

DO NASCIMENTO À MORTE DA TRAGÉDIA GREGA EM NIETZSCHE

Pamela Cristina Gois*

Resumo: A partir da tragédia grega, o chamado jovem Nietzsche valoriza a dimensão imanente da existência, na qual um aspecto consiste no jogo das aparências e o outro remete ao fundo indiferenciado comum a tudo o que há, respectivamente representados por Apolo e Dionísio. Tal pensamento, marcado por compromissos metafísicos, deriva, sobretudo, das leituras que o filósofo realizou da obra schopenhaueriana. A fim de compreendermos melhor a tragédia grega, também será analisado em que circunstâncias ocorreu seu desaparecimento.

Palavras-chaves: Nascimento da tragédia, Afirmação da existência, Pensamento racionalista.

FOM THE BIRTH UNTIL DEATH OF GREEK TRAGEDY IN NIETZSCHE

Abstract: Stem from Greek tragedy, the so called younger Nietzsche values the immanent dimension of existence, as far as one aspect consistent in the “game of appearances” and the other side refers undifferentiated common to all that exist, respectively represented by Apolo and Dionísio. This thinking, characterized by metaphysics compromises, derive, mainly, from the philosopher's readings of Schopenhauer's work. In order to the best understand about Greek tragedy, also it will be analyze under what circumstances its disappearance occurred.

Keywords: Tragedy's Origin, Existence of Affirmation, Rationalist Thinking.

1. A interpretação nietzschiana de Apolo e Dionísio

Em *O nascimento da tragédia* (NT), a fim de interpretar o advento e o declínio da tragédia grega, Nietzsche analisa as figuras arquetípicas de Apolo e Dioniso, pois entende que a tragédia ática nasce da conciliação e do jogo de forças entre estes dois elementos, tomados por ele como “impulsos artísticos da natureza” (NT, § 2, p.32).

* Licenciada em história pela Fundação faculdade de filosofia, ciências e letras de Mandaguari/PR; bacharel em filosofia pela Universidade federal de Ouro Preto/MG; especialista em filosofia moderna e contemporânea: aspectos éticos e políticos pela Universidade Estadual de Londrina/PR e mestre em estética e filosofia da arte pela Universidade federal de Ouro Preto/MG. E-mail: pamy_gois@yahoo.com.br

Estes simbolizam o humano em sua totalidade e complexidade, ligados à razão e aos instintos mais profundos, são aspectos centrais da vivência trágica.

Segundo Nietzsche, o povo grego era propenso ao pessimismo e é na teogonia titânica que a existência é expressa em seu aspecto mais cruel e destruidor. Para demonstrar como esse pessimismo em relação à existência é manifestado, o filósofo narra a seguinte lenda do período arcaico:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! o melhor de tudo é pra ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NT, § 3, p. 36).

Por necessidade de fazer frente a um tal pessimismo, os gregos criaram os deuses do panteão olímpico, por meio de que a teogonia titânica dos horrores cede lugar a uma nova teogonia, a do júbilo. Junto ao culto olímpico, a epopeia é a concretização poética do aniquilamento do pessimismo grego. Com a epopeia homérica, o grego aprende a lidar com aquele temor que outrora sentia frente à vida. Os horrores são vencidos pelo herói, que ganha em troca a glória e a imortalidade simbólica ao ser eternizado. É por isso que os homens passam a querer imitá-lo:

A epopeia é um processo de individuação que cria o indivíduo através da competição pela glória. O indivíduo homérico se caracteriza pela *aristéia*, pela série de feitos heroicos que lhe trazem prestígio, a glória, o renome, permitindo-lhe escapar do anonimato, do esquecimento [...]. Mas para atingir a glória é preciso enfrentar a luta e morte, provando sua *arete*, sua excelência. O *Kleos*, renome, a glória, é a recompensa pelo duro destino do herói. Para obter a imortalidade, a glória imorredoura, é preciso arriscar heroicamente a vida. A epopeia é uma das respostas gregas ao problema da dor, do sofrimento, da morte. Ser um indivíduo homérico é superar a morte, proteger-se contra o monstruoso da morte, tornando-se vivo na memória dos homens, mesmo que se tenha de morrer em combate (MACHADO, 2006, pp. 204-5).

Em seu primeiro livro, Nietzsche chama a atenção para o fato de Apolo possuir um papel de destaque nesta inversão da sabedoria de Sileno. É ele quem melhor personifica o desejo grego pela individuação, que culmina na epopeia. Trata-se do desejo de glória e imortalidade que se estabelece pelo reconhecimento de uma individualidade heroica. Com Homero, a morte é ressignificada, o grego quer permanecer eterno pelo processo de individuação e assim, “invertendo-se a sabedoria de Sileno, poder-se-ia dizer: ‘a pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia’ (NT, § 3, p. 37). Com isso, graças ao *principium individuationis* – “princípio pelo qual uma determinada entidade existente possui, além de suas propriedades genéricas, as características específicas e concretas que o singularizam” (GIACCOIA, 2009, p. 103) –, as aflições da existência já não mais se sobrepõem ao desejo de viver. Trata-se aqui tanto da “vitória da ilusão apolínea, como da vitória da aparência sobre o real” (TAVARES, Manuel; FERRO, Mário. 1995, p. 43).

O homem, ligado ao *princípio de individuação*, isto é, à individualidade, é afirmativo em relação à existência, “tão veementemente, no estágio apolíneo, anseia a ‘vontade’ por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida” (NT, § 3, p. 37). Este processo que leva a vontade a desejar a vida é semelhante ao do sonho, ele é revigorante, ao mesmo tempo em que também é ilusório, pois reflete de maneira reluzente a realidade, a claridade que vem dessas imagens transfigura o verdadeiro. Assim, podemos “pensar a proteção apolínea como ocultamento, encobrimento. A luz é uma ilusão” (MACHADO, 2006, p. 207). Em outras palavras, sendo Apolo um deus solar, correspondente à clareza proporcionada pelo estado onírico, a sua luz simboliza também um ofuscamento da verdade. O homem preso ao *princípio de individuação* tem sobre os olhos o *véu de Maia*, que causa a ofuscação da percepção acerca da realidade. *Maia* representa a ilusão do mundo físico, afeta os sentidos.

Para o homem grego, o sonho possui função tranquilizante. As realidades criadas por ele embelezam a vida, mascaram os tormentos da existência. Ele é a manifestação fisiológica do elemento apolíneo, uma vez que ambos têm função

regeneradora. O mundo imagético do sonho faz o ser humano ressignificar suas preocupações com os tormentos reais. Ele vive o sonho, quer permanecer nele, pois “colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade” (NT, § 1, p. 29).

Para prosseguir em sua explicação sobre o que simboliza o apolíneo para o grego, Nietzsche recorre a uma imagem utilizada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*⁶¹. Nela, um barqueiro, em meio ao mar enfurecido, se encontra confiante em sua frágil embarcação. O mesmo faz o indivíduo que, em meio ao caos da existência, se apoia no *princípio de individuação*⁶² e se distancia do pessimismo.

Nietzsche observa que Apolo, por si só, não poderia dar origem à tragédia, justamente por ser um elemento que simboliza a ilusão. Para o filósofo, a constituição da tragédia grega só pôde acontecer por meio de um jogo de forças entre elementos antagônicos. Portanto, um outro elemento da natureza tem papel fundamental, o dionisíaco.

Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, simboliza a oposição ao princípio apolíneo. O ser humano liberto da individualidade se funde à natureza e é lançado ao *uno-primordial*, ou seja, a essência de tudo que há, “está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (NT, § 1, p. 31). Ocorre aqui o abandono momentâneo – por meio do arrebatamento, análogo à embriaguez. O homem “se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NT, § 1, p. 31). Em outras palavras, o homem se recria diante da existência:

O que é, então, o dionisíaco nietzschiano? Fundamentalmente, o culto das bacantes. Isso é, o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos (MACHADO, 2006, p. 211).

⁶¹ Cf., SCHOPENHAUER, 2005 pp. 450-451.

⁶² Cf., NT, § 1, p.30.

Nietzsche tem como inspiração para sua análise do trágico, *As Bacantes*. Esta peça apresenta o poder dionisíaco. Nela, Eurípedes mostra que, no culto de adoração ao deus, as bacantes cantam e dançam, libertam-se de sua identidade individual. Arrebatadas pelo êxtase, dilaceram aqueles que lhes são mais próximos. Com a ajuda de suas companheiras, foi isso o que Agave fez com seu próprio filho, o rei Penteu. Este desafiou o poder do deus e quis proibir o seu culto. Ao se lançar a espionar as bacantes, foi duramente castigado com a morte pelas mãos da própria mãe. Eurípedes narra que, ao recuperar a lucidez, Agave toma consciência de que a cabeça decepada por ela não era a cabeça de um leão, mas sim a do seu filho.

Nesta peça, ao retratar tanto o êxtase do arrebatamento quanto os efeitos da consciência, o teatrólogo expressa com precisão o âmago da tragédia grega, a saber, a combinação de ambas as forças da natureza, Apolo e Dioniso.⁶³ É por isto que, para Nietzsche, existe uma diferença radical entre os bárbaros dionisíacos e os gregos dionisíacos, já que entre os primeiros não há o elemento apolíneo. Enquanto os cultos bárbaros apresentam manifestações de “bestas selvagens da natureza” (NT, § 2 p.33), com a reconciliação entre Apolo e Dioniso, eles ganham novas características, passa a existir um “rompimento com o princípio de individuação que representa um fenômeno artístico” (NT, § 2, p. 34). Observa-se que, embora o teatro trágico tenha surgido como uma maneira de homenagear Dioniso, Apolo também tem papel fundamental na composição das tragédias, pois nelas convergem “música e imagem, forma e caos, aparência e essência” (TAVARES, Manuel; FERRO, Mário, 1995, p. 44).

Dionísio está em oposição ao apolíneo, o seu poder aniquilador se alterna com a ilusão homérica. Nietzsche observa que a tragédia grega não é constituída apenas pela medida ou desmedida, mas por um jogo entre as forças opostas da natureza. A embriaguez resultante das intensas festas em homenagem a Dionísio possibilita ao homem um total estado de arrebatamento e frenesi, mas Apolo, um elemento que caracteriza o racional, entra em cena, suspendendo o poder avassalador de Dioniso. Sendo assim, é apenas quando Apolo se concilia com o deus estrangeiro, Dioniso, que a

⁶³ Vale adiantar que Nietzsche ressalta, em seu curso intitulado *Introdução à Tragédia de Sófocles* que Eurípedes se retrata com Dionísio em *As Bacantes* – isto porque, como veremos no próximo capítulo, para ele, o trágico em questão está diretamente envolvido com o fim da tragédia grega.

tragédia pode surgir. Temos aqui a mais perfeita união dos opostos, que equivalem aos elementos fundamentais da natureza, comparados por Nietzsche à dualidade dos sexos.⁶⁴

Para Nietzsche, a tragédia é a apoteose máxima da arte: os elementos que a compõem simbolizam com perfeição a natureza. Ela se efetiva por meio das representações teatrais, que exprime a alegria, pois nasce da música, que por si só é alegre. Interessa acrescentar que a alegria, vista por Nietzsche como própria da tragédia, não se justifica tão somente pela presença da música. A alegria está relacionada à permanência da vida, a despeito da destruição, como veremos mais à frente, mas no que diz respeito à música:

Em si mesma ela não é, de modo algum, pesar, mas felicidade, precisamente na medida em que ela remedia o pesar. Felicidade, e verdade, negativa e compensatória, já que consiste numa subtração, parcial e momentânea, aos sofrimentos ligados à existência. É, em suma, toma lá, dá cá: um pouco de música a mais, um pouco de realidade a menos. O tempo da música é desse modo assimilado a um tempo de retiro ganho sobre o mundo, um “tempo de respirar” diante da urgência do real (ROSSET, 2000, p. 53).

Para que a sensação de alegria seja estupenda, é necessário o seu oposto, o pesar. O júbilo proporcionado pela música é disseminado por toda a cultura grega, mas ele só acontece justamente por causa do jogo de forças entre os elementos em questão. Por meio da música, temos a mais alta afirmação da vida, pois

É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência, porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em contraste com a impulsão [*Drang*] do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento de contraste, desse jogo de alternância, é

⁶⁴ Cf., NT, § 1, p.27.

propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz (NT, § 5, p. 46).

Esta alegria quando originada da música trágica, além da união do homem com a natureza, também se caracteriza, para Nietzsche, enquanto união do homem com o próprio homem, sem distinção de castas ou moralidade. Nas palavras do filósofo na obra *Introdução à tragédia de Sófocles* (TS):

[...] poetas e atores pertenciam às famílias mais nobres, todas as apresentações eram um orgulho para um povoado, o Estado promovia uma *grande* festa, as diferenças de classe eram suprimidas, as mulheres instruídas (as cortesãs) também participavam: o todo em unidade com a religião popular, como o sacerdócio. Nunca se esperava ganhar dinheiro (TS, § 3 p. 60).

Até então, na *pólis* grega, não havia uma divindade que tornasse possível o que Dionísio possibilitou. Com a música dionisíaca, o homem teve contato com esse êxtase provindo da libertação do cotidiano, do rompimento com o *princípio de individuação*. Apenas “os devotos de Dionísio, após a dança vertiginosa [...], caíam desfalecidos” (BRANDÃO, 1985, p. 11). Nietzsche reconhece este efeito arrebatador da arte trágica, afirmando assim a chamada “metafísica de artista” – capacidade atribuída à arte de levar o homem a uma evasão de si e, conseqüentemente, a um contato com o coração da natureza.

2. A constituição da metafísica de artista: aproximações e distanciamentos de Schopenhauer

Nietzsche sustenta que a tragédia é de extrema importância na educação do homem grego, mas o alcance dela não se restringe apenas à dimensão artística ou moral. O filósofo se preocupa principalmente com a dimensão constitutiva do real, ou seja, sua análise do trágico avança também por um caminho metafísico, rigorosamente falando.

A concepção dos dois princípios elementares do trágico, Apolo e Dionísio, por parte de Nietzsche está ligada a uma dualidade metafísica. Ao pensar tais forças artísticas da natureza, ele afirma a existência de um mundo aparente, ilusório, ao lado de outro, apresentado como o verdadeiro e no qual se encontra a essência de tudo o que há.

Como veremos a partir de agora, é essa dualidade metafísica do mundo que se apresenta enquanto um fenômeno trágico, próprio da Grécia arcaica.

Primeiramente, cabe lembrar que o filósofo recebeu de Schopenhauer, mais especificamente da obra *O mundo como vontade e como representação*, parte decisiva da concepção filosófica introduzida em *O nascimento da tragédia*, obra em que a ideia da “metafísica de artista” é exposta como um ideal.⁶⁵

A metafísica schopenhaueriana é imanente. Schopenhauer compreende a metafísica como a única forma de conhecimento do mundo verdadeiramente mais profundo. Para ele, o em-si do mundo só pode ser conhecido através dela. Neste sentido, ele afirma:

Digo, por isso, que a solução do enigma do mundo tem de provir da compreensão do mundo; que, portanto, a tarefa da metafísica não é sobrevoar a experiência na qual o mundo existe, mas compreendê-la a partir do seu fundamento (SCHOPENHAUER, 2005, p. 538).

A metafísica de Schopenhauer possui características peculiares em relação à tradição. Distingue-se, na medida em que é imanente, ou seja, diz respeito ao mundo das coisas-aí, não está direcionada para um ideal transcendente. Vejamos:

A fonte da metafísica não pode jamais ser empírica, seus princípios e conceitos fundamentais nunca podem ser hauridos da experiência, nem interna nem externa”. Para fundamentação desta afirmação cardeal, todavia, nada é invocado senão o argumento etimológico da palavra metafísica [...]. Digo, por isso, que a solução do enigma do mundo tem de provir da compreensão do mundo; que, portanto, a tarefa da metafísica não é sobrevoar a experiência na qual o mundo existe, mas compreendê-la a partir do seu fundamento. (SCHOPENHAUER, 2005, pp. 587 - 538).

⁶⁵ “Em outubro de 1865 ele [Nietzsche] descobrira num antiquário de Leipzig os dois volumes de ‘O mundo como Vontade e Representação’, comprando e lendo-os imediatamente, e depois, como relata em suas autobiografias, ficou algum tempo andando por ali como que embriagado; o mundo ordenado pela razão, pelo sentido histórico e pela moral não era ao verdadeiro mundo, lia-se ali. Atrás ou por baixo dele pulsa a verdadeira vida, a vontade. Na carta e anotação dos anos de Leipzig, entre 1866 e a primavera de 1868, anuncia-se uma postura de emoção, quase se poderia dizer conversão. Imediatamente, percebeu que a natureza do mundo, sua substância, não é algo racional, lógico, mas um impulso vital obscuro. Mas, o mais importante: ele se sentia confirmado na sua paixão pela música, pela ideia de Schopenhauer da redenção da arte. O jovem Nietzsche interpreta o mero entusiasmo pela arte como triunfo da natureza espiritual do homem sobre a inibição natural de sua vontade” (SAFRANSKI, 2001, pp. 37-38).

Schopenhauer é metafísico ao conceber o mundo como “vontade” e “representação”, “essência” e “aparência”. No que diz respeito à vontade, segundo o filósofo, existem dois pontos de vistas. Primeiramente, a Vontade como o em-si ou essência do mundo. Esta é infinita, não termina com a morte individual e por isso é livre em si mesma, independente do querer humano e rege todos os seres, inanimados ou não. A outra é justamente a vontade própria do sujeito que quer, ou seja, a vontade individual, que representa algo fisiológico e intrínseco ao homem. Apenas essa última finda com o indivíduo: “cada ato específico de vontade pode satisfazer-se, pois é finito, mas não a vontade geral que está nele e continua a existir depois dele” (SIMMEL, 2011, p. 43).

Para Schopenhauer, o homem tem o domínio apenas de negar a vontade individual e deve assim fazer para aliviar a sofrimento:

O homem, segundo Schopenhauer, não tem a chance de repousar no instante. Sua alegria é apenas uma felicidade negativa, a alegria de se recusar à vontade. Enquanto dominado pela vontade, ele conhece apenas o sofrimento ou o tédio (BRUM, 1998, p. 39).

A impossibilidade de alimentar a vontade que tudo quer é a causa do sofrimento humano. A visão schopenhaueriana de metafísica recobra para si a resignação do homem: “A vontade (que é o mal e a maldade para Schopenhauer) deve ser demolida para que a ilusão do princípio de individuação se dissipe” (BRUM, 1998, p. 48). Somente negando a vontade, o homem encontra a “verdade” de tudo que há, a Ideia, mesmo que a Vontade em-si nunca deixe de existir, como veremos a partir de agora.

No que se refere à representação, ou seja, à consciência mental de um objeto ou conteúdo, Schopenhauer concebe que ela vem primeiramente do pensamento intuitivo. O filósofo defende que a Ideia tem muito mais lugar em sua filosofia do que o conceito, que requer uma prova que o sustente como verdade. O filósofo “critica como um velho erro o pensamento que considera que só é perfeitamente verdadeiro aquilo que é provado” (MACHADO, 2006, p. 175).

Segundo Schopenhauer, “o conceito é semelhante a um recipiente morto, no qual aquilo que se colocou permanece, efetivamente, lado a lado” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 177). Neste sentido, o conceito é algo estático, abstrato e universal. O grande problema é que o homem ao criar conceitos está preso ao *princípio de individuação*. Por outro lado, a superioridade da Ideia (que é intuitiva) emerge, sobretudo, pelo fato de não estar em relação com a vontade, ou seja, para a apreensão da Ideia o sujeito do querer é suspenso e o *véu de Maia* rasgado. A Ideia à qual o filósofo se refere é análoga ao “organismo vivo, o qual se desenvolve a si mesmo, dotado de força de reprodução, que produz o que nele não estava contido” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 177).

Schopenhauer defende que essa Ideia só pode ser experienciada com o belo artístico. A arte possui a função de separar o essencial do inessencial: o essencial, posto diante dos olhos com a arte, é a Ideia; já a vontade é o inessencial, o que se mantém afastado do homem quando esse contempla o belo:

[...] no espelho da arte, tudo se mostra nítido e mais característico; mas, de outro lado, advém aquela facilitação da apreensão da Ideia pela obra de arte também devido ao fato de, para apreender-se o mais nítido e puramente objetivo da essência das coisas, ser exigido, o *silêncio completo da vontade* (SCHOPENHAUER, 2003, p. 86).

Para Schopenhauer, o *véu de Maia* representa a ilusão em que o homem se encontra: uma vez que seus olhos estão cobertos, ele não percebe a realidade, exceto quando nega a vontade. “Por fim, esse conhecimento, no indivíduo purificado e enobrecido pelo sofrimento mesmo, atinge o ponto no qual o fenômeno, o véu de Maia, não mais ilude. Ele vê através do *princípio de individuationis*” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

Se de um lado, Nietzsche vê na arte, sobretudo, a trágica, o mesmo que Schopenhauer – por meio dela acontece o rompimento com o sujeito do querer, tudo se torna “um”, o sujeito cede espaço para o chamado *uno-primordial* –, por outro, se distancia de seu mestre no que diz respeito à negação da vontade. Vejamos essa diferença, de acordo com Brum:

Na tragédia grega, diz Nietzsche, vemos uma celebração da vida apesar de seu conflito interno. Contrariamente a Schopenhauer, que pensava a Vontade como uma força não-estética, aposta à representação que cria o mundo das formas, Nietzsche concebe uma

visão da vontade enquanto arte. A redenção, a libertação vem, em Nietzsche, não de uma ascese humana, mas de uma força humana, de uma vontade que salva pela aparência (BRUM, 1998, p. 104).

As concepções schopenhaueriana de “vontade” e “representação” são associadas em Nietzsche a dois princípios artísticos. Na cega vontade schopenhaueriana, Nietzsche vê a embriaguez dionisíaca que, de igual modo, é cega e arrebatadora. Nos dois filósofos, a vontade simboliza o *uno-primordial*, mas compõe apenas o mundo das coisas. Não se trata aqui de universos paralelos, pois a chamada verdade metafísica encontra-se também entre os homens. Porém,

Para Nietzsche, a vontade, diferentemente de Schopenhauer, é, ao mesmo tempo, dor e prazer supremo, não é mais a instância da pura dor, do sofrimento puro, mas a instância em que prazer e dor se encontram juntos, se interpenetram sobre o fundo de uma alegria metafísica (DIAS, 2003, p.48).

Esta “alegria metafísica” é análoga ao efeito da embriaguez. Trata-se de um momento extasiante, resultado do rompimento com a consciência racional. É por isso que no pensamento de ambos os filósofos, apesar de a vontade se encontrar no mundo das coisas, o fato de que, para Nietzsche, ela não se define apenas como dor, o diferencia do seu mestre.

No que se refere à “representação”, Nietzsche tem como parâmetro a bela aparência, que se relaciona com o elemento apolíneo. Para ele, ao mesmo tempo em que a aparência é ilusória, ela remedia o terror que o sujeito sente perante a conflituosa existência. Em Nietzsche, portanto, tanto Apolo como Dionísio são instâncias em que cabe a “afirmação da existência”. Tal afirmação diz respeito a uma sabedoria reconciliadora, própria da tragédia, que oferece ao homem um *consolo metafísico*, ao libertá-lo do princípio de individuação que causa o sofrimento. Assim, sua “metafísica de artista” é trazida para o plano da vivência prática. Essa diferença entre os filósofos se relaciona com o fato de que

Schopenhauer só conhece um valor: o não viver. Nietzsche também só conhece um: o viver. Para Schopenhauer, todos os valores que reconhecemos como substantivos, como beleza e santidade, aprofundamento metafísico e moral, são apenas meio que

encaminham para o fim último de negar a vida. Para Nietzsche, eles são meios para afirmar e intensificar a vida (SIMMEL, p. 175).

A inegável influência de Schopenhauer sobre Nietzsche não anula uma profunda diferença entre ambos. Enquanto para o primeiro, a metafísica se relaciona com a negação da vida, pois o seu dualismo nega uma das partes, o mundo aparente, o segundo, apesar de também partilhar do mesmo dualismo, não adota a visão de que uma das partes prevaleça em detrimento da outra.

Vale destacar que NT traz consigo algo que será problemático e polêmico para o conjunto dos escritos nietzschianos, que é justamente o caráter fundamentalmente metafísico de suas formulações principais. Este pensamento é peculiar em relação ao conjunto dos seus trabalhos e, por isso, ele criticará duramente grande parte dessa obra em releituras posteriores. Porém, assim como vimos acima, o que de mais importante resulta dessa “metafísica de artista” é a afirmação da vida, compatível com os seus elementos trágicos.

Não há negação do sofrimento em Nietzsche, a tragédia grega demonstra isso, seu objetivo não é diminuir a dor, mas mostrá-la enquanto natural ao homem. Em outras palavras, com a tragédia há um estímulo da força vital. Desta forma, enquanto

Schopenhauer busca na arte (provisoriamente) e na moral (definitivamente) uma consolação para nos oferecer. Nietzsche, mais radical, diz que nosso único remédio é a capacidade de aprovação incondicionalmente da realidade. A partir da descrição trágica da vida apresentada pelo filósofo pessimista, Nietzsche elaborou sua própria filosofia: uma resposta trágica às condições morais de seu educador pessimista (BRUM, 1998, pp. 57 -58).

Os gregos, como vimos, entendem dessa máxima que é a alegria de viver, mesmo diante da instabilidade causada pelo sofrimento. Desde os seus primeiros escritos, é para essa máxima que Nietzsche está chamando a atenção dos seus leitores: “O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa ‘permanência’ da vida consiste nessa mobilidade” (ROSSET, 2000, p.20).

Interessa observar, por fim, que a obra **NT** se relaciona com um pessimismo destoante do habitual, destoante também do pessimismo do seu mestre. Trata-se de um *pessimismo da fortitude*⁶⁶ (*pessimismus der Stärke*). Este compreende a existência como sofrimento, mas se retrata com a vida ao acentuar a necessidade de afirmá-la. Deste modo, paradoxalmente, “a alegria consegue acomodar-se com o trágico” (ROSSET, 2000, p. 25). Diante da ideia de afirmação da vida em **NT**, o elemento metafísico que constitui a primeira abordagem nietzschiana dos fenômenos ligados ao trágico, se torna um mero acessório, que será repensado e rejeitado pelo filósofo. Portanto, se para Nietzsche a “metafísica de artista” enfraquece sua posição filosófica na obra em estudo, a “afirmação da existência” é um elemento que permanecerá como traço fundamental de suas obras futuras.

3. A morte da tragédia grega

A discussão feita por Nietzsche acerca da tragédia grega também se encontra desenvolvida nos seus cursos na Universidade da Basileia entre 1869 e 1871. Em *Introdução à tragédia de Sófocles*, a trajetória histórica descrita indica que o apogeu da dramaturgia trágica se dá no teatro de Ésquilo e Sófocles, ocorrendo depois, em Eurípedes, um processo de declínio que levou ao seu desaparecimento.

O contexto dos três tragediógrafos, embora seja praticamente o mesmo, tendo em vista que Sófocles pode ter sido aluno de Ésquilo e participava de alguns concursos com Eurípedes, permite demarcar certas diferenciações entre eles. No contexto de Ésquilo, há o surgimento da *pólis* e o sentimento de coletividade enquanto que, no de Sófocles, há a valorização do indivíduo. Eurípedes vive em meio ao nascimento da filosofia e do pensamento socrático, época que “o povo aprendeu a falar e filosofar com ele, a tragédia perdeu seu efeito explosivo” (TS, § 10, p. 94.) A tese principal de Nietzsche é que a afirmação do destino perde sua força a partir de Eurípedes, que mata assim o caráter trágico do teatro grego.

⁶⁶ Cf., NT, § 1, p. 14.

Começaremos nossa revisão a partir de Ésquilo. Para Brandão, ele, “bem mais do que Sófocles e muito mais do que em Eurípedes, fez com que a liberdade fosse substituída pelo seu contrário, a fatalidade” (BRANDÃO, 2011, p. 17). Para o autor, não há herói nas peças esquilianas, há destinos traçados pelas Moiras a serem cumpridos. Neste ponto, veremos como essa ideia é compatível com o pensamento de Nietzsche, para o qual, justamente por representar o caráter inexorável do destino, Ésquilo seria o tragediógrafo superior. De acordo com o filósofo, Ésquilo é sempre caracterizado pelo destaque que dá ao coro, possibilitando que o próprio Dionísio domine a cena.

Enquanto os personagens de Ésquilo são espécies de “marionetes” do destino, eles não atuam enquanto heróis, pois não existe conflito com os deuses. Em Sófocles, ao contrário, pelo fato de o homem passar a ser valorizado, os deuses, em diversos momentos, tornam-se secundários. Assim, o caráter antropocêntrico compõe suas peças, em que temos a atuação do herói e até mesmo da heroína, como no caso de *Antígona*. Estes heróis possuem vontade, diferentemente dos personagens de Ésquilo, nos quais, no seu total, os acontecimentos são frutos da ação das Moiras, que traçam os destinos dos homens e dos deuses.

Nas peças de Sófocles, há a inserção de um tipo de liberdade, mas ainda compatível com a ideia de amor ao devir, reflexo de uma cultura em modificação. Neste tragediógrafo, pode-se notar a passagem da crença nos deuses e no amor ao devir para a crença na razão e na liberdade. A peça *Antígona*, de Sófocles, demarca bem esse ponto. Nela observa-se o conflito entre vida política e vida religiosa, ou seja, o conflito entre as leis humanas e as leis naturais. Justifica-se, assim, a afirmação de Vernant e Naquet de que a tragédia representa “o tempo dos deuses que surgem na cena e que se manifesta no tempo dos homens” (1977, p. 30).

Em *Introdução à Tragédia de Sófocles*, Nietzsche considera equivocadas as leituras das tragédias que se baseiam em uma ideia estético-moral. Para entender o que isso significa, o filósofo evidencia como *Édipo rei*, de Sófocles, é visto através desse erro: “então a culpa deve ser imputável, isto é, deve surgir da vontade livre e não como consequência de determinações anteriores, de predisposições espirituais e corporais, de disposições herdadas etc” (TS, § Introdução, p. 38). Imputar culpa a ações morais de

Édipo é julgar a tragédia com olhos modernos. Da perspectiva nietzschiana, ao contrário do que afirmava Aristóteles⁶⁷, *Édipo Rei* não pode ser uma tragédia modelo, justamente pelo fato de ela permitir tais ambiguidades em relação à sua compreensão. Diversamente, *Édipo em Colono* é a tragédia mais perfeita de Sófocles⁶⁸, pois não deixa dúvida quanto à inocência do herói.

Nietzsche coloca a tragédia *Noiva de Messina*, de Schiller, como exemplo de tragédia moderna, que se estabelece “entre culpa e punição. [...] a culpa não é negada, mas legada a toda uma geração: o princípio do destino é a consanguinidade. Ou seja, não punição sem culpa, mas um outro culpado, o ancestral” (TS, § Introdução, p. 42). Para o filósofo, esse tipo de leitura cabe aos modernos, mas quando direcionada a Sófocles é incoerente.⁶⁹ O que o filósofo mais combate nesta interpretação estético-moral é a culpabilização indevida da linhagem de Édipo:

A tragédia é pessimista. Sua mais pura expressão está nos dois *Édipos*: no *Édipo rei*, a dissonância do ser, no *Édipo em Colono*, a consonância. Deve-se apenas observar que Sófocles deixou de lado a ideia da maldição através das gerações: esse tipo de justificativa é de Ésquilo. Em Sófocles, o mortal cai em desgraça pela vontade dos deuses; mas a desgraça não é punição e sim algo por meio do qual o homem é consagrado como um santo. Idealização da infelicidade (TS, § Introdução, p. 44).

A desgraça de Édipo não é uma punição. Muito pelo contrário, é dada pelos deuses. Aqui, se tem presente a ideia de uma afirmação da tragédia, por causa do amor aos acontecimentos do destino, independentemente de castigos ou recompensas – cabe

⁶⁷ Aristóteles, em *A Poética* (1973, p. 106), coloca Sófocles como aquele que representa a tragédia-modelo, assemelhando-se à superioridade de Homero. Aristóteles tem vários pontos que Nietzsche irá ver como falhos; por exemplo, sobre Eurípedes, Aristóteles (1973, p. 121) afirma que está em conformidade com o que seria a tragédia superior, sendo ele, inclusive o poeta mais trágico. Nietzsche defenderá justamente o oposto, Eurípedes seria o pior exemplo de tragediógrafo, exceto na peça *As Bacantes*. É o pior, pois o prólogo inserido por Eurípedes mata a tragédia, o instinto dá lugar ao conceito; ele retira da tragédia a ideia de destino ao anunciar de antemão as façanhas de acontecimentos que passam a ser marcados pela liberdade, por escolhas morais e independentes do destino traçado pelas Moiras.

⁶⁸ Cf., NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. §2.

⁶⁹ No curso em estudo, o filósofo mostra que seria mais própria de Ésquilo a culpa legada a um ancestral. Por isso, nesse momento da escrita de Nietzsche, Ésquilo é igualado a Eurípedes, assim como constatou o tradutor Ernani Chaves, na introdução da obra. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche retira toda a noção de culpa das peças de Ésquilo, mesmo aquela legada a um ancestral.

lembrar desde já que a ideia de amor ao destino, em Nietzsche, não é compatível com a ideia de cativo-arbítrio, como será visto adiante.

Nietzsche retrata Eurípedes como aquele que coloca fim ao mito, protagonizando a decadência do gênero. Eurípedes e Sócrates são os adversários de Nietzsche nomeados nessa obra, embora exista outro não mencionado, ainda que toda a teoria afirmativa do trágico oponha o livro a ele: o cristianismo. Também reservando as consequências disso para depois, nos interessa nesse momento falar apenas de Eurípedes e da influência do socratismo em suas peças:

[...] tendo pois reconhecido amplamente que Eurípedes não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionísaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acercar mais da essência do socratismo estético, cuja a lei soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo” (NT, § 12, p. 81).

Eurípedes faz com que a arte ingênua e ligada ao coração da natureza se transforme em conceito. Porém, é preciso deixar claro que o jovem Nietzsche não é um inimigo radical da ciência, ou da razão, nem mesmo como crítico do conceito. Neste momento de sua escrita, Nietzsche valoriza o instinto, colocando o homem intuitivo em oposição ao homem teórico. Porém, isso não implica uma exclusão da ciência, nem tampouco da racionalidade, mas sim do otimismo equivalente ao desejo de dominar e apreender a verdade, ou ainda, da verdade enquanto dogma. O problema do homem otimista é que ele é um vivente em fuga da existência, pois sempre está à procura de uma verdade que o console. Tal como atesta Burnett:

O que Nietzsche está combatendo não é a vontade de saber, mas o otimismo herdado da cultura socrática, o desejo por uma felicidade vindoura, ameaçada pela “classe bárbara de escravos”, para quem as “pálidas e cansadas” religiões não tem nada a dizer. O *homem teórico* se vê diante dessa história triste e se intimida, foge assustado, não suporta mais a própria existência. [...] O que poderia significar o *homem teórico* diante de um artista para o jovem Nietzsche? Amolecimento dos instintos, fraqueza, cansaço (BURNETT, 2012, p.21).

A massa começa a preferir Eurípedes, que caracteriza a total decadência da tragédia, já que a racionaliza. Com Sócrates, aliado do último tragediógrafo, há uma nova forma de se conceber a vida. Assim diz o filósofo em *A visão dionisíaca do mundo* (VDM) “o socratismo despreza o instinto e, como isso, a arte.” (VDM, § 2, p. 83) O mesmo fez Eurípedes, que substitui o instinto por uma tragédia conceitual, inserindo o prólogo:

Com Eurípedes, o Coro não aponta mais para o primevo, para aquela concepção divina de natureza, nem os seus personagens revelam a imagem do dionisíaco como protoimagem do homem. A inserção do prólogo, mas mais do que isto, a inserção do “homem comum”, destruindo o dionisíaco, destrói a tragédia (WEBER, 2011, p. 107).

Eurípedes exclui o instinto em favor da razão otimista. Com ele, “a massa inteira filosofa, e isso é para Nietzsche uma perda irrevogável, o próprio Eurípedes torna-se pensador, não mais poeta” (BURNETT, 2012, p. 25). Sendo assim, apenas Ésquilo e Sófocles são autênticos poetas trágicos, pois não predomina o conceito em suas peças. Na contramão, Eurípedes rompe com Dioniso, pois fora conquistado pela “dialética sofisticada para as falas de seus heróis – também os seus personagens têm paixões” (NT, § 10, p. 72).

Ao estabelecer a crítica a Eurípedes, Nietzsche pensa nos temas abordados nas peças do dramaturgo, que estão relacionados aos acontecimentos rotineiros. Novos temas ganham importância: “o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco” (NT, § 11, p. 73). Estas diferenças entre os tragediógrafos estão relacionadas com a força que a razão filosófica e otimista vai ganhando na Grécia clássica. Para Nietzsche, isso é consequência do declínio do bom gosto grego.

Com a visão trágica do mundo, os gregos sentem prazer com a existência. Eles se elevam perante a vida, mas isto teve seu fim quando Eurípedes leva a plateia ao palco, ao problematizar acontecimentos da vida cotidiana. Contudo, o tragediógrafo foi bem aceito, pois o gosto grego já não era mais o mesmo. O distanciamento em relação à cultura mitológica justificou Eurípedes e Sócrates.

Entre os gregos até antes de Eurípedes, domina a unidade. Este último prejudica a unidade com a consciência, porque percebe que a cena é a parte que produz efeitos, enquanto a totalidade não chega à consciência de ninguém. Entrementes, mudara-se o gosto, não se queria mais na tragédia apenas o *pathos*, mas também as ações. A rigorosa observância da *unidade* torna-se desnecessária (TS, § 4, p.64 - 65).

Medeia, de Eurípedes, é um exemplo de peça pela qual se pode notar a pertinência dessas críticas propostas por Nietzsche. A personagem escolhe abandonar o pai e matar o irmão para casar-se com Jasão. O mito fica em segundo plano, já que não há maldição em *Medeia*, o caráter divino da peça desaparece em prol da razão e da liberdade, a personagem é a própria autora de seu destino. Embora em *Medeia* o destino e os deuses não deixem de ser retratados, ganham caráter secundário e quase desaparecem, o que teria sido diferente em Ésquilo e em Sófocles. Quanto às principais diferenças entre aos três tragediógrafos, Nietzsche afirma:

A diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípedes se contrapõe a ele, Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípedes ele torna-se destrutivo em relação ao instinto (TS, § 4, p. 83).

Nas peças de Ésquilo, se tem o predomínio do instinto; em Sófocles, o jogo entre instinto e conceito; em Eurípedes, o conceito passa a compor as peças. Todos esses aspectos são revelados no uso do coro. Se, em Ésquilo, o coro é autêntica face de Dionísio em júbilo e êxtase, em Sófocles, “ele começa a esmigalhar-se o coro dionisíaco da tragédia” (NT, § 14, p. 90). Em Eurípedes, a razão toma toda a forma do esplendor trágico do coro, que é substituído pela palavra, desaparecendo em prol dela. Tem-se aqui um “novo cênico socrático otimista em face do *coro*” (NT, § 14, p. 90). Sem o coro e privilegiando a palavra, Eurípedes mata por definitivo a tragédia, ela perde seu caráter artístico-musical e ganha caráter filosófico e moral.

Se para Nietzsche o nascimento da tragédia grega representa um marco fundamental na história da humanidade, justamente pelo seu caráter afirmativo em relação à vida, Eurípedes e Sócrates trazem justamente o oposto deste sentimento. Agora tudo pode ser controlado, medido por intermédio da razão afim de se alcançar a felicidade, já não se tem em relação ao destino aquela visão que estava ligada com o sentimento de fortitude. Por isso, o filósofo estabelece crítica com relação a estes dois personagens e os acusa como principais responsáveis pelo fim da tragédia grega.

Referências:

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich. Acerca da Verdade e Mentira no Sentido Extramoral. In. _____. *Obras Escolhidas*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *A Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além do bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 1992a.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Rio de Janeiro: Sete letras, 1996.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos: ou Como se filosofa com o martelo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006a.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *Fragmentos Póstumos (1875-1882)*. Trad. de M. Barrios e J. Aspiunza. Madrid: Tecnos, 2008a.

_____. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006b.

_____. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

_____. *Verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. Fernando Moraes de Barros. São Paulo: Hedra, 2008b.

_____. *Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

Outras fontes primárias

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudouro de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1973.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto-Portugal: RÉS, S/d a.

_____. *Nietzsche*, Lisboa: Edições 70, S/d b.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e como Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Dores do Mundo*. (Col. Universidade de Bolso). Nº 20254. Rio de Janeiro: EDIOURO. S/d.

_____. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SIMMEL, Georg. *Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

Tragédias consultadas

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *As Fenícias*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *As Bacantes*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Hedra, 2010.

SÓFOCLES, *Rei Édipo*. Trad. Maria do Céu Zambujo Filho. Lisboa: edições 70, 1999.

_____. *Antígona*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Édipo em Colono*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Obras de comentadores

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BURNETT, Henry. *Para ler o Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. *O silêncio das Musas: a música em Humano, demasiado humano*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 311-326, jul./dez. 2010.

BRUM, José Thomas, *O Pessimismo e suas Vontades*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Nietzsche e Schopenhauer – da admiração à decepção*. In. Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea e Paulo Pinheiro (Orgs.). Assim falou Nietzsche III: Para uma filosofia do futuro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e Schopenhauer: uma primeira ruptura*. In. Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea e Paulo Pinheiro (orgs.). A felicidade à terra: Assim falou Nietzsche IV. Rio de Janeiro: DPA&A, 2003. pp. 231 -243.

_____. *Amizade Estrelar*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

_____. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FRANCO, Paul. *Nietzsche's enlightenment: the free-spirit trilogy of the middle period*. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2011.

GIACOIA, Oswald. *Coleção Folha Explica – Pequeno Dicionário de Filosofia Contemporânea*. São Paulo: Publifolha, 2009.

GOIS, Pamela Cristina de. *A PASSAGEM DA METAFÍSICA DE ARTISTA PARA A TIPOLOGIA DO ESPÍRITO LIVRE EM NIETZSCHE: um criar artístico e alegre contra a cultura moderna (dissertação de mestrado) – UFOP, Universidade Federal de Ouro Preto, p. 94, 2017.*

LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* In. *Kriterion*. Nº 74-75 (janeiro / dezembro, 1985). Trad. de Maria Heloísa Noronha Barros. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia UFMG, 39 – 66.

LOPES, A. Rogério. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2006.

LOPES, Hélio da Silva. *Schopenhauer e os filósofos*. Ouro Preto: editora Ouro Preto, 2015.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2000.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: uma biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração editorial, 2001.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAVARES, Manuel; FERRO, Mário. *Análise da obra A origem da tragédia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

WEBER, José Fernandes. *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2011.