

ARTE E PESSIMISMO EM “O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA”

[ART AND PESSIMISM IN “THE BIRTH OF TRAGEDY”]

*Robson Costa Cordeiro **
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

RESUMO: Tomando como fio condutor o que foi pensado por Nietzsche no “Ensaio de Autocrítica”, o artigo procura fazer uma reflexão sobre a relação entre a arte e o pessimismo, relação essa que, segundo Nietzsche, constituía o enigma e o problema fundamental do mundo grego. A relação entre a tragédia e o pessimismo, concebido como “pessimismo da força”, é a questão central do nosso estudo, aqui pensado a partir da tensão originária entre os impulsos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco. Para tanto, também se faz necessário pensar a relação entre a arte e a verdade, entre o pensamento trágico e a sua dissolução pelo pensamento teórico, socrático-platônico.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche; arte; pessimismo; tragédia; verdade

ABSTRACT: Taking Nietzsche's reflections in the “Essay of Self-Criticism” as a guiding thread, the article seeks to reflect on the relationship between art and pessimism, a relationship that, according to Nietzsche, constituted the puzzle and the fundamental problem of the Greek world. The relationship between tragedy and pessimism, conceived as “pessimism of strength”, is the central issue of our study, here thought from the original tension between the artistic impulses of nature, the Apollonian and the Dionysian. Therefore, it is also necessary to think about the relationship between art and truth, between tragic thought and its dissolution by theoretical, Socratic-Platonic thought.

KEYWORDS: Nietzsche; art; pessimism; tragedy; truth

Embora o título do texto seja “Arte e Pessimismo em “O Nascimento da Tragédia””, o nosso propósito, na verdade, não consiste no exame minucioso da arte e do pessimismo ao longo da obra como um todo. Antes disso, vamos procurar nos deter em algumas questões colocadas por Nietzsche no “Ensaio de Autocrítica”, que aparece na terceira edição da obra, em 1886, que passa então a ter o seguinte subtítulo: “Helenismo e Pessimismo”. O “Ensaio de Autocrítica” é uma espécie de prólogo ou prefácio à nova edição, em que um Nietzsche com um olhar bem mais amadurecido dirige críticas à sua obra de juventude, apresentando como questão fundamental para a interpretação do helenismo a relação por ele estabelecida entre a tragédia, a arte grega e o pessimismo. O problema fundamental continua sendo o trágico, mas agora em conexão com o pessimismo. No fragmento póstumo 25 [95], de 1884, ele afirma ter

* *Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba (PPGF) e Coordenador do PPGF. Autor dos livros O Corpo como grande razão: Análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche, Editora Annablume, 2012 e Espírito de vingança e redenção da vontade em “Assim falou Zaratustra”, Editora Fi, 2016. E-mail: robsoncordeirofil@gmail.com*

descoberto pela primeira vez o trágico; em “Ecce Homo” ele se denomina “o primeiro filósofo trágico”; e, no § 3 de “O Nascimento da Tragédia”, ele se considera o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista.

As questões decisivas que tomaremos com condutoras de nossas reflexões são apresentadas por Nietzsche no § 1 do “Ensaio de Autocrítica”. Todas elas estão em conexão com a relação pensada por ele entre a tragédia e o pessimismo, pois a preocupação fundamental de Nietzsche era entender porque um povo tão seduzido para a vida como o grego tinha necessidade da tragédia, e mesmo da arte, e por fim, do culto ao pessimismo. Essa preocupação surge quando ele, recuperando-se de uma enfermidade contraída no campo de batalha, é tomado de assalto pelo questionamento acerca da alegada serenidade dos gregos e de sua arte. Para que então arte grega, questiona? E para que o culto grego à tragédia e ao pessimismo? E o que vem a ser propriamente tragédia e pessimismo? Será o pessimismo sinal de declínio, de decadência? Haverá um pessimismo da força? Uma propensão para o que é duro, terrível, problemático na existência? Haverá um sofrimento devido à própria superabundância? Será a cientificidade apenas uma fuga diante do pessimismo? Terá sido essa a astúcia de Sócrates? Nascimento da tragédia a partir da música? Música e tragédia? Os gregos e a obra de arte do pessimismo?

Todas essas questões, conforme já dissemos, são colocadas por ele no § 1 do “Ensaio de Autocrítica”. Mas comecemos pela questão decisiva, que parece conduzir todas as demais, ou seja, a questão acerca do que significa o pessimismo grego. Será o pessimismo apenas um sinal de declínio, decadência, imperfeição dos instintos fatigados e enfraquecidos? E o que dizer dos instintos? O que Nietzsche quer dizer com a palavra instinto? Ao longo de sua obra a palavra instinto tem muitas vezes o sentido de vontade e a palavra vontade é utilizada para falar da essência da vida. O pessimismo, desse modo, aparece então como sinal de uma vida enfraquecida, decadente, fatigada?

Mas se é assim, por que Nietzsche então pergunta, no “Ensaio de Autocrítica”, se “haverá um pessimismo da força”, isto é, uma propensão para o que é duro e terrível na existência? Estaria expresso nessa propensão, para os gregos, o sentido do mito trágico? Seria o mito trágico a representação dessa propensão para o terrível desde uma plenitude de vida? A vida, em sua superabundância, quer o sofrimento, a dor, porque precisa, para se manter em sua tensão, dizer sim à morte, à aniquilação? Não seria isso o que representa a tragédia, nascida do descomunal fenômeno do dionisíaco? E a alegada serenidade grega? Não estaria assentada na incandescência do dionisíaco, assim como o olho de Heráclito que, segundo o testemunho de Nietzsche, “dirigido flamejante para dentro, olha morto e gelado, como se apenas por aparência, para fora”¹?

No “Ensaio de Autocrítica”, Nietzsche também apresenta o problema da morte da tragédia e a instauração do socratismo teórico como sintomas de declínio, de cansaço, dos instintos se dissolvendo anarquicamente. Apresenta a serenidade grega do helenismo tardio como um crepúsculo e a vontade epicúrea como uma precaução do sofredor, daquele que afirma que não há motivo para o pessimismo diante da morte, porque fala excluindo a morte da vida, como um fenômeno que não lhe diz respeito. E, além disso, como encarar, ele então pergunta, enquanto sintoma da vida, a ciência? A ciência como sintoma da vontade de querer escapar do pessimismo? Uma legítima defesa contra — a verdade? Contra a verdade fundamental da vida que consiste em querer aparência? Como? A vida como o que não quer outra coisa a não ser a aparência, a ilusão, a máscara, mas que, paradoxalmente, também precisa combater toda máscara e ilusão? A vida, em si mesma, como o maior dos antagonismos, que sofre das contradições fundamentais que traz em si e que as mantém reunidas como o que tende a se opor, assim como o faz um arco teso? A tensão entre Dionísio e Apolo como a tensão

fundamental da vida, representada na tragédia? A sua dissolução como desagregação dos instintos, anarquia, declínio, decadência? Metafísica, moral, religião, ciência e até mesmo a arte, vistas como sintomas de declínio, como expressões do cansaço e do pessimismo com a vida? O pessimismo com a vida, no entanto, como um fenômeno da própria vida, dos seus antagonismos e contradições fundamentais?

Por que o problema fundamental se apresenta então como o problema da ciência? Ao que parece, por ser a ciência o legítimo representante da vontade de verdade. Nietzsche, no entanto, a apresenta como aparentada moralmente à covardia e à falsidade e amoralmente como astúcia, por visar, sobretudo, à conservação e voltar-se contra a verdade fundamental da própria vida, que quer antes de tudo o poder. Seria esse o mistério do socratismo, a sua ironia, o querer a verdade dizendo não à verdade fundamental da vida? O problema fundamental que foi dado a Nietzsche resolver em sua primeira obra foi o problema da ciência, mas a ciência entendida como sintoma da vida. Por isso, a estrutura e a fundamentação desse problema ele vai examinar não no solo da ciência, mas sim no da arte, procurando, conforme ele mesmo diz, “ver a ciência sob a ótica do artista, a arte, porém, sob a da vida...”²

Fala através desse livro, ele diz, “o apóstolo de um deus desconhecido”, Dionísio, como o que ama a máscara, a ilusão, a aparência (Apolo). A vida, assim, é ilusão, sonho, mas no eterno retorno do querer iludir, aparecer, está a sua verdade. Este aparecer, como perspectivismo, como o se deixar ver através das aparências, daquilo que sempre se retrai em seu pudor, é a representação da vontade fundamental de Dionísio, que quer se despedaçar no mundo das aparências, libertando-se assim de sua superabundância. Nietzsche diz isso com mais propriedade no § 5:

Um “deus” se quiser, porém certamente apenas um deus-artista totalmente sem hesitação e imoral, que quer, no construir e no destruir, no que é bom e no que é ruim, dar-se conta do seu idêntico prazer e soberania, que, criando mundos, desprende-se da necessidade da abundância e *superabundância*, do *sofrimento* das oposições que lhe são impostas. O mundo, em cada instante a *alcançada* redenção de Deus, como visão eternamente diversa, eternamente nova do ser mais sofredor, mais diverso, mais rico de contradições, que só sabe redimir-se na *aparência*...³

Aqui se anuncia pela primeira vez, segundo Nietzsche, um pessimismo “para além do bem e do mal”, “uma filosofia que ousa colocar a própria moral no mundo dos fenômenos”⁴, fazendo-a descer para o meio das ilusões, aparências, interpretações, arte. Como pensar então a relação do pessimismo com a aparência, a máscara, a arte? E como pensar a questão da máscara, da aparência, da ilusão, tanto em relação à atividade do deus-artista, como também em relação ao homem decadente, conforme é representado, por exemplo, na “II Intempestiva” e no escrito sobre “A Verdade e a Mentira...”?

A relação fundamental é entre pessimismo e aparência, mas aparência diz respeito tanto à vontade de libertação da vida — que em seu antagonismo fundamental fragmenta-se criando mundos — como também diz respeito às ilusões e erros que o homem erudito e científico possui acerca de si mesmo e da vida, tal como é apresentado nos dois textos de juventude de Nietzsche citados logo acima. Na “II Intempestiva”, a erudição histórica é apresentada como uma aparência de verdade, pois o excesso de consideração histórica faz do homem do século XIX uma espécie de homem múltiplo, “o caos mais interessante que talvez tenha existido até agora” (KSA 12, 9 [119], p. 404), “por padecer dos males de todas as direções ao mesmo tempo”. (KSA 8, 5 [15], p. 44), por deixar tudo aproximar-se e assim não saber onde sair nem onde entrar (Cf.

KSA 6, Inc. Ext, § 50, p. 152).

Nietzsche compreende a objetividade, entendida enquanto indiferença e apresentada como uma exigência da ciência histórica, como aquilo que leva à apatia e que representa um profundo sinal de declínio: O deixar passar opinião após opinião, que faz da erudição histórica uma espécie de estoque de trajes, máscaras, épocas e costumes, que o homem do século XIX utiliza como sinônimo de cultura, associando, desse modo, cultura com “ser culto”. Por outro lado, ele apresenta a necessidade de delimitação de um horizonte histórico como a atividade verdadeiramente filosófica, o que mostra ser a abstinência da história, levada a cabo pelas potências eternizantes, a arte e a religião, útil à vida. Toda moral, nesse sentido, em contraposição ao *laisser aller*, é útil à vida. O modo, portanto, de sair do disfarce do homem decadente, que assume máscaras e papéis estereotipados, é também um mascaramento, enquanto delimitação de um horizonte histórico, enquanto horizonte de demarcação de ação e postulação de um valor. Isto, no entanto, se apresenta como afirmação da vida, como uma espécie de boa máscara, enquanto demarcação de um horizonte finito e irrepetível da vida, revelando-se assim como o que se eterniza em sua finitude.

A ciência como um todo, e não só a ciência histórica, é governada pela máscara. Conforme mostra no texto “Sobre a Verdade e a Mentira...”, a ciência é um sistema de conceitos para ordenar e dominar o mundo, um exército móvel de metáforas esquecidas enquanto tais, sendo o intelecto o mestre dos disfarces que permite ao homem conservar-se na existência, estabelecendo, através da linguagem, através do processo de metaforização e do seu esquecimento, a ordenação do mundo, a igualação do não igual. A linguagem, desse modo, é apresentada como produto da faculdade de metaforização do homem, que torna o mundo conhecido não como o que é em si, mas apenas como o que é representado. Ao pensar assim Nietzsche parece nada inovar e simplesmente ser um fiel discípulo de Kant. No entanto, ele próprio mostra que a ciência, com toda a sua precisão e utilidade, deve posteriormente ser ameaçada pela própria faculdade da qual nasceu, pois os produtos dessa faculdade, os conceitos, formam um mundo regular e uma rígida barreira que freiam a sua ação.

O homem, então, segundo ele, busca um novo meio para a sua ação, encontrando-o no mito e, sobretudo, na arte. Com isso, ele parece libertar-se da cadeia causal e da necessidade, festejando o poder mentir sem causar dano. O intelecto, agora, livra-se da marca da servidão e pode afastar a expressão da indigência. A aparência e o poder mentir de que ele fala agora não dizem respeito a uma dissimulação do homem contra os outros ou mesmo contra a natureza hostil, mas à superabundância da vida, à valorização do mundo aparente, que o homem artístico, ao poder manifestar, torna-se partícipe de sua dor e conflito primordiais, das quais se liberta na ilusão, ao torná-los visíveis. A redenção operada pela arte, portanto, é na dor e não da dor. A dor representa a não unidade da vida, a sua duplicidade originária.

O mundo apolíneo, como mundo da multiplicidade das aparências, como máscara destinada a cobrir a terrível realidade da existência ameaçada pelo caos, isto é, pelo disforme e ilimitado, não é um mundo contraposto ao dionisíaco, enquanto mundo falso e enganoso; antes, representa de maneira fundamental para Nietzsche a não unidade do Uno primordial, mostrando que o Ser, a vida, não é um, mas dois, mantidos reunidos como o que tende a se contrapor. No poema “De Altos Montes”, Nietzsche mostra isso de modo exemplar, embora sem referir-se a Apolo e Dionísio, mas à tensão fundamental que governa a vida:

*Fiz-me um mau caçador! — Vede para que alturas;
O meu arco se encurva!*

Foi o mais forte que o levou a tal tensão — — :
 Mas ai! Agora perigosa é esta seta
 Como outra nenhuma, — ide-vos! Pra vossa salvação!...

Acabou-se esta canção — o doce grito da saudade
 Desfaleceu na boca:
 Foi um encantador, o amigo da hora boa,
 O amigo do meio-dia — não! Não pergunteis quem é —
 Foi ao meio-dia que o Um se fez em Dois...
 Agora celebramos, certos do triunfo comum
 A festa das festas:
 O amigo Zaratustra chegou, o hóspede dos hóspedes!
 Agora o mundo ri, rasgou-se a cortina horrível,
 Vieram as bodas da Luz e das Trevas...⁵

O um se tornou dois porque o Uno primordial não é pensado simplesmente como substrato, mas como jogo e tensão de duas forças que, reunidas como o que tende a se opor, constituem a essência da vida, o que mostra que embora use ainda uma linguagem schopenhauriana e kantiana em “O Nascimento da Tragédia”, Nietzsche o faz para expressar vivências próprias e pessoais sobre o sentido do trágico e do pessimismo grego.

A compreensão do pessimismo, conforme aparece no questionamento feito por ele no § 1 do “Ensaio de Autocrítica”, enquanto propensão para o que é duro, terrível, problemático na existência, enquanto sofrimento devido à própria superabundância, aparece também em diversos escritos de sua maturidade, embora não claramente definido com a expressão “pessimismo da força”. No fragmento póstumo 10 [168], por exemplo, ele afirma que “é um sinal de *sentimento de bem-estar e de poder* o quanto alguém pode reconhecer nas coisas o seu caráter terrível e problemático; e se ele em geral necessita ao final de ‘soluções’.” Na sequência do fragmento, continua dizendo que “esse tipo de *pessimismo de artista* é exatamente a *contrapartida ao pessimismo moral-religioso*, o qual padece da ‘perversão’ do homem, do enigma da existência...”⁶ Vê-se, portanto, que nesse fragmento, que é do período 1885-1887, Nietzsche não utiliza a expressão “pessimismo da força”, mas a expressão “pessimismo de artista.”

No fragmento póstumo 11 [415], do período 1887-1889, ele diz que “a concepção de mundo, com a qual alguém se encontre no fundo desse livro, é estranhamente sombria e desagradável. Entre os tipos de pessimismo até aqui conhecidos, nenhum alcançou esse grau de maldade.”⁷ A sequência do fragmento continua a se referir ao pessimismo, que Nietzsche descreve como sendo oriundo da falta de contraposição entre um mundo verdadeiro e um mundo aparente. “Há apenas um mundo”, prossegue, “e este é falso, cruel, contraditório, sedutor, sem sentido...”⁸ Esse mundo assim constituído é o mundo verdadeiro; mas, segundo ele mostra, precisamos da mentira para sobrepujá-lo, para suportarmos viver. A mentira aparece sob diversas formas, como por exemplo, a metafísica, a moral, a religião, a ciência, todas compreendidas enquanto rebentos da vontade de arte. Essas formas sob as quais a mentira aparece, no entanto, encobrem a própria mentira e vão se configurar como distintas formas de verdade, relegando a mentira para o âmbito da arte.

No mundo grego o pessimismo da força, a glorificação do terrível, se manifesta

apolineamente, como, por exemplo, na épica de Homero, que apresenta os deuses gregos como representações, como modos de ser, de aparecer da vida, tornando a vida assim algo divino, que é celebrado e divinizado e não lamentado e depreciado. O panteão dos deuses se constitui como representação do belo mundo da aparência. No prólogo de *A Gaia Ciência*, § 4, Nietzsche diz que os gregos entendiam do viver e que para isso é preciso adorar a aparência, acreditar em todo o Olimpo da aparência. E acrescenta: “Esses gregos eram superficiais — *por profundidade!*”⁹ Isso quer dizer que os gregos eram tão profundos que não tinham necessidade de procurar um fundo por trás do que aparece, satisfazendo-se só com a aparência. O “só”, no entanto, não indica carência, deficiência ou resignação, mas o assentimento do que é o possível e o necessário, ou seja, da aparência, que é tudo o que a vida pode e precisa ser.

Mas o pessimismo da força também aparece de modo dionisíaco, como na tragédia, que serve não para promover a descarga aliviadora dos afetos, das tensões...

“...*não* para se desembaraçar de pavores e paixões, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente — assim o compreendeu Aristóteles — : mas para, ultrapassando pavor e paixão, *ser de modo próprio* o eterno prazer do vir-a-ser — aquele prazer que encerra também em si o *prazer na destruição*.”¹⁰

Na tragédia vemos Dionísio tornando-se Apolo — representando assim a fragmentação no mundo da aparência e o prazer do grego com a fragmentação —, assim como também vemos Apolo tornando-se Dionísio e representando, desse modo, a destruição de toda forma e aparência e o retorno da vida ao orgiástico e ao caos, como o fluxo e refluxo de um movimento que não descansa e que constitui a vida propriamente. Na epopéia nós temos a representação do prazer do grego com o belo mundo da aparência, com a multiplicidade de formas de diferenciação da *physis*; na tragédia temos a representação do prazer com a dissolução de tudo o que é individual e particular como condição para todo nascimento.

No fragmento póstumo 15 [10], Nietzsche também faz referência à Aristóteles pelo fato de ele haver reconhecido os afetos do terror e da paixão como os afetos trágicos e também por considerar a tragédia como um purgativo do terror e da paixão, “como uma descarga útil de dois afetos patológicos excessivamente acumulados”¹¹, que assim seriam eliminados do homem ao serem despertados em excesso. A arte assim entendida, segundo ele, seria serva do pessimismo, algo nocivo à saúde, na medida em que, ao despertar esses dois estados em excesso, contribuiria para que o homem os purgasse de si. Mas o que Nietzsche está querendo dizer com isso? Como pode ocorrer a útil descarga do que é desmedidamente acumulado, despertado em excesso? O que significa purgativo, descarga? Seria isso que Aristóteles estaria entendendo por *catarse*?

Para Aristóteles, os elementos fundamentais da tragédia são três: *A metabasis*, mudança de fortuna ou reviravolta (da má sorte à boa sorte ou vice-versa), que se divide em *peripeteia* (reviravolta dos fatos para o contrário, inversão dos acontecimentos) e *anagnôrisis* (reviravolta que faz passar da ignorância ao conhecimento, seja para aliança ou para hostilidade. Além desses dois, há um terceiro elemento, também essencial para o efeito trágico: O *pathos*, o efeito violento, as mortes, grandes dores, feridas, etc. Os afetos trágicos são para ele o terror (*fobos*) e a paixão (*eleos*), que tanto podem ser compreendidos como emoções — no que diz respeito sobremaneira ao espectador, que sente terror e paixão por quem sofre algo violento — como também ações, no sentido de entender a tragédia como *mimesis* de coisas (ações) terríveis e comovedoras.

A compaixão, segundo Aristóteles, se apresenta diante do personagem que é indigno da infelicidade, isto é, do homem justo, e o terror tem a ver com o fato de a infelicidade acontecer a um semelhante (outro homem), sendo assim algo que também pode ocorrer ao próprio espectador. Sendo *mimesis*, a tragédia é a transposição da forma à imagem, do real ao possível, ou, como diria Nietzsche, do dionisíaco ao apolíneo. A *katharsis*, por seu lado, pode ser entendida como a transposição do penoso ao agradável, isto é, como a passagem do penoso da forma ao agrado dos que vêem imagens.

Desse modo, o que a *catarse* visa não é a descarga, a purgação, a eliminação dos afetos do terror e da compaixão, mas a sua ultrapassagem, de modo a despertar, conforme já foi mostrado acima, “o eterno prazer do vir-a-ser — aquele prazer que encerra também em si o *prazer na destruição*.” Ultrapassar, portanto, não é eliminar, purgar, mas poder ver que a existência traz, como condição fundamental, a possibilidade da reviravolta como movimento súbito e incontrolável que faz do homem, paradoxalmente, um inocente culpado e um culpado inocente. Um dos modos possíveis de ver a *catarse*, portanto, é entendê-la como essa transposição do penoso, do terrível que constitui a vida, enquanto ação incontrolável do destino, ao agrado do ver, do dar-se conta. Nesse agrado não está eliminado ou purgado o terrível; antes, o terrível é visto como o fundo inexorável da vida, como a dor das contradições que mantidas reunidas constituem a tensão. O agrado é o sentimento de prazer no acrescentamento da força, que só vigora na tensão, na confrontação dos poderes vitais da vida, nas bodas de luz e trevas, aparência e encobrimento, Apolo e Dionísio. Essas bodas são, ao mesmo tempo, amizade (*philia*) e guerra, luta (*polemos*), *O amor fati*, como suprema fórmula de afirmação, é amor ao destino, isto é, à luta, à dor, ao revés, à reviravolta.

Em *Poética*, VI, 32, Aristóteles diz que “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida... e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.”¹² Desse modo o espectador estaria absorvido pelo curso dos acontecimentos e não pelo coro, pela música. A *catarse* seria uma espécie de descarga aliviadora dos sentimentos de terror e piedade, provocados pela aniquilação e infortúnio dos personagens ao longo da encenação, pois sendo encenação não de uma trajetória particular, mas da vida e do curso da vida, representa uma imagem da própria existência. Se por um lado a tragédia provoca o despertar desses sentimentos e o enriquecimento da vida que faz a experiência deste despertar, por outro lado ela produz uma descarga aliviadora, por tratar-se de encenação e não de algo real.

Para Nietzsche, no entanto, o efeito da tragédia não é produzir a *catarse* como descarga aliviadora dos afetos do terror e da compaixão. Segundo ele, a tragédia tem como efeito não a *catarse* desses afetos, mas a exaltação dos poderes primordiais da vida mantidos reunidos em luta. Desse modo, a tragédia não visa proporcionar a purgação, mas a transformação da dor em beleza através da arte. A beleza diz respeito à tensão entre nascimento e perecimento, presente de modo exemplar na tragédia, em que se encontra presente a mistura de mistério, inocência, insciência, não-saber, gratuidade, dom, presente, como o que nasce e perece sem nenhuma razão para nascer e perecer, e que por isso é o mais belo e singelo: todo nascer e perecer aos quais preside uma suprema tensão de vida. A beleza enquanto poder de ver indica, portanto, por um lado, a satisfação e a felicidade no dar-se conta da dor primordial do dilaceramento na aparência, isto é, da dor presente em todo movimento de diferenciação, e, por outro lado, a satisfação no dar-se conta da dor do aniquilamento de toda aparência.

Para Nietzsche o efeito trágico está no coro, pois aí se processa uma

comunicação com o público sem levar em conta o enredo, o elemento conceitual, sendo essa comunicação expressa como sentimento imediato do todo, de união com o desmedido e disforme para o qual toda forma tem de retornar. A tragédia, desse modo, não teria como fim a eliminação da tensão e, com isso, a descarga aliviadora, mas o despertar do sentimento de tensão, de luta e confrontação dos poderes essenciais do ser, da vida, representada pela tensão entre o dionisíaco e o apolíneo, entre o *um* e o *todo*, entre o desmedido (o *um*) e a fragmentação na aparência como o que confere a sua medida, a medida de *tudo* o que é.

Essa oposição não tem para Nietzsche o sentido da oposição kantiana entre fenômeno e coisa em si, pois o mundo fenomênico, para Nietzsche, o reino de Apolo, não é uma representação do sujeito, no sentido de uma subsunção do turbilhão dos *data* aos princípios a priori da sensibilidade e do entendimento. O apolíneo não é representação da subjetividade, mas o próprio real, a própria vida no eterno movimento da indeterminação para a determinação, enquanto diferenciação do indiferenciado, como bem formula Hölderlin em *Hipérion*, através da sentença que sintetiza o núcleo do pensamento de Heráclito: O um diferenciado em si mesmo, “*hèn diaphéron heautôi*”¹³.

O pessimismo, como o entende Nietzsche, tem relação com “o eterno prazer do vir-a-ser — aquele prazer que encerra também em si o *prazer na destruição*.” Desse modo, é compreendido como o poder de fazer da morte uma festa, como o dizer sim à morte enquanto fenômeno que aperfeiçoa a vida. E o coro, enquanto elemento que representa o dionisíaco e o pessimismo, é compreendido por ele não como representação do lamento pelos infortúnios e pela morte do herói, mas como amor à dissolução de toda forma, mesmo da mais grandiosa.

O sentido do coro, como representação do elemento dionisíaco da tragédia é, na verdade, um grande mistério. A tese de que a tragédia em seu início era só coro na verdade não é de Nietzsche, pois, conforme podemos ver no § 7 de “O Nascimento da Tragédia”, ele a atribui à interpretação que foi desenvolvida pela tradição clássica, da qual ele irá discordar. Para A. W. Schlegel, por exemplo, o coro é compreendido como o espectador ideal. Discordando dessa idéia, Nietzsche irá mostrar que o verdadeiro espectador, seja quem for, permanece consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não fatos reais, “enquanto que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer existências reais nas figuras do palco”¹⁴, tal como acontece, segundo ele, com o coro das Oceânides, que acreditava ver diante de si o titã Prometeu. Desse modo, ele vai considerar que a tese de Schlegel parece sugerir que o espectador ideal seria aquele que permitiria que o mundo cênico exercesse sobre ele um efeito não estético, mas físico e empírico.

Tendo em vista que o coro em si, sem palco, como a forma primitiva da tragédia, implicaria um espectador sem palco, o que seria um conceito absurdo, Nietzsche evita explicar o nascimento da tragédia a partir do coro enquanto espectador ideal, tal como pensa Schlegel. Antes, ele parece considerar a visão de Schiller, que entende o coro como uma muralha viva erguida pela tragédia para separar o mundo real do ideal, infinitamente mais valiosa do que a de Schlegel. O coro, para Nietzsche, representa a introdução do passo decisivo através do qual se declara uma guerra franca e aberta a qualquer naturalismo na arte¹⁵. A sua visão é próxima a de Schiller, que considera o coro como uma espécie de conceito geral representado sensivelmente pelo canto, que se impõe como uma presença poderosa, como expressão do abandono do círculo restrito da ação particular, dos feitos individuais, e como expansão do domínio sobre o que é o humano em sua essência, procurando assim acenar nas grandes e decisivas questões

para o passo em conjunto do homem com os deuses. O homem, desse modo, em todos os acontecimentos descritos na tragédia, aparece como um culpado inocente e, ao mesmo tempo, como um inocente culpado, conforme já mostramos acima. Culpado porque está sempre em dívida, em débito consigo mesmo, pois só é à medida que faz, que cumpre aquilo que precisa ser, e, por esse motivo, precisa responder por aquilo que é, pois ninguém mais o pode fazer senão ele próprio; inocente porque o que faz só pode fazê-lo a partir do destino (possibilidade de ser) que sempre já se abriu e que ele não determina ou controla. A tragédia, portanto, diz respeito à própria condição humana, sendo o coro a representação do elemento de indeterminação e incerteza da vida, que subjaz à vontade particular do homem que quer apesar disso e, sobretudo, tomar as rédeas dos acontecimentos, ou seja, tornar-se senhor do enigma, tal como era o desejo de Édipo.

Com isso, segundo Nietzsche, fica a tragédia “dispensada de uma embaraçosa imitação da realidade”¹⁶, embora, no entanto, não se trate, com a separação entre o palco e o coro, de entender o coro como um mundo arbitrariamente fantasiado, que impõe uma separação entre o céu e a terra, mas sim como “um mundo com a mesma realidade e credibilidade que possuía o Olimpo, junto com os seus habitantes, para o heleno que nele acreditava”¹⁷. Do mesmo modo, segundo Nietzsche, o sátiro, enquanto coreuta dionisíaco, vive “em uma realidade religiosamente concedida, sob a sanção do mito e do culto”¹⁸, e o fato de através dele falar a sabedoria dionisíaca é tão estranho como o surgir da tragédia a partir do coro.

O que significa então a relação entre a sabedoria dionisíaca do coro e o mundo apolíneo da imagem? Trata-se da mera representação de dois mundos, radicalmente separados? No aforismo 40 de “Além do Bem e do Mal”, Nietzsche diz que “tudo o que é profundo ama a máscara; as coisas mais profundas têm mesmo um ódio à imagem e ao símile. Não deveria antes o *oposto* ser o verdadeiro disfarce no qual o pudor de um deus se apresentasse?”¹⁹ A superfície, desse modo, aparece como a máscara do profundo. A máscara não é o símile, o igual, mas a diferença, que encobre o profundo. O profundo, no pudor do seu retraimento, necessita da máscara, assim como Dionísio de Apolo, e é por isso que o profundo tem aversão à imagem (*Bild*) e ao símile (*Gleichniss*), pois precisa da reserva como condição de sua preservação.

O pudor é criativo, pois cria as máscaras para poder encobrir-se, e os caminhos daquele cujo pudor é profundo poucos alcançam, sendo incansável em esquivar-se à comunicação e, mesmo que ele não deseje, cresce ao seu redor uma máscara, graças à interpretação falsa, isto é, rasteira, de cada uma de suas palavras e de cada sinal de vida que ele dá. Temos assim, ao que parece, uma máscara sobre a máscara, ou seja, a máscara do mundo objetivo e cotidiano posta sobre a máscara do profundo, do abissal, da vida.

A arte, para Nietzsche, que também poderíamos chamar de o “poético”, é a aresta entre a superfície e o profundo, entre o apolíneo e o dionisíaco, que, como um arco tesou, mantém reunidos os extremos que tendem a se opor. O afrouxamento do arco significa a dissolução da arte pelo homem teórico, mas é preciso ver que não é o homem teórico que produz o afrouxamento; antes é a própria vida que, incapaz de manter-se em sua tensão originária, produz o homem teórico como uma forma de salvação. Essa incapacidade, conforme mostramos acima, decorre da desagregação dos instintos enquanto impossibilidade de manter sob uma ordenação os impulsos que se confrontam. Mas o que é “isto” capaz de mantê-los reunidos como o que tende a se opor, ou então em oposição, como o que não consegue se reunir? O “isto” é algo que se encontra fora, como uma espécie de entidade que os domina e controla?

Na verdade não pode e não deve haver nada fora, pois a presunção do “fora” já é *hybris*, até mesmo porque não se trata de duas coisas distintas, que precisariam se unir por alguma sutileza dialética. O dois, na verdade é um, conforme já mostramos acima, e Apolo e Dionísio são um só, conforme também podemos ver sugerido por Walter Otto, através do seguinte questionamento: “Não é mais razoável acreditar que Apolo e Dionísio se haviam atraído e procurado um ao outro, que Apolo havia *desejado* essa estreito união com o misterioso irmão porque seus reinos, apesar de sua grosseira oposição, estão unidos, na verdade, por uma eterna ligadura?”²⁰ Na tragédia é representado o esmagador encontro da presença imediata — do súbito estar aí presente do mundo apolíneo — com o irrecuperável, com o que nunca mais voltará, com a dissolução de todo aparecer, constituindo a fraternal união de vida e morte. A tragédia vincula-se assim com a representação do aprendizado da morte, do abandono de toda aparência e com necessidade de entrega ao que está para aparecer, constituindo o aprendizado da morte no tempo certo, o que pode ser entendido como uma forma de representação do pessimismo de Sileno, de morrer o mais breve possível.²¹

Essa duplicidade tem o seu símbolo na máscara, pois a máscara representa que não se é somente si mesmo, mas sempre outro, o outro que ainda não se é, mas que é preciso ser, ou melhor, que já se é, mas que ainda não está realizado. A máscara, portanto, representa o poder vir a ser outro do mesmo, o jogo da diferenciação e transformação que constitui a vida, de tal modo que “o esplendor total do que se encontra enlevado apresenta-se em uma triunfante proximidade, ao tempo em que se perde no infinito. O portador da máscara é arrebatado pela grandeza e dignidade daqueles que já não são mais. Ele é ele próprio e, contudo, outro.”²²

Dionísio não é meramente a representação do êxtase como algo desejado, como algo que se produz voluntariamente através das tumultuosas danças, do frenético agitar das cabeças, dos gritos que atravessam a noite, ou mesmo da ingestão da bebida narcótica, enquanto meios para a dissolução do eu, para o esquecimento do subjetivo e para união com a divindade. Ver o dionisiaco desse modo é vê-lo desde um enquadramento psicológico e antropológico, ou seja, desde uma determinada e arraigada concepção de homem, da qual emana uma necessidade que seria constitutiva de sua própria natureza de, em certas horas, não desejar estar encerrado em si mesmo, mas sim, desejar romper todas as barreiras do eu através de um fervoroso delírio. Entretanto, seria preciso antes perguntar: Por que teria o homem esse desejo? Essa é uma vontade do homem, que assim poderia sair do estreito círculo de sua subjetividade? Não seria esse desejo o reflexo da atração delirante que Dionísio já exerceu sobre o homem? E como se exerceria essa atração?

Assim compreendido, Dionísio fica assemelhado com a divindade na qual a alma individual deseja se dissolver prazerosamente. Isto parece se assemelhar a platonismo, budismo, cristianismo, hegelianismo, enquanto desejo de se livrar da prisão do corpo, assim como de tudo o que é individual e particular, para fundir-se com o supracéleste, o nada, deus ou o Absoluto. No § 7 do “Ensaio de Autocrítica”, finalizando as suas reflexões, Nietzsche diz, contrapondo-se àqueles que poderiam acusá-lo de romantismo e de ter de desejar, enquanto homem trágico de sua época, uma nova forma de arte, a arte da consolação metafísica, que eles deveriam aprender, antes, a arte do consolo do *alguém*, que deveriam aprender a *rir*, se querem permanecer pessimistas, para que, desse modo, possam mandar para o diabo “toda consolação metafísica — e a metafísica à frente!”²³ Por fim, concluí fazendo uma exortação ao riso, ao citar uma passagem do discurso “do homem superior” de “Assim falou Zaratustra”. E por que então finalizar o “ensaio de Autocrítica” falando de riso? E qual é a relação

do riso com o pessimismo e a arte?

Decerto que não teremos aqui como tratar adequadamente o complexo fenômeno do riso no pensamento de Nietzsche. Lembremos, no entanto, do final do discurso “da visão e do enigma”, do pastor que sufocava com uma negra e pesada serpente enfiada em sua garganta e que, ao mordê-la e cuspi-la fora, se levantou transformado e translumbrado, rindo como nenhum homem até então riu. O anseio de Zaratustra, diante dessa visão, conforme ele mesmo relata, passa a ser o anseio por esse riso, dizendo que agora, mais do que nunca, suportaria viver e morrer.

Esse viver, que é morrer, é afundar na vida, na dor, no círculo, isto é, no abismo, como o *instante* da morte de deus. E mais do que nunca ele suportaria agora viver por poder rir de toda aniquilação, pois, sendo o que não tem fundo, a própria vida vive do morrer e do seu aniquilar-se, retomando sempre a si mesma, alimentando-se dos seus próprios excrementos. Quando o sem fundo vem à superfície, evidenciando a frenética busca por fundamento como lascívia, concupiscência e doença, o homem redime-se não da dor, mas na dor, pois a dor de não ser passa a ser a única dor que pode, deve e precisa ser. O riso é o súbito resvalar da tensa expectativa por fundo no sem fundo. E é assim, pergunta então Zaratustra aos homens superiores, que “abre-se aqui, para vós, o abismo?”; é assim, continua, que “late para vós, aqui, o cão infernal?”²⁴ Para suportar esse riso, no entanto, é necessária uma suprema coragem, pois, “quem vê o abismo, mas com olhos de águia, quem com garras de águia *agarra* o abismo — esse tem coragem. — ”²⁵ E Zaratustra sabe que a coragem é o melhor matador, pois “mata também a vertigem ante os abismos”²⁶, perguntando, em seguida, se “não é o próprio ver — ver abismos?”²⁷ Entretanto, é preciso não somente ver, mas ver e poder afirmar o visto, ou seja, é preciso poder rir diante do abismo, fazendo retroceder o sentido trágico da existência à eterna comédia do existir.

Por isso pergunta então Zaratustra: “quem de vós pode, ao mesmo tempo, rir e estar elevado?”²⁸ Com o riso se quebra o que há de cristalizado e enrijecido na vida, o seu suposto fundo, trazendo com isso a felicidade para os que podem se alegrar com o abissal, com aquilo que é um eterno por se fazer, uma eterna retomada da elevação para mais poder, com o que em si é somente ação, esforço, sem nada por detrás, que é a vida como criação e transformação que não precisa mais de deus e que pode rir zombeteiramente de todo pessimismo. Diante disso a arte não se apresenta como remédio ou consolo para suprir a carência de deus, pois não é um narcótico para o sofrimento, fornecendo uma redenção da dor, mas, ao contrário — conforme diz Nietzsche no fragmento póstumo 17 [3], ao falar da arte como a redenção do homem de ação, “desse que não apenas vê o caráter terrível e questionável da existência, mas vive, quer vivê-lo, do homem trágico-guerreiro, do herói”.²⁹ Do mesmo modo, a arte apresenta-se também como a redenção de quem sofre, como caminho para estados “nos quais o sofrer é querido, transfigurado, divinizado, nos quais o sofrer é uma forma do grande arrebatamento”³⁰, e, para finalizar, poderíamos dizer, do grande riso, como poder alegrar-se com a dor de não ser, representada pelo coro dionisiaco.

Nietzsche não compreende o acordo entre Apolo e Dionísio como uma solução, uma reconciliação, mas como o desenvolvimento histórico, como o predomínio histórico de uma força, de uma concepção de mundo, que não exaure a força contrária. Desse modo é preciso entender que no período trágico, conforme ele mostra no § 21 de “O Nascimento da Tragédia”, “Dionísio fala a língua de Apolo, mas é Apolo, por fim, que fala a língua de Dionísio.”³¹ A partir do socratismo da moral, no entanto, conforme ele descreve nessa mesma obra, com a ascensão da plebe, ou seja, com o predomínio do homem teórico, fundamentado no medo de “adivinhar” (*errathen*) e no querer, acima de

tudo, “inferir” (*erchliessen*), se instala o reino de Apolo, o afrouxamento do arco, a decadência. Afrouxamento do arco indica o rompimento da tensão, da luta e confrontação originária entre os dois poderes essenciais da vida.

Na verdade os dois poderes continuam em luta, mas a luta que agora se trava é para instalar a oposição, a dualidade, para manter a supressão de um deles, no caso o dionisiaco. Nesse caso, o reino de Apolo, passa a se configurar como a própria verdade, ao instalar a oposição com o dionisiaco, entendido enquanto domínio do disforme e, portanto, do erro e da aparência, pois o que é disforme, ou seja, o que não possui forma, não “é”, não possui “ser”. Ser, portanto, passa a ser algo do domínio da presença, sendo a ausência entendida como o que não “é”, como o que não possui ser e que, sendo assim, é o que corresponde ao mundo aparente. O reino de Apolo, portanto, é a aparência que se fez levar a sério e que, na cumulação de sua história, instalou o Absoluto como consciência, como consciência que no percurso de sua história chega a saber plenamente de si, tornando-se autoconsciência. O que temos desse modo é somente o reino de Apolo, como reino do que aparece e do que se torna consciente do seu próprio aparecer. Fora disso nada há, não há ser algum. Para ser, Dionísio precisaria tornar-se Apolo, ser objeto da consciência e, assim, não ser mais Dionísio, não havendo, desse modo, diferença, mas somente unidade, a unidade da consciência com ela mesma.

Com isso não temos mais diferença e, assim, tensão, instalando-se o afrouxamento do arco. No entanto, sendo a instância do que aparece, mas não a causa do aparecer, Apolo tampouco é senhor do acontecimento que lhe permite aparecer como senhor de toda aparência. Esse acontecimento do triunfo do mundo apolíneo decorre de uma força que míngua, de uma desagregação dos instintos, conforme diz Nietzsche, que precisa fazer de um dos instintos, no caso a razão, tirano dos demais. Por isso ele vai dizer que Sócrates e Platão são sintomas do declínio grego.³² Mas o que significa isso que Nietzsche chama de desagregação dos instintos, declínio, em suma, decadência? Poderíamos tentar entender isto partindo inicialmente da compreensão de que por não poder manter reunido o que tende a se opor, no caso os dois extremos do arco, a vida produz o seu afrouxamento e a perda de sua tensão. E por que os instintos assim se desagregam? Por que não podem mais ser mantidos reunidos em luta? Seria pelo cansaço da luta, pelo desejo de se libertar das contradições? E por que se apresenta diante da tensão o cansaço, o desânimo, a apatia? Por que não antes a coragem, o ânimo, a juventude?

Ao que parece, porque Nietzsche entende, conforme já mostramos acima, o acordo entre Apolo e Dionísio como desenvolvimento histórico, em que uma das forças exerce predomínio sobre a outra. Mas o predomínio do dionisiaco, diferentemente, não procura suprimir a força contrária, que no fim se revela falando a sua língua. E que língua é essa? Como Dionísio só pode falar por meio de Apolo, Nietzsche precisa falar do dionisiaco com expressões apolíneas, instaurando no reino de Apolo uma imagem do que não tem imagem, do disforme, do orgiástico. Mas como isso é possível? Decerto que ele o faz utilizando-se de uma linguagem schopenhauriana, kantiana e também daquela emprestada da filologia. No entanto, é também acertado dizer que a obra transcende tudo isso e fala desde uma linguagem própria. Mas qual?

Ao que parece a linguagem de um iniciado, que fala do mistério da vida, da tensão fundamental que a governa e que só pode ser a linguagem de um deus que fala através dele. Na tragédia grega a linguagem de Apolo não silencia Dionísio, que fala através do coro. No período apolíneo, no entanto, Dionísio é como um deus que silenciou, e de tal modo que na fala agora fundamentada no querer inferir, calcular e dominar a vida, sequer se deixe refletir a indigência de sua ausência. Isto, segundo

mostra Nietzsche, decorre da desagregação dos instintos gregos, que terá como sintoma Sócrates e Platão, enquanto porta-vozes do homem teórico, do domínio da ciência sobre a vida, da verdade sobre a arte.

Nietzsche vai considerar que a arte tem mais valor que a verdade não porque se lhe opõe, mas sim porque a ama e a deseja com seus véus e encobrimentos, sendo isto o que marca o pessimismo de artista, o pessimismo da força, que anseia que a arte não pereça por causa da verdade, mas antes que por causa da arte a verdade possa verdadeiramente surgir. Arte, portanto, é o nome para a autêntica verdade e pessimismo é a palavra para sua afirmação. A afirmação dessa verdade é o que busca o filósofo-artista, como o que suporta a tensão e o enigma da vida.

A tensão é o enigma, e o enigma é a vida como a harmonia do que tende a se opor, a luta, o *polemos*, a *philia*, a amizade, o amor entre os poderes do ser, entre os impulsos (*Triebe*) artísticos da natureza. O artista primordial Dionísio é compelido a criar a realidade do belo mundo apolíneo, ao diferenciar-se de si mesmo, despedaçando-se na multiplicidade. Do mesmo modo os mais insígnis exemplares do homem precisam ser aniquilados, retribuindo o favor do despedaçamento de Dionísio, restituindo, no ocultamento, o amor ao surgimento, à aparência. Apolo e Dionísio dão-se as mãos, pois um ama o outro, concedendo cada um ao outro aquilo que o outro é. *Philein*, *polemos* e *harmonia* são palavras pensadas para expressar essa articulação, o conflito e o simultâneo abrigo de aparência (Apolo) e Caos (Dionísio). A contradição e o conflito entre os dois impulsos nunca pode ser superada, pois o que sempre está simultaneamente a ocorrer é o favorecimento do declínio, da destruição e o combate para dela sair, como dois poderes essenciais da vida.

Não há aqui sujeito nem objeto, no sentido da prioridade de um sobre o outro, pois sujeito e objeto e toda dialética de constituição se formam a partir do processo constituinte, isto é, do verbo, da ação, que aqui se mostra como tensão, manutenção em harmonia do que tende a se opor. Conforme dizia Goethe em “Fausto”, “era no início a ação!”³³ (*Im Anfang war die Tat*), ou seja, era no princípio o movimento, a atividade, a luta, mas não como discórdia e sim como um resistir, que tira a sua força daquilo ao que resiste. Apolo, a medida, desse modo, traz em si a desmedida à qual resiste (Dionísio) como o que faz parte de sua própria constituição. E Dionísio, a desmedida, traz em si a medida (Apolo) a qual resiste como o que lhe concede aquilo que ele é. A tensão entre esses poderes é o trágico, que precisa ser afirmado sem necessidade de consolação e de romantismo.

Isto constitui o pessimismo na arte, o *pessimismo dionisíaco*³⁴, como expressão do enigma da vida, diante do qual é preciso não haver lamentação, mas riso. Riso aqui quer dizer o incondicional dizer sim, sem resignação. Só assim, portanto, com o riso, sem lamentação, sem condenação à vida, podemos saber que deus (a metafísica, como reino da verdade, busca pela determinação do fundo, do substrato da vida) está morto e podemos entender a risada olímpica dos homens que amam a grandeza, conforme mostra Nietzsche em “Cinco prefácios para cinco livros não escritos”: “Enquanto o homem comum leva a sério, de modo tão triste, essa tensão de ser, aqueles souberam, em sua jornada para a imortalidade, dar uma risada olímpica disso ou, pelo menos, submetê-la a um escárnio sublime.”³⁵ Por fim, para concluir, é preciso entender que não há nenhuma superfície bela sem um fundo terrível: isto constitui o pessimismo na arte. É preciso também acrescentar que a importância da arte para Nietzsche não remete para um esteticismo, mas para aquilo que move a metafísica e sua história, ou seja, para a luta entre realidade e aparência, Dionísio e Apolo. O renascimento do trágico não tem, tampouco, o sentido de retorno, restauração do pensamento mítico ou da tragédia, mas

se constitui como visão do movimento que produziu o pensamento lógico, como percepção alegre do fundo, do sem-fundo, do abissal que é vida. Com essa visão, arrebatada o homem “uma desordem do mundo sem Deus, um mundo do acaso, no qual o terrível, o ambíguo, o sedutor pertencem ao Ser.”³⁶ Este fenômeno, que é o sintoma da cultura *mais elevada*, Nietzsche também chamou de *pessimismo da força*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. (edição bilingüe). Tradução de Eudoro de Souza São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- GOETHE, Johan Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia* (edição bilingüe). Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hyperion oder der Eremit von Griechenland*. Wiesbaden: R. Löwit, s.d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1986.
- OTTO, Walter F. *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1960.

NOTAS

- 1 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. § 8, *KSA 1*, p. 834
- 2 Id., *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik*. § 2, *KSA 1*, p. 14.
- 3 Id., *Ibid.*, § 5, p. 17.
- 4 Id., *Ibid.*, p. 17-18.
- 5 Id., *Poemas*, p. 217-219.
- 6 Id., *KSA 12*, p. 556-557.
- 7 Id., *KSA 13*, p. 193.
- 8 Id., *Ibid.*, p. 193.
- 9 Id., *KSA 3*, p. 352.
- 10 Id., *KSA 6*, p. 160.
- 11 Id., *KSA 13*, p. 410.
- 12 ARISTÓTELES. *Poética*. p. 41.
- 13 HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperion*. p. 85.
- 14 NIETZSCHE, Friedrich. *KSA 1*, p. 53.
- 15 Id., *Ibid.*, p. 54-55.
- 16 Id., *Ibid.*, p. 55.
- 17 Id., *Ibid.*, p. 55.
- 18 Id., *Ibid.*, p. 55.
- 19 Id., *KSA 5*, p. 57.
- 20 OTTO, Walter F. *Dionysos. Mythos und Kultus*, p. 189.
- 21 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *KSA 1*, § 4, p. 39.
- 22 OTTO, Walter F. *Dionysos. Mythos und Kultus*, p. 190.
- 23 NIETZSCHE, Friedrich. *KSA 1, Versuch einer Selbstkritik*, p. 22.
- 24 Id., *KSA 4*, p. 357.
- 25 Id., *Ibid.*, p. 358.
- 26 Id., *Ibid.*, p. 199.
- 27 Id., *Ibid.*, p. 199.
- 28 Id., *Ibid.*, p. 49.
- 29 Id., *KSA 13*, p. 521.
- 30 Id., *Ibid.*, p. 521.
- 31 Id., *KSA 1*, p. 140.
- 32 Id., *KSA 6*, p. 68.
- 33 GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*, p. 130-131
- 34 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *KSA 3*, § 370, p. 622.
- 35 Id., *KSA 1, Über das Pathos der Wahrheit*, p. 757.
- 36 Id., *KSA 12*, 10 [21], p. 467.