



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA – DEFIL
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM FILOSOFIA

PEDRO FEITOZA DA SILVA

**ARTE TRÁGICA E A ALQUIMIA DO SOFRIMENTO: O JÚBILO DA
EXISTÊNCIA AFIRMADO ATRAVÉS DE MIRAGENS ARTÍSTICAS**

CAMPINA GRANDE – PB

2018

PEDRO FEITOZA DA SILVA

**ARTE TRÁGICA E A ALQUIMIA DO SOFRIMENTO: O JÚBILO DA
EXISTÊNCIA AFIRMADO ATRAVÉS DE MIRAGENS ARTÍSTICAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Licenciatura Plena em Filosofia da
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em
cumprimento à exigência para obtenção do
grau em Licenciatura em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Cesar Kesterling

CAMPINA GRANDE – PB

2018

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586a Silva, Pedro Feitoza da.
Arte trágica e a alquimia do sofrimento [manuscrito] : o júbilo da existência afirmado através de miragens artísticas / Pedro Feitoza da Silva. - 2018.
32 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.
"Orientação : Prof. Dr. Júlio Cesar Kesting ,
Coordenação do Curso de Filosofia - CEDUC."
1. Nietzsche. 2. Tragédia. 3. Cultura grega antiga. 4. Apolíneo e dionisiaco.

21. ed. CDD 193

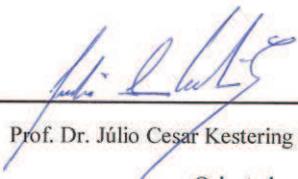
PEDRO FEITOZA DA SILVA

**ARTE TRÁGICA E A ALQUIMIA DO SOFRIMENTO: O JÚBILO DA
EXISTÊNCIA AFIRMADO ATRAVÉS DE MIRAGENS ARTÍSTICAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de licenciatura plena em Filosofia da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento à exigência para obtenção do grau em Licenciatura em Filosofia.

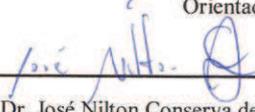
Aprovado em: 06 / 06 / 2018

BANCA EXAMINADORA



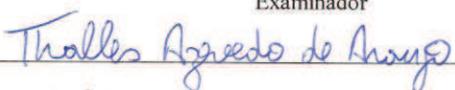
Prof. Dr. Júlio Cesar Kesting UEPB/CEDUC/DF

Orientador



Prof. Dr. José Nilton Conserva de Arruda UEPB/CEDUC/DF

Examinador



Prof. Dr. Thalles Azevedo de Araujo UEPB/CEDUC/DF

Examinador

CAMPINA GRANDE – PB

2018

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma investigação acerca da obra *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, bem como de outros escritos do autor nesse mesmo período. A pesquisa versará sobre a fórmula mágica desenvolvida pelos gregos como forma de suportar o sofrimento e transformá-lo em uma visão possível e regozizante de vida. Uma pergunta que tentar-se-á responder, tendo como base a visão nietzschiana sobre a tragédia grega, será: Como um povo tão suscetível ao sofrimento conseguiu alcançar o mais alto grau de sabedoria e força instintiva de sobrevivência? Como glorificar a vida diante do caos vivenciado? Destacar-se-á, inicialmente, as profundas influências deixadas pela filosofia schopenhaueriana, pelo drama wagneriano e pela cultura grega antiga no pensamento de Nietzsche, que foram essenciais não apenas neste período, mas em toda a produção posterior do filósofo. Desse modo, partindo da compreensão nietzschiana sobre a cultura grega, seguindo a lógica dos princípios artísticos apolíneo e dionisíaco, os quais fundamentam toda a arte trágica, faremos uma abordagem que percorrerá as principais ideias desenvolvidas pelo autor acerca da tragédia.

Palavras-chave: Nietzsche. Tragédia. Apolíneo. Dionisíaco.

ABSTRACT

The present work aims to conduct an investigation about Nietzsche's *The Birth of Tragedy*, as well as other writings of the author during the same period. The research will focus on the magic formula developed by the Greeks as a way to endure suffering and transform it into a possible and rejoicing vision of life. A question that will be answered, based on the Nietzschean view of Greek tragedy, will be: How did a people so susceptible to suffering manage to attain the highest degree of wisdom and instinctive force of survival? How to glorify life in the face of the chaos experienced? The deep influences left by Schopenhauer's philosophy, Wagnerian drama and ancient Greek culture in Nietzsche's thought, which were essential not only in this period, but in all the later production of the philosopher will be highlighted. Thus, starting from the Nietzschean understanding of Greek culture, following the logic of the Apollonian and Dionysian artistic principles, which underlie all of the tragic art, we will take an approach that will cover the main ideas developed by the author about the tragedy.

Keywords: Nietzsche. Tragedy. Apollonian. Dionysiac.

SUMÁRIO

Introdução	07
1. Os pressupostos filosóficos para a formação do pensamento	08
1.1 A Representação.....	08
1.2 A Vontade.....	10
1.3 A Arte.....	12
1.4 Wagner e a renovação da música: O retorno do Dionisíaco.....	15
2. O Nascimento da Tragédia	17
2.1 Impulsos artísticos: Apolíneo e Dionisíaco.....	18
2.2 Apolíneo como espelho transfigurador.....	21
2.3 A origem da tragédia: Importância do coro ditirâmico.....	23
2.4 O efeito do trágico como afirmação de vida.....	25
2.5 A morte da tragédia: O exílio do dionisíaco.....	28
Considerações finais	31
Referências	33

Introdução

Na primeira fase de sua obra, Friedrich Nietzsche (1844-1900) tem como principal influência aquele que chegou a considerar como seu educador, e que lhe forneceu a base conceitual para a formação de seu pensamento. Arthur Schopenhauer teve uma importante participação na formação do pensamento nietzschiano, sobretudo na primeira fase dos escritos do autor. O primeiro contato de Nietzsche com a principal obra de seu mestre se deu em um antiquário na cidade de Leipzig por volta de 1865, naquela época encontrou exposto uma edição de *O Mundo como Vontade e como Representação*, e ao iniciar a leitura ficou abismado e, ao mesmo tempo, embriagado com o teor daquelas palavras, como se lhe falassem numa linguagem simples tudo aquilo que sentira e reprimira no seu íntimo.

A partir de então, toda a produção do autor passou a ter como base os conceitos apresentados na obra schopenhaueriana, tanto o texto científico que introduz seus primeiros estudos sobre a arte grega e os impulsos artísticos, intitulado *A Visão Dionisíaca de Mundo* (1870), assim como a obra de maior relevância de Nietzsche nessa fase, *O Nascimento da Tragédia* (1872). Nesse sentido:

[...] em todo *O nascimento da tragédia* transparece a influência de Schopenhauer e, através deste, a de Kant. A sabedoria trágica, por meio da ilusão apolínea e da música dionisíaca, revela o fundo mais íntimo das coisas, da natureza, da vontade una ou do Uno originário (ALMEIDA, 2005, p. 29).

Além de Schopenhauer, o compositor Richard Wagner (1813-1883) também exerceu uma forte influência no desenvolvimento do pensamento do jovem Nietzsche. Com efeito, “o drama musical wagneriano despertou no jovem Nietzsche a esperança de reconstruir-se a vida espiritual alemã, que considerava gravemente prejudicada pelo materialismo, economicismo, historicismo e, politicamente, pela fundação do Reich de 1871” (SAFRANSKI, 2005, p. 75).

Desse modo, Nietzsche possuía os pressupostos conceituais para sua reflexão sobre a arte grega, que se configura sobre profunda sensibilidade demonstrada pelos gregos em relação ao sofrimento, bem como uma incomparável sensibilidade artística que pode ser justificada pela força de seus instintos. E justamente pelo fato de seus instintos estarem em um grau mais elevado, a vida do povo helênico era mais abundante também em sofrimento. Na nossa pesquisa buscaremos investigar a arte trágica como antídoto desenvolvido pelo povo helênico para suportar o fatídico sofrimento intrínseco na sua cultura e, por conseguinte, serem capazes de converter o mesmo em afirmação de vida.

Nosso trabalho será dividido em dois momentos: Na primeira parte teremos os pressupostos filosóficos que foram a base primordial para a formação do pensamento do jovem Nietzsche. Ou seja, os principais conceitos presentes na obra *O Mundo como Vontade e como Representação*, referentes à nossa pesquisa, a saber, representação, vontade e arte. Em seguida, falar-se-á, de forma sucinta, sobre a influência do compositor Richard Wagner no pensamento de Nietzsche. Por fim, na segunda parte, trabalharemos a obra *O nascimento da tragédia* e seus principais conceitos, bem como outros textos do filósofo desse mesmo período, trazendo à luz considerações acerca do drama trágico como afirmação de vida.

1. OS PRESSUPOSTOS FILOSÓFICOS PARA A FORMAÇÃO DO PENSAMENTO

1.1 A Representação

Na história da filosofia muitos foram os filósofos que buscaram compreender o mundo partindo de uma dupla perspectiva. Arthur Schopenhauer (1788-1860) apresenta uma compreensão única e orgânica acerca do mundo. Na arquitetura de sua obra magna *O mundo como Vontade e como Representação* (1818), na qual o autor apresenta a sua filosofia mais completa, especificamente nos dois primeiros livros, encontramos de forma muito clara a análise sobre a sua visão dualista de mundo. Na obra schopenhaueriana, podemos perceber nitidamente a influência de alguns sistemas de caráter dualista que foram de suma importância na formulação das ideias do filósofo alemão.

Primeiramente teríamos Platão que apresentou, através da alegoria da caverna localizada no livro VII da *República*, um mundo dividido em duas metades, ou seja, espaço sensível e espaço inteligível. Por sua vez, Kant, cujo sistema foi, por assim dizer, o sustentáculo primordial de todo o sistema schopenhaueriano, compreendeu o mundo a partir do fenômeno e da coisa em si. Com efeito, ambos os filósofos confirmam, com isso, o caráter relativo de nosso conhecimento. O próprio Schopenhauer afirma que a nossa realidade encontra-se mascarada, fazendo analogia a uma antiga imagem do pensamento vedante, isto é, a realidade encoberta pelo véu de Maya¹. Assim sendo, o filósofo afirma que o nosso conhecimento de mundo é imperfeito. Partindo da subjetividade do indivíduo, esse conhecimento seria a representação. Todo o nosso conhecimento empírico é aprendido por meio da sensibilidade que, por sua vez, submete-se ao chamado princípio de razão, ou seja:

¹ O véu de Maya é referente à deusa indiana Maya que representa a ilusão em todas as suas formas. Nesse sentido, toda a realidade física, segundo os Hindus, estaria encoberta por esse véu, o qual protege o mundo dos fenômenos.

O mundo é minha representação. Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca a terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo. [...] o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43).

A representação, portanto, pode ser entendida como o contato de cada ser que vive com o mundo, mas apenas o ser racional pode trazê-lo ao entendimento e, assim sendo, abstraí-lo por meio da razão. Compreende-se, dessa forma, que o mundo como representação é formado por duas metades necessariamente interligadas, bem como inseparáveis, isto é, o sujeito e o objeto. De acordo com o filósofo, o mundo existe tão somente como representação, mais precisamente, como representação do sujeito racional que faz uso de sua faculdade intuitiva, estabelecendo uma estreita relação com o objeto. Nesse sentido, segundo Schopenhauer (2005, p. 43) “o que existe para o conhecimento, portanto para o mundo inteiro, é tão somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação”. Assim, o sujeito seria aquele que tudo conhece, mas não pode ser conhecido por ninguém, nem por ele mesmo.

No entanto, qualquer coisa que possa ser então conhecida, necessita ter como pressuposto a relação entre sujeito e objeto. A partir disso, percebemos que a premissa da qual parte o autor não é nem sujeito, nem tampouco objeto, mas a representação, cuja composição é construída pela relação recíproca existente entre sujeito e objeto. Com efeito, “tais metades são, em consequência, inseparáveis, mesmo para o pensamento: cada uma delas possui significação e existência apenas por e para a outra: cada uma existe com a outra e desaparece com ela” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 46). Todavia, nesse processo, além dos dois polos principais, existe algo que fundamenta e dá sentido a representação, isto é, o princípio de razão, composto pelo tempo, o espaço e a causalidade que expressam as condições formais do objeto que são conhecidas *a priori*. Segundo Reale (1991, p. 226) “Toda nossa sensação e percepção de objeto é especializada e temporalizada. E é sobre essas sensações especializadas e temporalizadas que, depois, o intelecto entra em ação, ordenando-as em cosmos cognitivos mediante a categoria da causalidade”. Schopenhauer resgata uma expressão do período escolástico e chama tempo e espaço de *principium individuationis*.

Nesse sentido, servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis* [...]. Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é único é igual conforme a essência e o conceito aparecem como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 171)

Podemos ressaltar, nesse sentido, que o mundo como representação pode ser compreendido sob dois aspectos, o objeto, que se encontra no tempo (sucessão) e no espaço (situação), onde ambos submetem-se a causalidade (matéria) que funciona como mediadora dos princípios. Diante disso, como afirma Machado (2006, p. 168) “o princípio individuação, que se refere exclusivamente ao tempo e ao espaço, é um subconjunto do conjunto maior, o princípio de razão que se refere às três condições formais do objeto: espaço, tempo e causalidade”. Entretanto, o sujeito não se encontra nem no tempo, muito menos no espaço, pois é inteiro e indivisível em todos os seres que representa.

Nesse processo, a matéria preenche o espaço dentro de um intervalo específico de tempo, sendo a sua ação sobre o sujeito responsável pela criação da percepção. Porém, o princípio de razão é posterior à relação sujeito e objeto, sendo que o sujeito mantém-se fora da influência do princípio. Conclui-se disso que, as condições formais de um determinado objeto, ou seja, tempo, espaço e causalidade são deduzidos então pelo sujeito que conhece, encontrando-se presentes *a priori* na consciência.

1.2 A Vontade

Desse modo, Schopenhauer pensa em superar as duas maneiras tradicionais de conceber o conhecimento, o realismo e o idealismo. Para os realistas, o objeto é o ponto de partida do nosso conhecimento e a partir dele o sujeito é deduzido. Por sua vez, o idealismo afirma que o sujeito, após algumas etapas, deduz o objeto. Schopenhauer, em certo sentido, desconsidera as postulações de seus antecessores Fichte e Schelling, bem como contesta seu contemporâneo, Hegel, pretendendo com isso ser o único e legítimo sucessor de Kant, rompendo com o idealismo alemão que colocava a razão como prioridade na metafísica moderna. Para Schopenhauer, a razão está subordinada a intuição, tal como a representação estaria para com a vontade.

Subjacente ao mundo da realidade física, da representação, afirma-se eternamente, isto é, fora do tempo e do espaço, uma realidade em si, metafísica, que experimentamos em nós como vontade no sentido amplo, como paixão, como vida afetiva, e finalmente como dinamismo interno de nosso corpo. Sem dúvida, para Schopenhauer esta vontade permanece, em sua última, una, mesmo enquanto ela se objetiva, particulariza e

individualiza indefinidamente no mundo fenomenal (LEFRANC, 2005, p. 81).

Mas, a representação é apenas um dos aspectos do mundo, pois sua outra metade apresentada no segundo livro “o mundo...” consiste na vontade. A vontade é a essência do mundo como coisa em si kantiana, pois, como disse Schopenhauer (2005, p. 168.) “Fenômeno se chama representação, e nada mais. Toda representação, não importa seu tipo, todo OBJETO é FENÔMENO. COISA-EM-SI, entretanto, é apenas a VONTADE”. A vontade, pois, é a coisa-em-si, a substância, o cerne de cada coisa em particular, tal como de todos os entes. Poder-se-ia dizer que a representação, sendo uma manifestação, fenômeno, objetivação e objetividade, está subordinada a vontade. A representação é condicionada, já a vontade é fundamental e indispensável no processo. Nesse sentido, afirma Machado (2006, p. 168) que “se o objeto depende do sujeito, dependência que implica necessariamente representação, é preciso procurar a essência do mundo como coisa em si em um elemento que não seja marcado por essa oposição. Esse elemento é à vontade”. Neste sentido, afirma Schopenhauer:

De tudo que foi dito se segue que a Vontade como Coisa-em-si encontra-se fora do domínio do princípio de razão e de todas as suas figuras, e, por conseguinte, é absolutamente sem-fundamento, embora cada um de seus fenômenos esteja por inteiro submetido ao princípio de razão. Ela é, pois, livre de toda PLURALIDADE, apesar de seus fenômenos no tempo e no espaço serem inumeráveis. Ela é una, todavia não no sentido de que um objeto é uno, cuja unidade é conhecida em oposição à pluralidade possível, muito menos é una como um conceito, cuja unidade nasce apenas pela abstração da pluralidade; ao contrário, a Vontade é una como aquilo que se encontra fora do tempo e do espaço, exterior ao *principium individuationis*, isto é, da possibilidade de pluralidade (SCHOPENHAUER, 2005, p. 172).

A Vontade é indivisível, pois é Coisa-em-si, uma unidade completa, permanecendo sempre independente da individuação. Além disso, ela existe independentemente do princípio de razão. Essa força impulsiva e incontrolável é capaz de excluir toda a pluralidade que se apresenta nas formas *a priori* da representação. Segundo Dias (2005, p. 5), “Para Schopenhauer, a Vontade constitui o centro do mundo e o núcleo das coisas. Ela não é apenas livre, é absolutamente poderosa. É força que age na natureza e no desejo que move o homem”. A vontade se encontra em pleno conflito, em um embate contínuo e perpetuo consigo mesma pela existência.

Assim, o confronto da vontade com ela mesma se dá no âmbito da multiplicidade de seres, subordinada à individuação. Além disso, outra característica da vontade é ausência de fundamento, de regras ou qualquer tipo de finalidade, atuando simplesmente por meio da objetividade. Nesse sentido, a Vontade é o princípio que une todos os seres, onde nem mesmo o

entendimento, tampouco a razão possui qualquer domínio. Desse modo, a satisfação da vontade nunca é, nem tampouco será realmente saciada por completo. Nos seres humanos, por exemplo, a realização de um desejo suscita a necessidade de um novo desejo e assim sucessiva e ininterruptamente. Por essa razão, o filósofo considera que a vida do homem é invariavelmente suscetível a necessidade e a dor, constatando, nesse sentido, que “TODA VIDA É SOFRIMENTO” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 400). A vida de cada indivíduo em particular é vista na sua totalidade como uma composição trágica: “cada história de vida é uma história de sofrimento. [...] Um homem, ao fim de sua vida, se fosse igualmente sincero e clarividente, talvez jamais desejasse de novo, porém, antes preferiria a total não existência” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 417).

1.3 A Arte

Já na teoria da arte proposta por Schopenhauer, podemos perceber nitidamente uma patente e importante influência da teoria das ideias formulada por Platão. Essa teoria é apresentada por Platão na famosa ilustração comumente conhecida como *alegoria da caverna*, localizada no livro VII da *República*, nela o pensador antigo afirma que as ideias seriam aquilo que constitui a verdadeira realidade, sendo que os fenômenos, isto é, o espaço sensível não passaria de sombras. Partindo do mesmo pressuposto platônico, Schopenhauer confirma as ideias como propriedades originais, imutáveis e universais dos corpos naturais dos objetos particulares, no entanto, elas não se confundiriam com a vontade.

Sendo a vontade a Coisa-em-si, e a ideia a objetividade imediata desta vontade em um grau determinado, atinamos com a Coisa-em-si de Kant e a ideia de Platão [...] não como idênticas, porém estreitamente afins, e distintas apenas por uma única determinação (SCHOPENHAUER, 2005, p. 22).

Nesse sentido, segundo Schopenhauer, a ideia consiste na manifestação imediata da vontade, isto é, a objetividade da vontade. Todavia, em relação ao espaço sensível, as ideias não estariam submetidas ao devir, bem como à diversidade das coisas, pois seriam tão somente formas eternas das coisas. Tendo em vista o que foi exposto até aqui, compreende-se, pois, que Schopenhauer identifica duas espécies de conhecimento, primeiramente teríamos o conhecimento científico relacionado à noção de tempo e espaço, em seguida o conhecimento das ideias.

A primeira forma epistemológica compreende o mundo partindo da premissa expressa no princípio de razão. Por sua vez, o segundo tipo de conhecimento refere-se ao conhecimento das ideias ou conhecimento intuitivo/artístico. De acordo com Schopenhauer,

partindo-se do modo de conhecer referente à ideia, o indivíduo pode se livrar de sua submissão à vontade. Segundo Machado (2006, p. 177) [...] “o conhecimento artístico, que contempla as ideias independentemente do princípio de razão, possibilita que o homem se liberte da vontade e da individualidade [...].” E é justamente na relação do conhecimento intuitivo que o filósofo apresenta sua teoria do gênio.

[...] o gênio é constituído de uma aptidão tanto para a contemplação estética quanto para a verdadeira produção artística, a criação de obras autênticas. Se a aptidão para reconhecer ideias pode existir em todos os homens, a vantagem do gênio é possuir esta faculdade em um grau mais elevado e contínuo (MACHADO, 2006, p. 179).

Segundo Schopenhauer, a contemplação estética é formada por dois momentos específicos. O primeiro seria o conhecimento do objeto avaliado como ideia, o segundo a consciência daquele que se julga como sujeito puro do conhecimento. De fato, os dois momentos proporcionam ao indivíduo de um lado prazer pelo fato de se contemplar o objeto em sua essência e, posteriormente, o prazer de se libertar da imposição da vontade. O prazer na contemplação é algo fundamental para o autor, posto que seja nesse estado que podemos, momentaneamente, nos afastar dos desejos, alcançando, assim, a supressão da dor através da alegria proporcionada pela arte.

A vida, quando pautada nos desejos, longe de nos proporcionar felicidade, apenas nos leva a experimentar as mais desagradáveis sensações. Para Schopenhauer, a contemplação artística teria a finalidade de aliviar os males de nossa existência, tornando a vida suportável, em certo sentido. A luz disso, afirma o autor sobre o efeito da arte no indivíduo, que esta “nos transforma em espectadores desinteressados [...], o puro conhecimento [...] permanece alheio a todo querer; é a fruição do belo, a alegria autêntica na arte” (SCHOPENHAUER, 2005, p.404)

Mas, segundo Schopenhauer, nem todo objeto artístico tem o mesmo efeito sobre o observador propiciando a perda de si mesmo na intuição. Nesse sentido, Schopenhauer procura estabelecer uma ordem entre menor e o maior grau de objetivação da vontade e, por conseguinte, entre a menor e a maior perda de si, assim como o afastamento do jugo imposto pela vontade alcançado por meio da contemplação artística. Na constituição dessa hierarquia, a arquitetura encontra-se no nível mais baixo e a tragédia seria o nível mais elevado. Desse modo, na tragédia o poeta apresenta o “lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda do inevitável do justo e do inocente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333).

O propósito do filósofo, pois, em relação à tragédia é simplesmente a representação (no sentido de encenação) trágica da existência humana no cenário real. Nesse intuito, podem-se perceber dois aspectos fundamentais no tocante a tragédia, isto é, o conteúdo da tragédia e a apresentação de seu efeito trágico. No primeiro caso, a tragédia expõe uma representação da natureza, bem como da existência humana. Nessa representação encena-se o lado terrível e insignificante da vida, a derrota do bom e a vitória do perverso na história. A tragédia, desse modo, segundo Machado (2006, p.183), “tem como objetivo mostrar com proporção e clareza, no mais alto grau de objetivação da vontade, a luta da vontade consigo mesma, com todo pavor desse conflito”.

Todavia, para Schopenhauer, a tragédia tem uma finalidade ainda mais importante, ou seja, a purificação que o sofrimento ali representado, proporciona em relação a uma forma de negação da vontade, sendo que esse desprendimento da vontade liberta o indivíduo da ilusão presente no *principium individuationis*. Para ilustrar com melhor clareza esse processo, poder-se-ia citar o exemplo da morte do *Hamlet* de Shakespeare, além da resignação de Margarete/Gretchen do *Fausto* do poeta alemão Goethe, ambos reconhecidos dentre os clássicos da literatura universal, e, no nosso contexto, como expressões muito simbólicas do aniquilamento da vontade. Como diz Schopenhauer (2005, p. 334) “todos morrem purificados pelo sofrimento, ou seja, após a vontade de vida já ter antes neles morrido.”. Com relação a tragédia cristã e aquela moderna o filósofo afirma o seguinte:

Enquanto os heróis trágicos da antiguidade se submetem com constância aos golpes inevitáveis do destino, a tragédia cristã nos dá o espetáculo da renúncia total à vontade de viver, do abandono alegre do mundo, na consciência de sua ausência de valor e de sua nulidade. Estimo a tragédia moderna bem superior a dos antigos. Shakespeare é bem maior do que Sófocles. Perto da *Ifigênia* de Goethe, poder-se-ia considerar a de Eurípides quase grosseria e comum. *As Bacantes* de Eurípides é uma obra medíocre em favor dos padrões pagãos. (SCHOPENHAUER apud MACHADO, 2006, p.185).

Nesse sentido, para o filósofo, a tragédia antiga não seria capaz de promover esse estado de resignação no sujeito, enaltecendo, desse modo, a superioridade da tragédia moderna em relação à antiga. Acerca disso, acrescenta Machado (2006, p. 185) que “os antigos não compreenderam o objetivo supremo da tragédia, nem a verdadeira concepção da vida.”. Tendo em vista o segundo aspecto da tragédia ressaltado por Schopenhauer, o qual se refere ao efeito trágico, podemos frisar uma crítica ao pensamento aristotélico em relação ao efeito catártico da tragédia. O pensador antigo defende que a tragédia tem por finalidade estimular e despertar o temor e a compaixão no espectador. No entanto, para Schopenhauer, o

verdadeiro efeito da tragédia sobre o público deveria ser a resignação. Segundo Machado (2006, p.186), “Sua posição é que o conhecimento perfeito do mundo que a tragédia possibilita, ao apresentar a catástrofe trágica – conhecimento de que a vida é sofrimento – agindo como calmante da vontade, conduz à renúncia, à abdicação da vontade de viver.”

Na concepção schopenhaueriana da arte, a música tem um papel fundamental, tornando-se indispensável no distanciamento da vontade. Para o autor, a música é a arte mais bela e perfeita de todas, sendo por excelência diferente de todas as outras artes, pois expressa de forma pura e imediata a própria vontade. A música apresenta-se através de uma linguagem universal e seu significado vai além do mundo intuitivo. Sua melodia é a mais pura expressão íntima de uma linguagem que transcende os limites impostos pela vontade, manifestando ainda o Ser, a essência de todas as coisas existentes.

[...] de modo algum a música é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338).

Compreende-se, dessa maneira, que a música atua imediatamente sobre a Vontade, ou seja, sobre as paixões e os sentimentos do ouvinte, que ela rapidamente exalta ou altera. A sua melodia expressa e desperta o sentimento puro, livre de toda representação, sendo capaz ainda de exprimir, por meio disso, cada atividade da vontade, despertando as mais profundas sensações naquele que a escuta. A música, portanto, é capaz de expressar em uma profundidade incomparável todos os sentimentos humanos, ela nos proporciona conhecer a essência da Vontade, ofertando ainda um apaziguamento acerca de nossos próprios desejos.

1.4 Wagner e a renovação da música: O retorno do dionisíaco

Como sabemos, ao abordarmos a primeira fase da obra nietzschiana é impossível não falarmos da música. Segundo as palavras do próprio filósofo, “a vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”.² No entanto, também se torna impossível relacionar Nietzsche e a música sem, instantaneamente, associarmos o nome da figura mais emblemática desse período, o compositor e também escritor Richard Wagner (1813-1883). Sem dúvida, a importância de Wagner foi um fator substancial para que Nietzsche se propusesse a escrever *O nascimento da tragédia*, mas boa parte de seus escritos

² Nietzsche, *Cartas a Peter Gast, Nice*, 15 de janeiro de 1888.

tendo a música como princípio norteador.³ Para Nietzsche (2007, p. 96) “a música é, por conseguinte, quando encarada como expressão do mundo, uma linguagem universal no mais alto grau [...]”. A música, pois, carrega em si um poder avassalador que joga com a realidade através de uma interminável e excitante melodia, que penetra na consciência do indivíduo como uma força extática e arrebatadora, anulando, por assim dizer, os limites da existência.

Para tanto, “Nietzsche havia apostado na renovação da sabedoria trágica e no renascimento da música dionisiaca pela música alemã, música que ressurgia na ‘sua marcha soberana e solar’ que ia de ‘Bach a Beethoven e de Beethoven a Wagner’” (ALMEIDA, 2005, p. 25).

Nietzsche era um grande entusiasta da obra musical, bem como os escritos de Wagner dedicados a cultura alemã. No ano de 1868, quando o compositor encontrava-se em Leipzig Nietzsche finalmente tem a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente e, sentindo-se ainda mais entusiasmado por sua música, além é claro do fato de Wagner ser um profundo leitor da obra schopenhaueriana, enxerga no compositor uma espécie de paladino da cultura alemã.

Se com Winckelmann, Goethe e Schiller o espírito alemão entrou na escola dos gregos, por que Nietzsche pensa que até mesmo ‘Goethe e Schiller não conseguiram abrir a porta mágica que dá acesso à montanha encantada do helenismo’? A resposta é simples. Porque não usaram a boa chave para isso, a música ou, melhor ainda, a tragédia musical (MACHADO, 2006, p. 246).

Desse modo, Nietzsche utiliza uma base schopenhaueriana, mediante alguns elementos da Grécia antiga para pensar a cultura alemã, através do renascimento da tragédia e, por conseguinte, o retorno do dionisiaco ao cenário artístico, sobretudo musical. No entanto, essa formulação não se encontrava no pensamento de Schopenhauer, mas foi justamente a concepção wagneriana que abriu tal possibilidade.

Com Wagner, Nietzsche vê a arte retornar à sua origem na antiguidade grega. Ela volta a ser o acontecimento social sacralizador, que comemora a significação mítica da vida. Recupera aquele local onde uma sociedade compreende a si mesma, onde pode ser revelado para a contemplação comum o sentido de todo o fazer e agir [...] Descobre o mítico da arte wagneriana quase exclusivamente na música, que chama uma linguagem da verdadeira sensação. Diz que é preciso ter sofrido a enfermidade da nossa cultura para poder receber com gratidão o presente da música de Wagner. O drama musical é para ele uma salvação do sofrimento pelo desconforto da cultura. (SAFRANSKI, 2006, p. 87-88).

³ No entanto, segundo Dias (2005, p. 10) “[...] não se pode atribuir a Wagner o fato de Nietzsche ter devotado grande parte de seu pensamento à música”. Acerca disso, posteriormente, já na terceira fase de sua obra, mais especificamente na parte dedicada *O caso Wagner*, na sua obra autobiográfica *Ecce Homo* (1888), Nietzsche vai afirmar que a música sempre ocupou lugar especial em seu pensamento, mesmo algumas décadas depois de seu rompimento com Wagner. O filósofo também foi um compositor e a música esteve presente em todos os momentos de sua obra, sobretudo no que se refere à temática do Dioniso.

Segundo Nietzsche, o músico, através de suas belíssimas composições, consegue resgatar o dionisíaco que estivera adormecido por muito tempo, apontando, sobretudo para o renascimento da cultura trágica na modernidade partindo da gênese da verdadeira tragédia, ou seja, que se encontra no espírito da música. Nesse sentido, afirma Machado (2006, p. 245) que “Assim como a tragédia nasce da música dionisíaca, Wagner é o renascimento do dionisíaco, ou melhor, da tragédia grega, na modernidade, com sua obra de arte total”. Assim como Wagner, Nietzsche enxergava a cultura alemã em pleno e contínuo declínio, sendo profundamente afetada pelo materialismo, historicismo, e também pela forma como a política estava se desenvolvendo.

Mediante a isso, “Nietzsche volta-se para o mito porque, de um lado, não pode mais crer no sentido religioso, de outro, não confia na racionalidade para dar orientação à vida [...]”. (SAFRANSKI, 2006, p.76). O filósofo alemão enxerga na obra wagneriana a possibilidade de fundamentar, através do espírito da música, o despertar de um novo mito. A partir do ensaio *A arte e a revolução (1849)* Wagner idealizou seu projeto de maior relevância até os dias atuais *O Anel dos Nibelungos*.

2. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Tendo como base os conceitos schopenhauerianos de representação e vontade, assim como alguns escritos poéticos e filosóficos da Grécia antiga, Friedrich Nietzsche realiza, na obra *O nascimento da tragédia no espírito da música (1872)*, uma releitura da arte trágica, a partir da interpretação de dois impulsos, o apolíneo e o dionisíaco. No entanto, vale ressaltar, seu propósito não foi colocar em dúvida ou contestar os inúmeros estudos já feitos sobre a arte trágica, uma vez que nele reconhece a “nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura” (NIETZSCHE, 2007, p. 120). Sobremaneira a obra de Winckelmann intitulada *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura (1755)* merece certo destaque porquanto seja considerada a principal responsável pelo projeto que culminou no início da renovação político-cultural na Alemanha, tendo, desse modo, influenciado posteriormente inúmeros autores.

Segundo Machado (2006, p.241), Winckelmann defendia “que o caráter geral das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma serena grandeza tanto na atitude quanto na expressão [...] e o caminho para os alemães tornarem-se inimitáveis seria a imitação dos antigos, ou, mais precisamente, da antiguidade helênica”. Todavia, segundo Nietzsche (2007, p. 122) “nenhum deles conseguiu arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica”. Assim, a partir de um pressuposto contrário ao de seus antecessores, os

quais interpretavam a arte e a cultura grega partindo como sendo tão somente apolínea, Nietzsche ratificava que “a Grécia só pode ser pensada a partir do fundo asiático do dionisíaco”. (MACHADO, 2006, p. 242).

No intuito de apresentar a visão grega sobre a arte trágica como compreensão existencial, Nietzsche formula algumas indagações a respeito daquilo que levou os gregos a pensar a arte através do pessimismo. O filósofo considerava os gregos como a civilização mais bem preparada, por assim dizer, para bem viver e encarar a vida, independente do contexto, no qual ela se apresentava. Os gregos, na visão de Nietzsche, diferentemente de qualquer outro povo, postulavam um novo olhar sobre o pessimismo, questionando o real significado do sofrimento. Posto isso, o filósofo questiona: “um pessimismo da fortitude?” (NIETZSCHE, 2007, p. 12). Ou seja, haveria algo de regozizante naquilo que, em um primeiro olhar, poderia significar algo prejudicial, mas que, posteriormente a uma análise, entender-se-ia como algo necessário a vida do homem?

2.1 Impulsos artísticos: Apolíneo e o Dionisíaco

A civilização grega, com efeito, foi uma civilização enrustida no pleno vigor da força e beleza, enxergando a terrível face da realidade como uma fonte de plenitude e crescimento. O povo helênico, segundo Nietzsche, possuía uma incrível sensibilidade em relação a dor. Por outro lado, demonstravam, pois, um grande anseio pelo belo expressado através da linguagem íntima do artista que comunicava seus sentimentos e levava seus apreciadores à contemplação de sua obra. A estética grega denotava, sobretudo, a beleza e o prazer pela vida, que floresce em meio aos espinhos e as desolações provocadas pelas circunstâncias que regem nossa existência. Para tanto, como forma de nos introduzir na sua teoria da arte trágica, Nietzsche, inicialmente, realiza uma importante investigação acerca das divindades artísticas responsáveis pela composição e expressão metafísica da arte grega, isto é, Apolo e Dioniso.

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (*Weltanschauung*), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra, e somente uma vez, no momento do florescimento da “Vontade helênica”, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática (NIETZSCHE, 2005, p. 05).

Nesse sentido, Nietzsche compreende o desenvolvimento da arte grega a partir dos princípios, denominados pelo autor, como apolíneo e dionisíaco. O artista helênico produzia sua obra tendo como pressuposto o universo das divindades que se destacavam, inicialmente, por um viés antagônico, mas que mutuamente se completavam.

Segundo Nietzsche (2007, p. 25) o apolíneo é “a bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica [...]”. Na mitologia grega, Apolo é o deus do sol, o princípio luz, divindade que representa o bom e o justo, mas também é conhecido pela sua natureza onírica, na qual a esfera de criação é apresentada através dos contornos mais precisos. O universo apolíneo se apresenta como a representação perfeita do sonho do artista plástico. Assim, “o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor é o jogo com o sonho” (NIETZSCHE, 2005, p.06). O artista joga com a realidade no momento em que traduz para a matéria, no caso o mármore, a imagem que paira em seu sonho. O apolíneo, com efeito, é o sonho transfigurador do gênio que, através de sua arte, apresenta uma imagem de fantasia que termina por mascarar a verdadeira realidade como um véu da aparência. Esse jogo de formas o faz interpretar a vida com base nas belas imagens que lhe possibilita sentir o mais profundo prazer pela vida.

O mundo apolíneo da beleza é o mundo da individuação (do indivíduo, do Estado, do patriotismo), da consciência de si. A individualidade, a consciência, é uma aparência, uma representação do uno originário; através do *principium individuationis* se produz a transfiguração da realidade que caracteriza a arte: é isso que constitui o processo artístico originário. (MACHADO, 1999, p. 20)

A natureza apolínea é a mais pura expressão da individualidade do artista que, em certo sentido, garante que este permaneça na dimensão da aparência, protegido contra o arrebatamento provocado pelo irromper da esfera onírica. Para melhor elucidar o *principium individuationis*, Nietzsche cita o exemplo apresentado por Schopenhauer na primeira parte de *O mundo como vontade e como representação*. Um barqueiro que se encontrava em meio às águas enfurecidas do mar, em sua frágil embarcação, permanece sentado, tranquilo confiando no *principium*. Do mesmo modo, o homem mantém-se calmo diante de uma realidade repleta de tormentos e desolações. Essa confiança, desse modo, é a mais pura expressão do *principium*, representada, nesse contexto, pela figura divina de Apolo que, através da aparência, encobre o terror que dever-se-ia apoderar-se do ser humano.

Mas, segundo o autor, “as imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 25). Com efeito, entramos na esfera da segunda divindade artística, Dionísio, simbolizado pela analogia da embriaguez. No dionisíaco, conforme afirma Nietzsche (2005, p. 9) “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem.” A

embriaguez, portanto, se apresenta como o jogo da natureza, no qual o artista não mais joga por via do sonho.

Na Grécia antiga eram realizados alguns festivais em homenagem ao deus báquico, com carruagens enfeitadas de flores e acompanhadas de uma grande multidão que, dançando e cantando, entoavam um evangelho anunciando o retorno da divindade orgiástica. A partir dessa caracterização, Nietzsche nos apresenta o segundo impulso que representa justamente o jogo da embriaguez seguida do arrebatamento do indivíduo diante da aparência.

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tias, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares (NIETZSCHE, 2007, p. 28).

Sob o efeito narcótico da bebida, o indivíduo experimenta o retorno a sua natureza primitiva no momento em que há a ruptura do *principium individuationis*, juntamente com a destruição do véu da ilusão que o impedia de enxergar a verdadeira realidade. O estado dionisíaco liberta o homem da ilusão do sonho que até então reprimia seus instintos. “Na embriaguez o indivíduo perde a consciência de sua individualidade; desabrocha naquela excitada massa em festa, dilui-se com ela. Nesse excitado corpo coletivo circulam visões e imagens com as quais os indivíduos fundidos na unidade se contagiam mutuamente” (SAFRANSKI, 2005, p. 52-53). Agora o artista, em completo estado de êxtase, não mais vedado pela aparência apolínea que apresentava tão somente belas formas mascarando o lado sombrio do mundo, é capaz de compreender a inebriante realidade que é repleta de dor e sofrimento.

“Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NIETZSCHE, 2007, p. 28). De fato, não há nada mais que impeça sua reconciliação com a natureza e com seus congêneres, pois o dionisíaco devolve o homem à natureza de seus instintos. Em suma, enquanto que o apolíneo, em certo sentido, realiza a separação do homem de seus semelhantes, bem como o mantém afastado da natureza, o estado dionisíaco rompe com a esfera da individualidade e reconduz o indivíduo a reconciliação com sua natureza originária.

Ou seja, agora não há nada mais que possa limitá-lo, ele é um ser livre para cantar e dançar, sem mais delimitações sociais ou qualquer tipo de devaneio onírico. No entanto, ao

serem libertados, esses indivíduos se encontram em um estado de suscetível pessimismo e negação da vida, desenvolvendo, desse modo, um desgosto pela existência, uma sensação de que a realidade é absurdamente terrível e inevitável. Dessa forma:

“[...] a emoção, a experiência dionisiaca tendo significado um acesso à verdade é desmensura, faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar um mundo de beleza justamente para mascarar a verdade. [...] a experiência dionisiaca é uma ‘embriaguez’ que destrói o ‘belo sonho’” (MACHADO, 1999, p. 22).

Desse modo, o despertar dionisiaco que Nietzsche apresenta como algo necessário não deve, por assim dizer, conduzir o indivíduo ao extremo pessimismo acerca de seu mundo, mas apenas acordá-lo de seu sonho apolíneo para que agora possa atuar de forma ativa e expressar-se honestamente através de seus instintos.

2.2 Apolíneo como espelho transfigurador

Como foi dito anteriormente, a arte apolínea tem como seu representante a divindade Apolo que, na mitologia grega, é considerado o deus do sol e da luz, aquele que representa toda a aparência e o sonho do artista consumado. Com isso, segundo Machado (2006, p. 204) “a arte apolínea é uma justificação do mundo da individuação”. A natureza apolínea emerge tendo como plano de fundo o mundo olímpico dos deuses gregos, que apresenta-se para a helenidade como a mais perfeita visão a ser aspirada. Para os gregos, arte e religião estão profundamente interligadas, ou seja, são inseparáveis sob o ponto de vista da epopeia e arte trágica, uma vez que “o mesmo instinto que produz a arte produz a religião” (MACHADO, 1999, p. 18).

No entanto, Nietzsche salienta que essa religião não tem seus pressupostos baseados em ideais ascéticos⁴ ou espirituais. Além disso, a criação de tais divindades não teve como propósito explicar a origem do mundo, ou mesmo negar essa existência tendo em vista um além-mundo, nem tampouco ditar parâmetros de comportamento baseado em alguma noção de dever. Por essa razão, por não “partir da seriedade, da santidade e do rigor de outras religiões, a religião grega corre perigo de ser depreciada como uma fantástica brincadeira [...]”. (NIETZSCHE, 2005, p. 15). Então surge uma importante indagação: Porque tiveram os gregos a necessidade de criar seus deuses?

Na epopeia, a vida no apogeu de sua superabundância de forças é apresentada sob a luz clara e ensolarada dos deuses. E a luz, aqui, obviamente, se contrapõe a trevas. Conceber o mundo apolíneo como

⁴ Podem ser caracterizados como uma postura de renúncia, de negação e degeneração da vida, é o pressuposto fundamental para o niilismo.

brilhante é, segundo Nietzsche, estratégia da epopeia para lidar com o sombrio, o tenebroso da vida, criando uma proteção (MACHADO, 2006, p. 206).

De fato, através da epopeia, os gregos apresentaram suas divindades que viviam em um mundo perfeito, no qual a beleza apolínea era o caráter sublime em uma sociedade triunfante caracterizada pelas figuras dos deuses olímpicos. Porém, para conquistar seu lugar de destaque no monte olimpo, tiveram esses mesmos deuses que enfrentar uma terrível primitiva teogonia titânica, passando pelos piores e mais difíceis tormentos, por batalhas mortais e praticamente intermináveis contra oponentes deveras superiores. Assim, “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.” (NIETZSCHE, 2007, p. 33).

Nesse sentido, a figura das belas divindades olímpicas encobre, em certo sentido, através de um espelho transfigurador, os horrores da existência, de modo que esse fato torna possível que o helênico, mesmo diante do mais fatídico e inevitável sofrimento, visualize sua vida sob a aparência e as imagens de suas belas e perfeitas divindades. Dessa forma, afirma Nietzsche (2005, p. 22), “o espelho, no entanto, no qual somente o grego apolíneo podia ver-se, isto é, reconhecer-se, era o mundo dos deuses olímpicos: aqui ele reconhecia sua própria essência mais própria envolvida pela bela aparência do sonho”.

Apolo, porém, mais uma vez nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra com gestos sublimes, quão necessários é o inteiro mundo de tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar (NIETZSCHE, 2006, p. 37).

Nietzsche ressalta, portanto, a importância da individuação no processo de libertação do homem através da aparência e, por conseguinte, como parte do processo de afirmação de vida. Nesse sentido, segundo Machado (1999, p. 20), “o primeiro grande resultado da análise nietzschiana, ao mostrar como os gregos ultrapassaram, encobriram ou afastaram um saber que ameaçava destruí-los, graças a uma concepção apolínea da vida, é o elogio à aparência.”.

2.3 Origem da tragédia: Importância do coro ditirâmico

Após a introdução e apresentação dos impulsos artísticos, a partir de agora, seguindo a lógica do desenvolvimento da obra nietzschiana, passemos a uma abordagem mais precisa sobre o universo das divindades gregas e sua relação com a arte trágica. Partindo da

caracterização da tragédia como obra de arte apolíneo-dionisíaca, Nietzsche retoma uma tese que já havia sido defendida por Aristóteles em sua *Poética*, ou seja, a tragédia teve sua origem no coro ditirâmico. Assim, “partindo dessa concepção, Nietzsche afirma que a tragédia nasce da música, do canto entoado em louvor a Dioniso por um grupo de pessoas que, em cortejo, percorria floresta habitada por seu deus” (DIAS, 2005, p. 53). Esse coro era algo totalmente diferente de qualquer outro canto coral grego.

No coro trágico, ao contrário de outros, no qual o indivíduo deveria permanecer consciente da obra de arte e suas imagens representadas, o grego era “obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas” (NIETZSCHE, 2007, p. 50). Assim, diante de seus olhos, surgiam pessoas que, fantasiadas de Sátiros selvagens⁵, rostos pintados com tinta extraída da seiva de árvores da região, portando uma enorme coroa de flores em suas cabeças, enquanto cantavam e dançavam ao som inebriante de uma flauta rústica.

Nietzsche levanta alguns questionamentos sobre o espectador ideal para esse coro e chega a conclusão, partindo de uma premissa de Schlegel⁶, que “o espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico”.(NIETZSCHE, 2007, p. 50). Nesse sentido, o espectador ideal é aquele que, devido tamanha interação e excitação, era capaz de se transportar para o universo do trágico, sentindo sinestesticamente o efeito do som produzido pelo coro ditirâmico. Ou seja, o público sentia um profundo espanto diante daquela terrível realidade agora desvelada. Com efeito, a sabedoria dionisíaca, proferida pela boca do sátiro primitivo, cujo teor das palavras deixava seus ouvintes inquietos, por assim dizer, provocava o esquecimento de si.

Segundo Dias (2005, p. 54) “ao esquecerem todo o seu passado sua posição, despojavam-se de sua civilização como quem se despoja de uma ‘caricatura mentirosa’, tornavam-se seres da natureza, convertiam-se em seguidores intemporais de seu deus”. Como já sabemos, o estado dionisíaco promove a reconciliação do homem com a natureza, e aniquila sua individualidade, o que também faz com que este ser volte a se relacionar com seus congêneres que também se encontram libertos e entusiasmados em verdadeiro ritual coletivo. Assim também afirma Machado (2006, p. 213) que “em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação entre as pessoas e das pessoas com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade”.

O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas é indestrutivelmente

⁵ Homens com chifres e pés de caprinos.

⁶ Foi um dos principais expoentes da estética do romantismo alemão e estudioso da literatura trágica grega. Ele reconheceu o coro como o espectador ideal em sua obra *Preleções sobre a arte dramática e literatura* (1801).

poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. É nesse coro que se reconforta o heleno com seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ânsia por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte, salva-se nele – a vida (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

O sátiro representa a satisfação pela vida mesmo diante do pior dos cenários. Apesar de todos os infortúnios, muitas vezes inevitáveis, que podem acometer os homens, o coro aconselha a aceitar a vida como ela realmente é, e, por assim dizer, fazer do seu sofrimento um ritual de glorificação e culto a vida. Tendo em vista a premissa de liberdade e a verdade da dor do Uno-primordial agora desvelada, podemos compreender que “toda a arte grega é atravessada pela ufana lei de que somente o mais difícil é tarefa para o homem livre”. (NIETZSCHE, 2005, p. 58). O coro satírico, diferentemente da condição anterior na qual se encontrava o homem civilizado velado pela sua individuação, não oculta a realidade, pelo contrário apresenta a mesma de forma honesta, aniquilando todas as barreiras que antes o protegiam e, por essa razão, “quando na tragédia o indivíduo sucumbe, paga a culpa de ser indivíduo” (SAFRANSKI, 2005, p. 53).

Ou seja, o homem que antes era civilizado se tornou servo de Dioniso e agora, em um profundo estado de êxtase, se reconforta ao saber que doravante compreende o verdadeiro sentido das coisas. Compreende-se, pois, que “o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele o coro de sátiros retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade”. (NIETZSCHE, 2007, p. 54). O homem heleno é salvo através da arte, uma vez que agora consegue enxergar a verdade nua e crua das coisas, compreende o sofrimento de sua existência não como algo a ser negado ou velado, mas como um terreno perfeito para a contemplação da vida pelas lentes da arte trágica.

[...] no ditirampo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente transmutados. O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisiaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição (NIETZSCHE, 2007, p.57).

Segundo Nietzsche, o coro conduzia o seu público até o palco, o qual reencontrava-se a si mesmo atuando sob as máscaras do deus ali representadas pelos personagens. Nesse intenso encantamento o homem “sente-se, assim como Prometeu libertado, livre de todas as amarras da individualidade, movido por uma liberdade poderosa e ilimitada, transportado pela tempestade de uma alegria e de uma dor nunca antes experimentada” (MACHADO, 2005, p. 37). As pessoas enxergavam a si mesmas como que espelhadas, isto é, saíam de sua zona de conforto para encantarem-se em sátiros e vivenciar aquele cenário de desolação que os seres místicos enfrentavam, mas, por outro lado, também experimentavam o êxtase do prazer e nutriam-se da mesma alegria pela vida que aqueles sátiros selvagens. No entanto, segundo Dias (2005, p. 55) “ver-se como sátiro não torna um drama completo. Um segundo momento é necessário para que o mundo do palco, *Skénéé*, venha à luz. É preciso que, ao estado dionisiaco, se acrescente uma visão apolínea”.

Para Nietzsche, a tragédia deve ser entendida a partir do coro dionisiaco que tende a descarregar-se sempre em um novo mundo de figuras apolíneas. O filósofo faz-nos compreender, desse modo, que a tragédia é uma clara combinação de música e imagens, ou seja, a excitação musical era capaz de despertar o imaginário do público promovendo as representações das figuras oníricas veiculadas pelo poder inebriante do som. Nesse sentido, “a característica da nova estratégia artística é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisiaco transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível. Mérito ainda de Apolo, mérito do deus do sonho e da beleza, porque mérito da arte” (MACHADO, 1999, p. 23).

2.4 O Efeito do trágico como afirmação de vida

A natureza dionisiaca, representada pela analogia do estado fisiológico da embriaguez, cujo efeito principal é a dissolução do *principium individuationis*, rompe a esfera apolínea da aparência e, por consequência, promove “uma total reconciliação do homem com a natureza e os outros homens [...] em vez de uma autoconsciência, significa uma desintegração do eu, que superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si” [...] (MACHADO, 1999, p. 21). No entanto, o êxtase despertado no dionisiaco produz ainda um efeito letárgico; com o rompimento dos parâmetros sociais, o indivíduo passa a sentir um profundo sentimento de negação e desgosto pela existência.

Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda a parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser, agora ele compreende o que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece o

que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enoja (NIETZSCHE, 2007, p. 53).

O acesso à verdade nua e crua das coisas que apresenta o absurdo da existência faz o homem entender a ilusão na qual se encontrava, a saber, este tem uma visão da essência imutável e eterna das coisas, o que o conduz a um profundo estado de pessimismo diante do desvelamento da verdade. Porém, vale salientar, que o estado dionisíaco acima descrito não é aquele impulso artístico do qual Nietzsche irá identificar na tragédia grega como princípio basilar de toda arte trágica. Este Dioniso selvagem, cujos representantes são os sátiros e os silenos, que vivem a experiência orgiástica como meio de se libertar da ilusão e se reconciliarem com a verdade que se encontra no seio da natureza, é o estado primitivo do impulso que será ainda transformado em arte.

O estado orgiástico é deveras perigoso para o indivíduo, uma vez que pelo fato de negar toda a individualidade e transformar o que antes era delimitado, sereno e tranquilo em uma condição bestial e primitiva constituída de crueldade e um poder brutal diante da força imutável da vontade, revela para o homem o mais puro e terrível sofrimento; e um antídoto foi criado com o intuito de salvá-lo de sua destruição. Nesse sentido, segundo Dias (2005, p. 33) “a lucidez é o elemento de transfiguração que se introduz no dionisíaco para transformá-lo em arte. É o momento em que Apolo vem em socorro do artista, distinguindo-o, envolvendo-o no véu da ilusão, salvando-o do desejo de perder-se na vontade e de aniquilar-se no devir dionisíaco”. A arte trágica possibilita a compreensão da natureza primitiva dionisíaca permitindo, sobretudo a metamorfose do instinto bárbaro em um impulso artístico necessário ao processo da composição musical.

A arte dionisíaca, a arte trágica é um jogo com a embriaguez [...] essa noção de jogo é fundamental para compreender a diferença entre o dionisíaco orgiástico e o dionisíaco artístico e como o grego, através da beleza, reprimiu no dionisíaco bárbaro seus elementos destruidores, ensinando-lhes a medida e transformando-o em arte (MACHADO, 2006, p. 24).

Assim, temos o dionisíaco artístico caracterizado pela lucidez, onde o artista não mais necessita estar sob o efeito narcótico da bebida para criar, mas agora ele joga com a embriaguez e se encontra sóbrio para produzir sua obra de arte, a qual corresponde à música dionisíaca. Para tanto, “o acordo pelo qual se encerra a tragédia nunca poderia ser atingido sem o concurso destas duas impulsões básicas da arte: Apolo e Dioniso” (ALMEIDA, 2005, p. 28).

Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dioniso fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a

linguagem de Dioniso: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral (NIETZSCHE, 2007, p. 127).

A tragédia, com efeito, é o resultado da reconciliação das duas divindades artísticas, Apolo e Dioniso, sendo considerado por Nietzsche o ápice da arte grega. Acerca disso, segundo Machado (1999, p. 23), o filósofo trágico “exprime em termos médicos afirmando que ela [a tragédia] possui um verdadeiro efeito terapêutico, é um eficaz ato de cura: a arte dionisíaca transforma um veneno – a poção mágica, o filtro das feiticeiras – em remédio, retirando de Dioniso suas ‘armas destruidoras’”. O dionisíaco, em seu estado mais primitivo é um veneno letal, a saber, um estado que, necessariamente, tende a provocar o aniquilamento da vida. Todavia, segundo Machado (1999) a arte tem o poder de fazer o indivíduo participar dessa experiência dionisíaca sem que por isso seja destruído pela mesma, possibilitando uma experiência inebriante, mas que conserva a lucidez.

[...] à vista do mito movendo-se à sua frente, sentia-se elevado a uma espécie de onisciência, como se agora a força visiva de seus olhos não fosse meramente uma forma superficial, porém capaz de penetrar no interior, e como se, agora as ebulições da vontade, a luta dos motivos e a corrente engrossante as paixões ele as enxergasse diante de si, com a ajuda da música, tangivelmente visíveis, por assim dizer, qual uma profusão de linhas e figuras vivamente movidas, e com isso pudesse mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes. Ele contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas, o herói trágico e, no entanto, alegra-se com seu aniquilamento. Ele sente que as ações do herói são justificadas e, no entanto, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem seu autor. Ele estremece ante os sofrimentos que hão de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior mais preponderante (NIETZSCHE, 2007, p. 128).

A arte dionisíaca representada pela composição musical remeter a uma visão profundamente excitante do mito trágico. As figuras apresentadas no palco são vislumbradas pelo espectador de modo que este consegue enxergar a si mesmo representado pelo herói trágico, que nada mais é que uma máscara de Dioniso, e, por essa razão, está fadado a sofrer os mais terríveis conflitos e, ao final, perecer diante do inevitável destino. Entretanto, na “tragédia o destino do herói é sofrer – como sofreu Dioniso quando foi despedaçado – para fazer seu espectador aceitar o sofrimento como integrante da vida” (MACHADO, 1999, p. 25).

O efeito artístico da tragédia musical é uma descarga de excitantes sensações que despertam no homem uma intensa alegria diante da “transposição da sabedoria dionisíaca institivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e vida externa da vontade não é tocada de modo algum por seu aniquilamento” (NIETZSCHE, 2007, p. 99). Dessa

forma, o herói é considerado a mais intensa manifestação da vontade e, pelo fato de sua figura ser tão somente aparência, necessariamente, deve ser negado, uma vez que a verdadeira causa do sofrimento está justamente no mascaramento uno originário, o qual, como já fora ressaltado, era encoberto pela bela aparência apolínea.

Com efeito, Nietzsche (2007, p. 138) afirma que o espectador “compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível”. Nesse sentido, “segundo Nietzsche a finalidade da tragédia é produzir alegria. A tragédia, mostrando o destino do herói trágico como sendo sofrer, não produz sofrimento, mas alegria: uma alegria que não é mascaramento da dor, nem resignação, mas a expressão de resistência ao próprio sofrimento”. (MACHADO, 1999, p. 25). Em suma, a tragédia tem por intuito, por meio de uma dissonância musical, despertar o júbilo e a satisfação pela vida, inclusive na dor, cabendo à música a função de ser um antídoto artístico para que o homem seja capaz de conviver e regozijar-se mesmo vivendo no “pior dos mundos”.

2.5 A morte da tragédia: O exílio do dionisíaco

Por conseguinte, na tentativa de promover uma reformulação na estrutura do drama trágico, Eurípides⁷ acaba afastando a música, fonte primordial no processo artístico e, por consequência, as divindades artísticas também desapareceram, cedendo lugar a uma criação artística consciente. No entanto, devemos ter em mente que, ao considerar Eurípides responsável pela morte da tragédia, Nietzsche, de maneira alguma, nega a genialidade do autor de *Bacantes*; porém, sente-se inquieto diante do fato deste novo drama fundado sobre uma perspectiva racional e não dionisíaca. Nesse sentido, segundo DIAS (2005, p. 70) “Eurípides lança mão de estimulantes que não se encontram nem no dionisíaco, nem no apolíneo. Pensamentos frios e paradoxais tomam o lugar da lucidez e precisão apolíneas; explosões emocionais entram em cena em lugar do fundo emocional”.

Com isso, agora que a música havia sido excluída do processo artístico, Eurípides passou a priorizar a nova arte sob um fundo moral, fazendo emergir uma nova forma de diálogo, que resultou em um efeito catastrófico em relação à antiga gênese do drama musical.

Dioniso já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dioniso, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o

⁷ Eurípides foi um poeta trágico grego do século V a.C.

socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo (NIETZSCHE, 2007, p. 77)

Segundo Nietzsche, Eurípides foi fortemente influenciado pela tendência racionalista de Sócrates, que condenava todo e qualquer aspecto instintivo oriundo de um saber irracional. Desse modo, Eurípides foi “o poeta trágico que fez subir ao palco o homem do povo, que privilegiou o diálogo e a sua trama de argumentos em detrimento da música e do coro, em suma, aquele que excluiu da tragédia o elemento dionisíaco original [...]” (ALMEIDA, 2005, p. 46). Além disso, algo importante a ser ressaltado é “que Sócrates como adversário da arte trágica, se abstinha de frequentar as representações da tragédia e só se incluía no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípides era apresentada” (NIETZSCHE, 2007, p. 82).

Influenciado pela dialética racionalista socrática, Eurípides introduz o prólogo a fim de transformar o contexto dionisíaco, onde os fatos ocorriam de forma inusitada, em um terreno puramente consciente com acontecimentos concatenados. Diante disso, segundo Dias (2005, p. 72) poder-se-ia inferir que Eurípides faz uso desse novo artifício “por considerar que o espectador se encontrava, nas primeiras cenas, em estado de inquietude, com receio de perder o entendimento das cenas posteriores, por faltar-lhe o elo das histórias anteriores [...]”. Essa introdução ao drama era então realizada por um personagem que explicava toda a estrutura que seria desenvolvida na apresentação.

Para Nietzsche (2007, p. 78) “nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípides. Que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu à ação, o que aconteceu até então, sim, o que no decurso da peça há de acontecer [...]”. Dessa forma, o espectador sabe tudo o que vai acontecer antes mesmo de assistir o primeiro ato da peça. O efeito da tragédia sobre o público passava longe de uma “tensão épica, sobre a estimulante incerteza”. (NIETZSCHE, 2007, p. 79). Tal efeito que se apresentava sobre a tensão despertada pelo desenrolar dos fatos, transformou-se em uma representação lógica e calculada do início ao fim e, para Nietzsche, “isso destrói a tragédia, e depois limita o inconsciente criativo, e o inibe” (SAFRANSKI, 2005, p. 55).

Segundo Nietzsche (2007, p. 103) “por meio desse novo ditirambo a música foi convertida, de forma hedionda, em retrato imitativo da aparência, por exemplo, de uma batalha, de uma tempestade no mar, e com isso viu-se despojada de sua força criadora de mitos”. A música, que fora considerada a origem de toda a tragédia ática, o terreno mais fértil para o desenvolvimento da arte trágica e responsável por exprimir a dissonância peculiar entre

dor e prazer, passa a ser uma mera subordinada da dialética otimista. Agora tudo aquilo que antes era vontade de afirmação, transformar-se-á em negação de vida, ou seja, “a vontade de saber domina as forças vitais de mito, religião e arte. A vida humana se aparta do escuro fundo de raízes de seus instintos e paixões” (SAFRANSKI, 2005, p. 55). A tragédia estava morta no sentido de seus efeitos profiláticos decorrentes da música dionisíaca, que se descarregava sobre um terreno apolíneo de figuras e imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nosso trabalho, podemos perceber que, a filosofia schopenhaueriana, como também o drama wagneriano e a cultura grega arcaica, ofereceram estruturas fundamentais para a formação do pensamento filosófico do jovem Nietzsche. Enquanto Schopenhauer ofereceu toda uma base conceitual, que refletiu na dinâmica artística presente no *Nascimento da tragédia*, Wagner, por sua vez, despertou no jovem Nietzsche o interesse pela problemática da cultura alemã, isto é, a decadência do espírito alemão moderno. Já a cultura grega proporcionou os elementos míticos essenciais para a composição de sua primeira obra. Mas sobremaneira, devemos ressaltar que Wagner foi o estopim que impulsionou Nietzsche a buscar uma resposta para suas inquietações no dionisíaco trágico, algo que se refletiu em toda a produção posterior do autor.

No que toca a tragédia grega, na visão nietzschiana, o irromper da esfera apolínea pela embriaguez dionisíaca, o arrebatamento provocado pela entrada do deus baquico no palco, reflete o despertar do homem para a experiência artística, que mais poderia ser definida como uma verdadeira alquimia. Ouvindo o canto entoado pelo coro ditirâmico, o “homem do público” se transmuta e enxerga a si mesmo como uma figura mítica, isto é, como um sátiro livre e extasiado de alegria, caminhando por trás de toda a aparência encoberta pelo elemento apolíneo. O homem, pois, passa a se sentir liberto de suas amarras sociais e tem seus instintos aflorados como se tivesse saído de si e agora fizesse parte da obra ali apresentada.

No entanto, Nietzsche ressalta que a experiência dionisíaca por si mesma é poderosa e nociva demais para o homem e, por essa razão, para que seu efeito degenerativo não venha a consumir o homem por completo, faz-se necessário a lucidez para que o público passe a experimentar o mito trágico sem por ele ser consumido. Dessa forma, temos a arte trágica como a reconciliação das divindades artísticas e, por conseguinte, a produção do mito trágico como uma espécie de espelho transfigurador. A arte trágica, desse modo, funciona como uma experiência alquímica, um antídoto para as inquietações humanas.

O desgosto pela existência, o caos vivenciado pela civilização grega desde o seu surgimento, era filtrado pela arte trágica e representado pelas figuras artísticas. A vida repleta de desolações e dores, apresentada sob a luz apolínea, tornava-se bela e excitante. O júbilo da existência despertado no homem como o elemento de satisfação pela vida, independentemente das circunstâncias. Todavia, quando o drama trágico passa a ter Eurípides como seu produtor, tudo aquilo que tornava a tragédia um antídoto para a trágica existência, foi afastado do palco. O que antes repousava sobre o instinto humano, passou a ser representada de modo

consciente, uma criação artística racional, uma reprodução mecânica. O apolíneo e o dionisíaco foram afugentados do palco, cedendo lugar à racionalidade socrática.

Podemos compreender através da arte trágica que, embora muitos imaginem o sucesso como algo fácil e natural para muitas pessoas, na verdade não existe caminho linear até o topo da montanha. O sofrimento faz parte de nossa existência. Sofremos por não conseguir comprar determinada coisa que há tempos desejávamos, sofremos por problemas familiares, por amores não correspondidos, até mesmo por ganhar menos do que merecemos, nos sentimos na verdade impotentes diante de tantos fracassos que, muitas vezes, se tornam algo bem rotineiro na vida de algumas pessoas. A pergunta é: Será o sofrimento algo tão ruim a ponto de ser necessário evitá-lo a todo custo, ou ele é aquilo que sentimos de acordo com o momento? Ou seja, em outra situação esse mesmo contexto, que a princípio parecia terrível e doloroso, poderia ser de alguma forma benéfico na vida do homem? E por essa razão, poderia ser interpretado de outra forma sendo, por assim dizer, utilizado como uma ferramenta no processo de evolução do ser humano no decorrer de sua existência?

O homem está apto ao sofrimento, ele não deve tentar evitar a dor, mas aceita-la como algo necessário, muitas vezes, inevitável, tendo sempre em mente que o sofrimento consiste apenas em mais uma etapa na vida do ser, é uma forma de autoconhecimento devendo-se assim compreender o seu propósito. Dessa forma, o sofrimento é algo necessário na formação do homem desde os tempos antigos. Um exemplo claro de tudo que apresentamos até aqui é a própria vida do autor que foi uma verdadeira tragédia. Nietzsche não obteve reconhecimento algum em vida, suas obras foram terrivelmente hostilizadas pela maioria dos intelectuais da época. Ele viveu em permanente luta contra doenças, dores de cabeça, e por isso era obrigado a estar sempre se mudando em busca de um local cujo clima não agravasse seu estado. Sua vida amorosa foi outro desastre sem precedentes. Todas as suas tentativas para seduzir mulheres foi em vão. A mulher a qual propôs casamento e realmente parecia ser alguém que o compreendia e o admirava profundamente, preferiu ficar com seu melhor amigo.

Diversas vezes confessou sofrer de uma profunda solidão. Mesmo com todos esses problemas que deveriam o fazer desistir de sua vida profissional e pessoal, ele conseguiu colocar toda sua genialidade no papel e transformou a sua revolta, em face de seu sofrimento, em pensamentos belíssimos que hoje são uma fonte riquíssima de conhecimento e compreensão existencial, social, política, educacional, moral, entre outros inúmeros temas que podem ser identificados na filosofia desse incrível pensador alemão.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério Miranda. **Nietzsche e o Paradoxo**. São Paulo: Loyola, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de Edmundo Fernando Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro, 1976.
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, 2005.
- KESTERING, Júlio Cezar. Schopenhauer: **A arte como conhecimento de exceção: Lampejo**. Disponível em: <<http://revistalampejo.org/edições/edição-7/01c%20Artigo%20-%20Arte%20-%20Schopenhauer.pdf>> Acesso em: 21/06/2016
- LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Tradução de Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LIMA, Márcio José Silveira. **As Máscaras de Dionísio: Filosofia e Tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, Unijuí, 2006.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Graal, 1999.
- _____. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. **Nietzsche e a polêmica sobre “O nascimento da tragédia”**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Tradução de notas e posfácio: Guinsnurg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **A Visão Dionisíaca de Mundo**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria C. dos Santos de Souza. Martins Fontes, 2005.
- PORTER, James I. **Nietzsche and Tragedy**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/208252890/James-Porter-Nietzsche-and-the-pdf>> Acesso em: 21/06/2017
- REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: do Romantismo até nossos dias**. 6. Ed. São Paulo: Paulus, 1991.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche, biografia de uma Tragédia**. Tradução Lya Lett Luft. São Paulo: Geração editorial, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.
- SILK, M. S. and J. P. Stern. **Nietzsche on Tragedy**. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1981.