. Tradução de Maria Suzete Caselatto. São Paulo: Lacoste, 2012.

BROWAR, Ken; ORY, Deborah. *The Style of Movement*. New York: Rizzoli International Publications, 2019.

CAMPBELL, Joseph. *The ecstasy of being: mythology and dance*. Novato: New World Library, 1989.

COMMENGÉ, Béatrice. *La danse de Nietzsche*. Paris: Verdier, 2013.

CORDEIRO, Robson Costa. *O corpo como grande razão: análise do fenômeno do corpo no pensamento de Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2012.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. Dançar sobre o abismo: corpo e movimento na filosofia nietzschiana. *Hybris. Revista de Filosofia*, v. 13, n. 2, p. 45–62, jun. 2023. Disponível em: <https://revistas.cenaltes.cl/index.php/hybris/article/view/536>.

CRAWFORD, Claudia. Nietzsche's Dionysian arts: dance, song, and silence. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan; CONWAY, Daniel W. (org.). *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 310–341.

DE MILLE, Agnes. *The Life and Work of Martha Graham*. New York: Random House, 1991.

DEMILLY, Christian. *Arte em movimentos*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ECO, Umberto. *A história da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FEILER, Adilson Felício. *Nietzsche e os jesuítas: crítica, revisão e recepção*. São Paulo: Loyola, 2023.

FEILER, Adilson Felício. Nietzsche e a linguagem: a racionalidade enquanto impulso de expressão da verdade pelo perspectivismo em arte e dança. *Veritas: Revista de Filosofia e Teologia*, Porto Alegre, v. 67, n. 1, p. 1–16, 6 abr. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/41412>.

FIGES, Orlando. *Os Europeus: o século XIX e o surgimento de uma cultura cosmopolita*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2022.

GARAUDY, Roger. *A dança*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *O leitor de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GONZÁLEZ, Mariano Rodríguez. *Mantenha-se mediterrâneo!: razões do entusiasmo de Nietzsche por Carmen*. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 38, n. 1, abr. 2017.

GRAHAM, Martha. *Martha Graham Reflects on Her Art and a Life in Dance*. The New York Times Guide to the Arts of the 20th Century. New York: Fitzroy Dearborn, 2002.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/arts/033185graham.html>

GUERVÓS, Luís Enrique de Santiago. *Nietzsche: a filosofia como exercício do corpo*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Loyola, 2003.

GUERVÓS, Luís Enrique de Santiago. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 14, p. 83–104, 2003. DOI: <https://doi.org/10.34024/cadniet.2003.n14.7847>.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia*. Tradução de Markus A. Hediger e Luís M. Sander. 3 v. Petrópolis: Vozes, 2016.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan; CONWAY, Daniel W. (org.). *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

KIERKEGAARD, Søren. *Crainte et tremblement*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Aubier, 1946. p. 132.

KIERKEGAARD, Søren. *A Fragment of Life*. London: Penguin Classics, 1992.

LAMOTHE, Kimerer L. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2013.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche e a arte de decifrar enigmas: treze conferências europeias*. São Paulo: Loyola, 2014.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche e as mulheres: figuras, imagens e tipos femininos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MENDONÇA, José Tolentino. *Um Deus que dança*. São Paulo: Paulinas, 2016.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen e outras histórias*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Apresentação, tradução e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II: O andarilho e sua sombra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NIJINSKY, Vaslav. *O diário de Nijinsky*. Organização de Romola Nijinsky. Tradução de José Simão. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MAUVIGNIER, Laurent. *La maison vide*. Paris: Éditions de Minuit, 1996.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Tradução e apresentação de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VALÉRY, Paul. *Degas dança e desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Loyola, 2020.

ZITTEL, Claus. Gespräche mit Dionysos. Nietzsches Rätselspiele. *Nietzsche-Studien*, Berlin; Boston: De Gruyter, v. 47, n. 1, p. 70–99, 2018.

Edição crítica (fundamento filológico)

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe (KSA)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 v. Berlin; New York: de Gruyter, 1980 — 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe (KGB)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin; New York: de Gruyter, 1986.