

CAMILO LELIS JOTA PEREIRA

# A VIDA COMO DESÍGNIO DA ARTE

ARTE E PESSIMISMO EM FRIEDRICH  
NIETZSCHE



**UNEMAT**  
Universidade do Estado de Mato Grosso  
Carlos Alberto Reyes Maldonado



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P436v

A vida como desígnio da arte: arte e pessimismo em Friedrich Nietzsche /  
Camilo Lelis Jota Pereira. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2024. 289 p.

ISBN: 978-85-7911-284-3

DOI: 10.30681/978-85-7911-284-3

1. Arte. 2. Pessimismo. 3. Friedrich; Nietzsche. I. A vida como desígnio  
da arte e. II. Camilo Lelis Jota Pereira.

CDD: 82.091(817.2)

Camilo Lelis Jota Pereira

# **A VIDA COMO DESÍGNIO DA ARTE**

arte e pessimismo em Friedrich Nietzsche



Cáceres - MT

2024

## **CONSELHO EDITORIAL**

Portaria nº 1629/2023

## **PRESIDENTE**

Maristela Cury Sarian

### **TITULARES**

**Josemir Almeida Barros**

*Universidade Federal de Rondônia - Unir*

**Lais Braga Caneppele**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Fabrcio Schwanz da Silva**

*Universidade Federal do Paraná - UFPR*

**Gustavo Rodrigues Canale**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Greciely Cristina da Costa**

*Universidade Estadual de Campinas - Unicamp*

**Edson Pereira Barbosa**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Rodolfo Benedito Zattar da Silva**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Cácia Régia de Paula**

*Universidade Federal de Jataí - UFJ*

**Nilce Vieira Campos Ferreira**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Marcos Antonio de Menezes**

*Universidade Federal de Jataí - UFJ*

**Flávio Bezerra Barros**

*Universidade Federal do Pará - UFPA*

**Luanna Tomaz de Souza**

*Universidade Federal do Pará - UFPA*

### **SUPLENTE**

**Judite de Azevedo do Carmo**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Maria Aparecida Pereira Pierangeli**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Célia Regina Araújo Soares**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Nilce Maria da Silva**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Rebeca Caitano Moreira**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Jussara de Araújo Gonçalves**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Patrícia Santos de Oliveira**

*Universidade Federal de Viçosa - UFV*

**PRODUÇÃO EDITORIAL**  
**EDITORA UNEMAT 2024**

Copyright © Camilo Lelis Jota Pereira, 2024.

A reprodução não autorizada desta publicação,  
por qualquer meio, seja total ou parcial,  
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação  
e revisada por pares.

---

**Reitora:** Vera Lucia da Rocha Maquêa

**Vice-reitor:** Alexandre Gonçalves Porto

**Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas:** Maristela Cury Sarian

**Capa:** Camilo Lelis Jota Pereira

**Diagramação:** Estevan Canavarros Melgar

**Revisão:** Filippe Nilo Souza Leite

---

*Não sou eu quem me navega,  
quem me navega é o mar...*

*(Paulinho da Viola, Timoneiro)*

Para Renata, José e Rita

# SUMÁRIO

**Apresentação.....9**

## Capítulo 1

***O nascimento da tragédia.....27***

1.1. A afirmação da existência.....27

1.2. Apolíneo e dionisíaco .....34

1.3. Sabedoria dionisíaca .....53

1.4. A tragédia.....67

1.5. O fim da tragédia.....98

## Capítulo 2

**A polêmica do pessimismo..... 127**

2.1. Pessimismo e otimismo na modernidade ..... 127

2.2. A questão do pessimismo em *O nascimento da tragédia* .....161

## Capítulo 3

**Pessimismo dionisíaco .....212**

**Considerações finais .....266**

**Referências.....283**

**Sobre o autor .....289**

# APRESENTAÇÃO

Nos momentos iniciais do ano de 1872, Richard Wagner recebe um envelope de seu amigo Friedrich Wilhelm Nietzsche, um jovem professor de filologia, contendo as felicitações de ano novo em uma amigável carta e um exemplar do livro recém-impresso pelo jovem filólogo com o título de *O nascimento da tragédia no espírito da música*. A amizade com Wagner começa quando Nietzsche o conhece pessoalmente e fica entusiasmado com sua música e seu programa de renovação cultural da Alemanha. O primeiro encontro entre eles ocorre em 1868 e torna-se mais frequente nos anos seguintes, constando que durante os três anos que Wagner viveu em Tribschen, o jovem admirador lhe fizera 23 visitas<sup>1</sup>.

---

1 Neste período, a presença de Wagner nas aspirações de Nietzsche é tão marcante que ele chega a dizer, em 22 de maio de 1869, que seus melhores e mais sublimes instantes de vida se ligam a Wagner. Também encontramos em 20 de maio de 1873, por ocasião do sexagésimo aniversário do músico, a confissão nietzschiana de que lhe estremece a ideia de ter podido ficar longe dele, pois não teria valido a pena viver. Numa carta a Rohde, de 27 de outubro de 1868, Nietzsche revelou as sensações que sentira em um concerto realizado na Antuérpia, onde se executou o prólogo de *Tristão e Isolda* e a abertura de *Os mestres cantores*: “Frente a essa música é impossível me impor uma posição distanciada e crítica; toda fibra, todo nervo se estremece e faz muito tempo que não sentia um sentimento de êxtase como o que se apoderou de mim ao escutar esta abertura, senti-me sendo arrebatado para fora de mim” (Nietzsche, 1986, p. 613).

Não é apenas a amizade e a admiração por Wagner que motivam o jovem Nietzsche a lhe enviar com presteza a sua primeira publicação, mas, sobretudo, porque o próprio prefácio à primeira edição é dedicado a ele; como fica escrito:

A fim de manter longe de mim todos os possíveis escrúpulos, irritações e mal-entendidos a que os pensamentos reunidos neste escrito proporcionarão ensejo, dado o caráter peculiar de nosso público, e a fim também de poder escrever as palavras introdutórias com igual encanto contemplativo, cujos signos, como petrificações de boas horas enaltecedoras, ele traz em cada folha, represento-me o instante em que vós, meu mui venerado amigo, receberéis este ensaio (Nietzsche, 1992, p. 25).

A música, os escritos e a convivência com Richard Wagner influenciaram decisivamente o jovem filólogo<sup>2</sup>. Os momentos iniciais da trajetória intelectual de Nietzsche vêm a público anunciado como uma espécie de continuidade ao projeto de renovação das forças culturais alemãs, que encontrariam na obra de Wagner o seu ápice<sup>3</sup>:

- 
- 2 A Deussen ele escreve, extasiado pelos primeiros contatos com Wagner, nestes termos: “mesmo com demora, eu encontrei o verdadeiro santo da filologia, um verdadeiro e autêntico filólogo, finalmente um mártir [...]. Sabe teu nome? Wagner, Wagner, Wagner!” (Nietzsche, 1986, p. 597-698).
  - 3 A seu companheiro Rohde, por exemplo, ele escreveu a respeito do trabalho de Otto Jahn, forte opositor intelectual de seu professor Friedrich Ritschl: “eu li os artigos de Jahn sobre a música dando atenção prioritária no que concerne a Wagner. É preciso um pouco de entusiasmo para dar plena razão a um homem como aquele. Mesmo porque, não demonstra mais do que uma instintiva desconfiança e não escuta mais do que um ouvido semifechado. Não obstante, dou-lhe razão somente lá onde ele vê Wagner como representante de um diletantismo moderno que absorve e digere todos os interesses artísticos.... Mas a esfera afetiva onde se encontra Wagner fica excessivamente inacessível para Otto Jahn. Ele se coloca como um herói do Grenzboten, para quem a legenda de Tannhäuser e a atmosfera

Errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, no contraste entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente leem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem (Nietzsche, 1992, p. 25).

Este trecho compõe outro ponto importante do primeiro prefácio a *O nascimento da tragédia*: a proposição a respeito do papel ocupado pela arte e pela filosofia no fortalecimento da cultura. Não obstante, ao expor esse ideário em linhas simpáticas ao movimento wagneriano, o jovem professor de filologia clássica vai se indispor com vários filólogos de seu círculo acadêmico. Em todo caso, a influência de Wagner vai além do academicismo e do papel político cultural da música, mas traz para o centro do debate a questão do pessimismo. Como veremos, a perspectiva criativa do artista vai se determinante para Nietzsche remodelar o debate em torno das questões levantadas por Schopenhauer na tradição pessimista que se instaura na filosofia alemã do século XIX.

Nietzsche era um frequentador assíduo da mansão dos Wagner à beira do lago Lucerna, em Tribschen, e mantinha sugestivas discussões na qual o tema do pessimismo aparece com frequência. Por exemplo, quando Richard Wagner,

---

de Lohengrin constituem um mundo hermético. O que eu amo em Wagner é o que eu amo em Schopenhauer, o ar ético que respiramos neles, o aroma faustiano, cruz, morte e túmulo, etc." (Nietzsche, 1986, p. 604).

refletindo sobre a iminente guerra franco-prussiana, afirma que o pessimismo deve ser moderado de forma a ser produtivo, como relatado nos diários de Cosima Wagner:

Enquanto discute a situação do mundo e fala sobre a possível confusão deste ano, Richard diz: ‘Mesmo que alguém espere as coisas com o pessimismo mais sombrio, está sendo otimista, porque elas sempre surgem de maneira melhor e com compromissos desse tipo, de modo que apenas o desprezível sai ganhando. A única consolação é que o indigno também não é capaz de fundar nada’ (Wagner, 1976, p. 31, tradução nossa).

Por sua formação clássica em filologia, Nietzsche estava em intenso contato com as grandes tragédias gregas, tinha acesso a várias interpretações de seus elementos poéticos e mitológicos, mas o foco do estudo publicado em *O nascimento da tragédia* foi a relação entre arte e pessimismo. Não à toa que a segunda edição do livro, em 1886, foi acrescida do prefácio “Tentativa de autocrítica” (*Versuch einer Selbstkritik*) e uma mudança significativa no subtítulo da obra para *Helenismo e Pessimismo*.

Este livro inaugural aparece como o corolário de vários rascunhos e escritos que Nietzsche começou a produzir a partir de 1869. Estes incluem ensaios com títulos como “O drama musical grego”, “Sócrates e a tragédia Grega”, “A visão dionisíaca do mundo”, “A tragédia e os espíritos livres” e “O nascimento do pensamento trágico”. Embora alguns desses ensaios tenham sido publicados parcialmente muito depois na coleção póstuma de Nietzsche, conhecida como *Nachlass*,

eles desempenharam um papel fundamental na composição do livro durante o verão de 1871.

A obra não concede grande importância à elaboração de uma estrutura formal ou tradicional de organização, em vez disso, ele estava principalmente guiado pelo princípio do *Gesamtkunstwerk*, a “obra de arte total”, que sugere a busca por uma síntese artística que incorpora diversas formas de expressão, como música, poesia, filosofia e outras, para criar uma experiência estética integrada e disruptiva para a cultura moderna. Uma abordagem inovadora e eclética, buscando uma expressão artística abrangente, mas, como ele mesmo reconhece anos depois, ainda carente de melhor definição conceitual.

Em *O nascimento da tragédia* o filósofo alemão Friedrich Nietzsche apresenta uma análise instigante da cultura grega antiga, buscando desvendar os segredos da arte trágica e sua relação com o pessimismo. A atmosfera intelectual do pessimismo no século XIX foi marcada por uma crescente desilusão com as promessas da razão e do progresso em meio a um cenário social e político turbulento, pontuado por guerras, revoluções e crises que colocavam em xeque a crença em um futuro melhor. Nesse contexto, a obra de Arthur Schopenhauer, com sua ênfase no sofrimento como elemento intrínseco à vida, tornou-se emblemática, oferecendo uma linguagem para a angústia e a busca por significado em um mundo aparentemente desprovido de propósito. A arte, em suas diversas manifestações, emergiu como um espaço privilegiado

para a expressão dessa visão de mundo, explorando temas como a dor, a morte e a falta de sentido.

O ponto em destaque do pensamento de Nietzsche estudado neste livro reside em sua capacidade de reconhecer no pessimismo um impulso criativo, capaz de conduzir à afirmação da vida. Para tal, Nietzsche identifica dois tipos de pessimismo: um pessimismo descritivo, que se limita a constatar a ausência de um sentido metafísico preestabelecido para a existência, e um pessimismo avaliativo, que recomenda atitudes e valoração da existência com base no pessimismo descritivo e sua avaliação negativa. Em *O nascimento da tragédia*, então, temos o pessimismo sendo negado e afirmado ao mesmo tempo, quer dizer, afirma o pessimismo descritivo e nega o prescritivo, argumentando que a questão central não é se devemos ou não praticar o pessimismo, mas em qual sentido uma filosofia pessimista pode ser afirmativa e criativa.

O filósofo identifica esse pessimismo afirmativo e criativo como o “pessimismo da força”, que contrasta com o “pessimismo dos fracos”. O pessimismo dos fracos infere, a partir do sofrimento inerente à vida, que ela não possui valor e não merece crédito. Já o pessimismo da força, abraçando a perspectiva artística, reconhece o sofrimento e o integra em uma experiência estética que celebra a vida. Diferentemente do pessimismo moderno, que decreta a ausência de sentido e valor na existência, o pessimismo trágico, enraizado na sabedoria dionisíaca, se transforma em um ímpeto para a criação artística e para a celebração da vida em sua

plenitude. A arte, nesse contexto, assume um papel crucial como instrumento de transfiguração, permitindo confrontar o sofrimento e oferecer novas formas de sustentar as tensões inerentes à tragédia humana. As tragédias gregas, como as de Sófocles, ao encenar de forma catártica a luta contra o destino, o sofrimento e a inevitabilidade da morte, revelava como os gregos antigos lidavam com a natureza, não com resignação, mas com uma lucidez corajosa que os impulsionava a criar e a celebrar a vida.

Ao contrário de um povo ingênuo que estaria em uma relação de maior proximidade e pureza com a natureza do que nós, os modernos, podemos dizer que Nietzsche identifica ali, em meio às grandiosas manifestações culturais da Grécia antiga, uma “tecnologia” de vida altamente sofisticada. Melhor dizendo, possuidores de desafios tão grandiosos para celebrar a existência quanto os que nós enfrentamos hoje, os gregos trágicos criaram uma forma interessante de lidar com a vida. A filosofia trágica não oferece soluções fáceis para os dilemas da existência, mas propõe uma mudança de perspectiva, uma forma singular de experienciar e compreender a vida em sua totalidade.

A tragédia, originada do culto a Dioniso, deus da embriaguez e do êxtase, coloca em cena a face caótica e dolorosa da existência, expressa na luta do herói contra o destino, na inevitabilidade da morte e na fragilidade da ordem humana diante das forças indomáveis da natureza. Entretanto, a tragédia não se limita a retratar o sofrimento humano. Ao

integrar o impulso apolíneo, representado pelo deus da beleza, da luz e da razão, a tragédia joga com o pessimismo e a criação estética, oferecendo ao espectador uma experiência que transcende a mera purgação das emoções. Deste modo, as formas sofisticadas de existir apresentadas pela tragédia passam justamente por essa fusão entre o apolíneo e o dionisíaco, na capacidade de olhar para o abismo sem desviar o olhar, de celebrar a vida mesmo diante do absurdo.

Essa afirmação da existência, no entanto, não se trata de um otimismo ingênuo ou de uma negação dos aspectos dolorosos da vida. A tragédia não oferece consolo na ilusão de um mundo justo ou harmonioso. Ao contrário, ela expõe a ausência de uma moral preestabelecida e de uma finalidade última para a existência, ou seja, é capaz de integrar o pessimismo sem cair na resignação ou no niilismo. Aceitando a descrição desse quadro, talvez, conseguimos criar um modelo de vida artística a ser seguido, reconhecendo que é na própria experiência da existência, em sua imprevisibilidade e finitude, que pode residir o seu valor.

Essa sabedoria trágica não trata de um conjunto de dogmas ou de um sistema filosófico rígido, mas sim de uma forma particular de visão de mundo, no caso, de uma maneira artística de “encarar” a existência humana. Essa sabedoria, enraizada na valorização do dionisíaco, expõe a luta humana contra o destino e a inevitabilidade da morte, não como elementos a serem negados ou temidos, mas como parte

indissociável da experiência humana, permitindo ao filósofo buscar novos elementos para perquirir: afinal, a vida é boa?

O ponto de saída é reconhecer que a resposta via valores morais universais ou por um conhecimento objetivo, que busca substituir a experiência estética intuitiva pela racionalidade abstrata e pela moralidade prescritiva, não se mostrou uma boa solução para essa questão. Schopenhauer já denunciava, com razão, que a busca por uma moral universal e por um conhecimento totalizador, exaltado na modernidade, conduz a uma visão estreita e, em última instância, insatisfatória da existência. De modo que essa busca por sistemas abstratos e absolutos, ao invés de levar à felicidade prometida, como se esta pudesse ser completamente compreendida e controlada pela razão, gera uma desconexão com a experiência real da vida, culminando em frustração e desilusão.

Assim, ecoa o questionamento central que permeia a obra: Schopenhauer tem razão? Ou seja, qual a validade do pessimismo como lente para compreender a existência? Schopenhauer, ao defender que vivemos no “pior dos mundos possíveis”, coloca a Vontade, força irracional e insaciável, como raiz do sofrimento humano. Para ele, a dor, a frustração e a inevitabilidade da morte são elementos intrínsecos à vida, conduzindo à conclusão de que a existência não se justifica por si mesma.

Esse livro busca mostrar que Nietzsche discorda da visão puramente negativa e resignada de Schopenhauer,

pois, ao mesmo tempo em que reconhece a genialidade de Schopenhauer em expor a face trágica da existência, discorda de seu tipo de pessimismo, já que a vida não se justifica por uma finalidade absoluta ou por uma moral preestabelecida, mas ser afirmada no próprio ato de criação artística, na construção de narrativas sobre os múltiplos significados da existência.

Nesse sentido, a filosofia pessimista, na perspectiva de Nietzsche, tem o valor de revelar a ausência de respostas absolutas, libertando o espírito para a criação e para a afirmação da vida como um jogo artístico a ser vivido com intensidade. Afinal, como apontado nas discussões sobre a sabedoria trágica, o confronto com a finitude e a dor não conduz necessariamente à resignação, mas pode ser um impulso para a criação, para a celebração da beleza e da potência da vida em sua totalidade. Dito de outra forma, a tragédia, longe de ser uma expressão de desespero, nos ensina que a beleza reside não apenas na harmonia e na perfeição, mas também na força dionisíaca que se manifesta em suas contradições e na coragem de afirmar a vida mesmo diante do abismo.

O presente livro começa por reconstruir a estrutura argumentativa de *O nascimento da tragédia*, mostrando como Nietzsche convida o leitor para próximo das suas questões. Remetemos esse fato a uma dimensão educacional pensada por Nietzsche para o texto: a investigação da tragédia grega deve fazer sentido para o leitor ao incorporar a forma de sua escrita em sua “mensagem”, ou seja, a própria leitura, com suas metáforas e alusões, cumpre levar o leitor à experiência desejada.

Contando com grande inspiração em Arthur Schopenhauer, em suma, os primeiros quatro parágrafos de *O nascimento da tragédia* mostram a dualidade dos impulsos *apolíneo e dionisíaco*, enquanto os parágrafos cinco a nove investigam as artes dionisíacas da música, dança, poesia lírica e a tragédia. Entretanto, essa dinâmica cede lugar quando Sócrates aparece em cena a partir da metade do livro, concedendo foco ao problema do pessimismo e do otimismo como forças civilizatórias.

Iniciaremos, portanto, com um estudo sobre a apresentação nietzschiana do mundo da arte dos gregos, reconstruindo a estrutura geral do argumento que vai da definição dos impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco na arte, até a sustentação do antagonismo entre esses impulsos manifestado na tragédia ática. Buscamos destacar o interesse do filósofo em mostrar que a arte trágica torna visível uma maneira sofisticada de abordar as contradições da existência e encontrar maneiras de lidar com elas. Contrariamente à ideia de silenciar ou ignorar as contradições, a sugestão que a tragédia nos dá é que elas devem ser enfrentadas e nomeadas. Todavia, esse processo demanda uma compreensão filosófica que se aproxima dessas questões sem tentar equacioná-las por meio da eliminação de um dos lados ou da encoberta do antagonismo fundamental encravado na própria existência.

Em linha, nosso estudo avança sobre a tese de que a arte grega antiga coloca a questão de como é possível perceber a vida como um meio de criação artística. O dionisíaco como

edificante da civilização ao transfigurar o desespero pessimista em uma afirmação alegre da vida, na qual o corpo pode impregnar seu relacionamento com a existência com uma visão de mundo estética. Assim, *O nascimento da tragédia* ensina que se pode ser tão honesto e livre de ilusões otimistas quanto Schopenhauer o era, e ainda assim celebrar a vida como fundamentalmente poderosa e prazerosa como os gregos fizeram.

Nietzsche está lançando as bases para uma argumentação sobre o problema da cultura na era moderna, pós-socrática. Ele destaca que o feito de Sócrates não pode ser desfeito; não se pode simplesmente reverter a história e tornar-se um Ésquilo. Os gregos não são modelos a serem imitados, mas exemplares do que a humanidade pode alcançar sob as condições determinadas em sua época. A questão é se o impulso otimista e utilitarista que rege o discurso científico comum a nossos dias pode ser combinado novamente com um impulso artístico, ou seja, se um “Sócrates artístico” é concebível.

Ao contrário de uma leitura comum sobre a primeira obra de Nietzsche, que afirma “existir um acordo bastante amplo de que o *Nascimento* incorpora sem modificação a metafísica de Schopenhauer” (Young, 2010, p. 26), propomos que essa hipótese deve ser rejeitada. Essa recusa se justifica, principalmente, porque as “suposições schopenhauerianas” de Nietzsche não apoiam suas próprias conclusões sobre a arte, além de que a divergência em relação ao pessimismo

é um tema central que implica em um distanciamento maior entre os filósofos.

Nietzsche usa o pessimismo grego para dialogar com a tradição moderna que orbitava a recepção da obra de Schopenhauer, mas não o fez da mesma forma que seus contemporâneos. Isso porque, a tragédia grega, e tudo aquilo que sua emergência envolve, permitiu a Nietzsche pensar os problemas contemporâneos através da chave que ele busca encontrar com a definição de uma perspectiva de artista para o problema da vida.

O que consegui então apreender, algo terrível e perigoso [...]: hoje eu diria que foi o problema da ciência mesma — a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável. [...] Edificado a partir de puras vivências próprias prematuras e demasiado verdes, que afloravam todas à soleira do comunicável, colocado sobre o terreno da arte — pois o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência — um livro talvez para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas, [...] em suma, uma obra das primícias, inclusive no mau sentido da palavra, não obstante o seu problema senil, acometida de todos os defeitos da mocidade, [...] um livro comprovado, quer dizer, um livro tal que, em todo caso, satisfizes 'os melhores de seu tempo'. Já por isso somente deveria ser tratado com certa consideração e discrição; [...] ante um olhar mais velho, cem vezes mais exigente, porém de maneira alguma mais frio, nem mais estranho àquela tarefa de que este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se — *ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...* (Nietzsche, 1992, p. 14-15, grifo do autor).

A questão era conseguir definir o pessimismo dionisiaco, um tipo novo de pessimismo que se apresenta como uma filosofia de artistas que é exatamente a contrapartida ao pessimismo moralreligioso de qual padece o “homem moderno” diante do enigma da existência.

Em seguida, este livro desdobra o argumento geral de nosso estudo acerca da dualidade apolíneo-dionisiaca ser fundamental para entender a tese de Nietzsche sobre a poesia grega e a tragédia, mas que o ponto crucial de sua obra é a dinâmica entre pessimismo e otimismo. Mostramos que a argumentação geral do pessimismo de Schopenhauer vai ser revista por Nietzsche na descrição das implicações da sabedoria popular de Sileno, o assecla de Dioniso. O velho Sileno que, notório consumidor de vinho, era representado como estando quase sempre bêbado e tendo de ser amparado por sátiros ou carregado por um burro. Sileno era descrito como o mais velho, o mais sábio e o mais beberrão dos seguidores de Dioniso. Sendo que é na lenda do aprisionamento de Sileno pelo Rei Midas que Nietzsche identifica e ilustra o problema pessimista: se os gregos acreditavam que Sileno tinha razão ao afirmar que a não existência é melhor do que a existência, como conseguiram reverter as consequências práticas deste conhecimento?

Ora, a resposta está na própria forma como se coloca o problema, pois, se a razão não é capaz de dar respostas sobre aquilo que foge de seu escopo, a razão não pode ser tomada como critério, portanto, deixa-se a razão de lado e

vamos à arte. Para discutir a relação entre arte e pessimismo proposta por Nietzsche, abordaremos um pouco da história do conceito filosófico de pessimismo, que nasce em antagonismo com o *otimismo*, cujo termo é um neologismo cunhado em 1737 para caracterizar a tese de Leibniz em sua *Teodiceia*, de que o nosso é o melhor mundo possível.

Em geral, o século XIX concentra um interesse maior no tema, estabelecendo ao menos quatro concepções principais de pessimismo: 1) como uma tendência psicológica ou estados de ânimo propícios a acreditar no pior resultado possível em qualquer situação; 2) enquanto problema histórico-filosófico: refere-se à crença de que a humanidade piora com o desenvolvimento da sociedade; 3) a defesa da tese de que nosso mundo é o pior mundo possível; 4) a tese de que a existência não pode ser justificada, logo, a não existência é preferível à existência. Enfim, veremos como Nietzsche rearranja essa matéria.

Pois bem, o presente livro é uma introdução a um assunto complexo nos estudos sobre a obra de Nietzsche e visa argumentar que *O nascimento da tragédia* é concebido dentro de um contexto pessimista, no qual, ao menos, três de seus temas centrais assumem uma relevância particular. Em primeiro lugar, destaca-se a ideia de que a arte trágica devém da relação entre o elemento dionisíaco e o apolíneo da arte, sendo a proximidade do dionisíaco com o pessimismo especialmente significativa para o argumento geral de Nietzsche. Em segundo lugar, surge uma extensa crítica à ciência socrática, otimista *par*

*excellence*, responsabilizada por destruir o ímpeto dionisíaco da cultura grega e, conseqüentemente, levar à desagregação do mundo artístico dos mitos devido à recusa filosófica de manter a tensão imbricada na dinâmica antagonica da diferença inscrita na própria existência.

Nietzsche questiona a filosofia platônica como sinal do cansaço, manifestação do desejo de escapar das contradições que resultam em desânimo e apatia diante da vida, dado que substitui o antagonismo artístico entre Apolo e Dioniso pela contradição moral entre verdade e mentira, erro e acerto, sensível e inteligível, corpo e alma. No caso, ao introduzir esses elementos inartísticos, a filosofia pós-socrática aniquila a possibilidade de se reconhecer na arte a tarefa suprema de justificação da existência.

Mostraremos que o pessimismo desempenha um papel intrincado, porém crucial, nesses temas. Especificamente, evidencia-se que o dionisíaco possui um componente fortemente pessimista, mas que tal elemento deve ser sublimado pelo apolíneo na tragédia para ser suportável: quando isso ocorre, o espectador é levado a afirmar a vida, incluído toda verdade pessimista que a consciência humana pode suportar. Para tal, argumentamos que é o otimismo que torna o pessimismo uma realidade negativa, pois, em sua tentativa de despojar a validade da pluralidade epistêmica e existencial, concebe a arte como um simples reluzir de uma inocência infantil que remete a uma era antiga da humanidade.

O ponto em questão é reverter esse pressuposto, já que a verdade é justamente o contrário. Assim, ao estudar a arte grega, Nietzsche nega que os gregos eram ingênuos, indo contra a ideia de que a riqueza do mundo helênico e toda a sua formação cultural forjada na música e na beleza das formas dependiam daquela proximidade imatura com a natureza. Quer dizer, que a genialidade grega só foi possível porque eles estavam em um momento civilizatório primário, menos complexo e sofisticado que a sociedade atual. O que Nietzsche nos mostra é que todo o dilema entre pessimismo e otimismo que caracteriza a sociedade já estava ali e, em analogia, pode ser utilizado como uma ferramenta interessante para pensar o mundo atual.

Pensando que os gregos trágicos já possuíam um conhecimento parêlo ao moderno, o processo grego não representa uma inocência da humanidade ou uma infância do logos, mas sim uma vivência dotada de camadas e mais camadas de cultura, repleta de complexidades existências e sociais. Por isso deve ser assumida como um avanço civilizatório, já que, no sentido traçado por Nietzsche, podemos afirmar que eles sabiam mais sobre viver a vida do que “nós” sabemos. Então, recuperar a tessitura da tragédia grega não é uma volta ao tempo perdido, ao mundo idílico, e sim compreender que eles desenvolvem uma forte arte de viver cuja “tecnologia” o mundo moderno deixou-se extraviar em seu processo formativo.

Este livro busca refletir sobre a tese nietzschiana de que a retomada desse processo de avanço civilizacional requer compreender melhor o significado e o valor de seu elemento pessimista. Isso porque o pessimismo moderno — romântico, schopenhaueriano — compreende o problema conforme uma atividade racional de constatação factual sobre o sofrimento e o destino trágico de tudo aquilo que vive, isto é, a certeza da morte e do sofrimento. Todavia, argumentamos que existe uma diferença entre o pessimismo factual e o pessimismo avaliativo, o qual traz a ideia de que a constatação factual do caráter apavorante e angustiante da existência não implicam em nenhuma avaliação sobre a vida, mas apenas indica que o jogo é diferente daquele delineado pelo otimismo. A saber, estamos no meio de uma dinâmica artística do universo, criativa-destrutiva, e que estar nesse meio vale a pena.

Neste sentido que Nietzsche vai encaminhar sua argumentação para a retomada de uma filosofia pessimista dionisíaca no mundo contemporâneo. Uma filosofia que esteja próxima à arte, que seja capaz de apreender essa tensão estética da realidade e ofereça uma reestruturação do problema do pessimismo, de modo que este passe a funcionar como um impulso à criação, ao surgimento do espírito livre.

# O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

## 1.1. A AFIRMAÇÃO DA EXISTÊNCIA

Em *O nascimento da tragédia* (1872), a história da formação da arte grega antiga, desde as epopeias homéricas até a realização do espetáculo de encenação das tragédias, é explicada por Nietzsche a partir dos impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco, que vivem em completa oposição, mas encontram-se emparelhados no drama trágico musical, principalmente os de Sófocles e Ésquilo. A tragédia ática seria uma espécie de lírica teatralmente desenvolvida — uma forma de arte que nasce do impulso dionisíaco e desenvolve suas ações como a expressão de uma excitação musical vista no coro trágico (Nietzsche, 1992, p. 53).

Com isso se afirma que a tragédia nasceu a partir do espírito da música, ou seja, do coro entoado pelos adoradores de Dioniso e toda sua estrutura giraria em torno dessa divindade. A “tradição nos diz com inteira nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela

era só coro e nada mais que coro” (Nietzsche, 1992, p. 52). A tragédia estabeleceria um drama no qual, de um lado, está o elemento musical — a imagem refletida do próprio Dioniso — e de outro o herói, entendido como máscaras de Dioniso, representando seu processo de surgimento, aniquilamento e retorno ao fundo indiferenciado.

No desenvolvimento dessa explicação, Nietzsche coloca o início da discussão nas categorias artísticas do dionisíaco e do apolíneo, que se apresentam como *Naturtriebe*, isto é, impulsos ou instintos que, entre outras coisas, podem se manifestar como diferentes formas de arte. Ao explorar esses impulsos, ele os concebe como universos artísticos distintos, associando o apolíneo ao sonho e o dionisíaco à embriaguez. Essa distinção reflete não apenas diferenças estilísticas, mas também contrastes fisiológicos, estabelecendo uma contraposição entre os dois impulsos.

Nos concentramos nos parágrafos 1 a 6 de *O nascimento da tragédia*, os quais exploram a pré-história da arte grega que antecede o surgimento das peças trágicas nos séculos VI e V a.C. Nietzsche interpreta várias formas de arte, incluindo mitologia e poesia lírica, através das lentes dos deuses gregos Apolo e Dioniso, examinando seu significado cultural e filosófico. O conflito entre essas forças artísticas introduz temas importantes, incluindo o pessimismo fundamental na condição humana, o papel da arte na mediação do sofrimento e a conexão mais ampla entre estética, subjetividade e existência.

Nietzsche sustenta que a tragédia surge como uma fusão de elementos apolíneos e dionisíacos, expressando uma visão de mundo conflituosa que confronta a verdade pessimista da existência, mas seduz os indivíduos a continuarem vivendo. A colisão entre essas formas de arte conflitantes atinge seu ápice no drama trágico. A narrativa traça a evolução da arte grega, enfatizando a transição da era apolínea homérica para o ressurgimento dionisíaco visto na poesia lírica e, finalmente, na tragédia ática. Os trechos estabelecem as bases estéticas para interpretar o significado filosófico das peças trágicas no tocante à afirmação nietzschiana de que apenas como um fenômeno estético a existência pode ser justificada.

Para Nietzsche, a arte não se resume a uma mera atividade decorativa ou de entretenimento, mas se configura como uma força fundamental na existência humana, sendo a expressão mais potente do que pode um corpo e a única justificativa possível para a vida em face do pessimismo inerente à condição humana. A arte, especialmente a tragédia grega, surge como resposta a esse pessimismo, não como forma de escape ou negação da realidade, mas sim como meio de afirmar a vida em sua totalidade, com suas belezas e seus horrores. Através da catarse proporcionada pela experiência estética, a tragédia nos ensina a confrontar a tragicidade da existência sem cair na resignação, conduzindo-nos a uma afirmação da vida mesmo diante do sofrimento.

O artista, ao criar, transforma o mundo a partir de sua própria perspectiva, imprimindo sua marca na realidade. Esse

ato de criação é visto por Nietzsche como uma afirmação da vida, uma forma de dar sentido ao caos e à dor. A arte trágica, em particular, ao encenar a luta, a dor e a morte, revela a potência da vida em sua dimensão mais crua e ancestral. É através dessa experiência estética intensa que o espectador é levado a confrontar a própria finitude, experimentando uma catarse que o conduz à afirmação da vida em sua totalidade.

Ora, trata-se de uma crítica à visão moralizante da arte, que a reduz a um instrumento de doutrinação ou de julgamento moral. Para ele, a experiência estética transcende as categorias de bem e mal, colocando-nos em contato com a realidade em sua crueza, sem a mediação de valores morais. A beleza, nesse contexto, não se resume ao belo harmônico e equilibrado, mas engloba também o feio, o grotesco, o trágico, como elementos constituintes da própria vida.

Nietzsche via na mitologia e no simbolismo elementos essenciais da arte, pois os mitos não são meras fábulas infantis, mas sim expressões profundas das experiências humanas fundamentais: a vida, a morte, o amor, o medo, a esperança. A arte, ao se utilizar de mitos e símbolos, consegue comunicar essas experiências de forma direta e impactante, atingindo o espectador em um nível profundo e visceral. Em linha a isso, Nietzsche via na cultura moderna um processo de declínio da arte, fruto do predomínio da racionalidade, da moral e da ciência em detrimento da experiência estética e da afirmação da vida.

O conceito nietzschiano de arte é complexo e multifacetado, não se limitando a uma definição única e fechada. No entanto, a partir dos pontos abordados, podemos compreender a arte, para Nietzsche, como uma força fundamental na existência humana, sendo a expressão mais potente do corpo e a única justificativa possível para a vida. É através da experiência estética, e em especial da tragédia, que podemos confrontar a totalidade da vida, com suas belezas e seus horrores, e afirmar a existência como um jogo trágico, mas não por isso menos belo e grandioso.

Neste contexto, a “afirmação da existência” não se trata de um mero otimismo ingênuo ou de uma negação dos aspectos dolorosos da vida. Trata-se de uma atitude corajosa e artística de se colocar diante da existência em sua totalidade, abraçando tanto a beleza quanto o horror, o prazer e a dor, a ordem e o caos, reconhecendo nesses pares dinâmicos a força motriz da própria vida.

O ponto de partida para Nietzsche é o reconhecimento da visão pessimista de mundo, exemplificada na figura mitológica de Sileno. Iremos abordar este ponto no segundo capítulo, mas cabe dizer agora que esse pessimismo, que considera a não existência preferível à existência, é o que Nietzsche chama de pessimismo prescritivo, que ele rejeita. Nietzsche reconhece a verdade no pessimismo descritivo, ou seja, a vida é de fato marcada pela dor, pelo acaso e pela efemeridade. Contudo, ele não concorda com a valoração negativa que se atribui à vida.

A solução, então, não reside em negar o pessimismo, mas em afirmá-lo em um sentido que Nietzsche chamará de dionisíaco.

A tragédia grega, então, surge justamente como resposta a esse pessimismo paralisante. Ao invés de negar o sofrimento e a morte, a tragédia os coloca em cena, mostrando a luta, a dor e a finitude como elementos constituintes da própria existência. É através da catarse, proporcionada pela experiência estética da tragédia, que os gregos conseguiam transfigurar o horror da existência em beleza, transformando o sofrimento em algo não apenas suportável, mas digno de ser contemplado e celebrado. Neste sentido, a afirmação da existência passa necessariamente pela arte, e não pela razão ou pela moral. É através da experiência estética, e não do discurso lógico ou da moral religiosa, que podemos abarcar a totalidade da vida e encontrar nela um sentido.

A arte trágica, em particular, ao nos colocar em contato com a dimensão dionisíaca da existência nos permite transcender a ilusão da individualidade separada e nos conectar com a fonte criativa da própria vida. É nesse estado de comunhão com a totalidade, que transcende as limitações do ego individual, que a afirmação da vida se torna possível, mesmo diante do sofrimento. A própria dor e a morte passam a ser vistas como partes integrantes desse fluxo contínuo de criação e destruição que constitui a vida.

Para Nietzsche, os gregos, através da arte trágica, conseguiram integrar o pessimismo, celebrando a existência.

Do outro lado, a tradição filosófica socrática, que, segundo ele, teria se afastado da sabedoria trágica dos gregos, privilegiando a razão, a moral e a busca por um conhecimento absoluto da realidade, produziu a “morte da tragédia” e no declínio da cultura que teria se tornado excessivamente não artístico. A superação desse quadro passaria por um “renascimento do espírito trágico”, que possibilitaria a humanidade a reencontrar o caminho da afirmação da vida. Esse renascimento, no entanto, não significaria um retorno ao passado, mas sim a criação de uma nova forma de arte, que fosse capaz de reingressar o dionisíaco na cultura.

Nietzsche via na música de Wagner a capacidade de expressar a dimensão dionisíaca da existência, um exemplo desse novo tipo de arte, mas, é interessante pontuar, a afirmação da existência não se trata de um estado a ser alcançado, mas sim de um processo contínuo e dinâmico, no qual cada indivíduo, à sua maneira, deve encontrar seu próprio caminho para afirmar a vida em sua singularidade. Em síntese, a afirmação da existência em Nietzsche se configura como um desafio constante, um convite à superação do pessimismo através de uma arte que traz consigo uma filosofia pessimista — tal qual veremos adiante.

## 1.2. APOLÍNEO E DIONISIACO

A questão geral é compreender a discussão de Nietzsche sobre como esses impulsos influenciaram a criação artística na Grécia antiga. A dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco, e sua expressão na tragédia, são temas estéticos para compreender a natureza da arte, da experiência estética e, por extensão, aspectos mais profundos da condição humana. Assim, Nietzsche nos propõe que “para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco” (Nietzsche, 1992, p. 27-28).

A arte apolínea é essencialmente uma arte do sonho: tudo o que ocorre nela é visto como belo. O apolíneo é caracterizado como uma expressão artística estática e ilusória, marcada pela ordem, proporção e estrutura. Sua natureza estática sugere estabilidade e permanência, enquanto sua ênfase na representação visual e na criação de imagens reflete a ilusão artística. Apolo é reconhecido como o deus da cidade, cuja arte, incluindo a escultura, desempenha um papel fundamental na construção de templos e promove a lei e a ordem, além da esfera da individualidade dos cidadãos. Em contraste com o caos dionisíaco, o apolíneo destaca-se por sua sobriedade, estabilidade e contribuição para as concepções clássicas de arte e civilização na cultura grega.

O estado apolíneo é caracterizado por um *schöner Schein* (bela aparência), isto é, uma compreensão e prazer emergente das formas, da superfície das coisas, na qual nada é supérfluo ou feio: tudo é visto como belo. No entanto, enquanto *Schein*, a arte apolínea revela seu significado de “ilusão”: o indivíduo sonhador sempre está ciente de que a obra de arte não é a verdadeira realidade, mas uma boa consciência na forma de ilusão a serviço da vida.

Por sua vez, o dionisíaco é caracterizado por uma expressão artística que envolve frenesi, dança, música e orgias. Dioniso é reconhecido como o deus da música, contrastando com Apolo, líder das Musas e mestre da lira. A música dionisíaca, representada pela flauta, existe por si só, recusando-se a ter forma ou estrutura imposta, enfatizando melodia, ritmo e excitando dança e canto. Dioniso é associado a um estado de transe que dissolve a individualidade, promovendo uma união extática com a natureza e os companheiros de celebração. Sua história mitológica como um deus nascido três vezes simboliza mudança e dinamismo, contrastando com a serenidade estática de Apolo. Enquanto Apolo representa ordem, medida e a arte da imagem, o dionisíaco incorpora caos, excesso e uma ligação íntima com a natureza, sendo considerado, em um primeiro momento, ameaçador à ordem da vida cívica que os gregos tanto se orgulhavam. A música dionisíaca é compreendida como “mais primária”, ou seja, primordialmente conectada intimamente ao corpo humano e

seu movimento, destacando-se pelo seu caráter amorfo e pela ênfase na intoxicação.

Essa dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco revela para Nietzsche implicações sociais e culturais maiores na Grécia antiga, refletindo tais preocupações nas formas de arte e na percepção do significado da própria ideia de civilização. Em outras palavras, a dualidade entre Apolo e Dioniso vai além de uma mera caracterização mitológica. Essa dicotomia entre os deuses representa implicações profundas e abrangentes nas esferas sociais e culturais da sociedade grega, como a intuição de princípios artísticos e filosóficos distintos.

Nietzsche argumenta que a interação dinâmica entre esses princípios opostos não apenas influenciou a produção artística na Grécia, mas também desempenhou um papel crucial na formação da mentalidade e na compreensão que o grego tinha do sentido da existência. A complexidade da vivência humana estaria ali disposta em riqueza e diversidade artística e cultural, dando ensejo para o filósofo compreender a tensão criativa entre Apolo e Dioniso como elementos centrais da vitalidade e da profundidade da expressão cultural da visão de mundo pertinente a essa sociedade.

Neste contexto, o efeito da música dionisíaca para a civilização grega é compreendido em sua capacidade de cessar a função reflexiva do indivíduo apolíneo, de modo que seu corpo entre em um êxtase no qual o indivíduo vê a si mesmo como se conseguisse enxergar além da superfície

da realidade, como se a existência pudesse ser contemplada pela perspectiva do universal. Quer dizer, tomando o conceito com referência a Schopenhauer, o dionisíaco promove o fervor estético responsável por rasgar o “véu de Maia”.

E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia, na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*: ‘Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no princípio de individuação’ (Nietzsche, 1992, p. 30).

Ao destacar a dualidade entre Apolo e Dioniso, Nietzsche está, de certa forma, revelando as ilusões ou véus que podem obscurecer a compreensão mais profunda da natureza humana e da realidade. Por isso as características atribuídas ao apolíneo e ao dionisíaco servem como metáforas para elementos mais fundamentais da condição humana, desafiando as percepções convencionais e revelando uma verdade mais profunda por trás do véu da ilusão. Isso porque, o corpo em êxtase dionisíaco, a bela aparência do mundo se mostra como é: apenas uma ilusão. Além de que o mundo como um todo se revela, essencialmente, como um esforço incessante e sem objetivo da natureza.

Pelo efeito do dionisíaco, toda a existência é vista como reflexo do “*das Ur-Eine*” (Uno-primordial), descrito como “o

eterno padecente e pleno de contradição” (Nietzsche, 1992, p. 39). No entanto, Nietzsche não fornece uma explicação clara de como essa “unidade originária” pode ser, ao mesmo tempo, dor e contradição originárias, pois, se tomamos a sua acepção como uma assimilação direta dos conceitos de Schopenhauer, o problema seria dado na medida em que há individuação do universal, não o universal em si. Como no capítulo 28 de *O mundo como vontade e representação*, a causa dessa dor é atribuída à natureza sempre desejanste da Vontade, o que torna a realização plena e a felicidade impossíveis.

Essa natureza da Vontade se tornar dor para o ser humano porque surge pelas divisões fenomenais resultantes do uso do *princípio da individuação*, que Nietzsche afirma ser a origem e a causa primordial do mal. Essa ideia segue a filosofia schopenhaueriana, como no livro IV de “*O Mundo*”, sobre o sofrimento da Vontade ser aprofundado pelo fato de que, embora seja una na essência, ela é dilacerada pelas constantes guerras que suas objetivações travam entre si. Portanto, embora *noumenalmente* unida, a Vontade é fenomenalmente dividida, ou rasgada e despedaçada em indivíduos que entram permanentemente em conflito. Por outro lado, embora os sofrimentos causados pela individuação sejam reais, para ambos os autores existe a possibilidade de que, se conseguirmos mudar nossa perspectiva para a da Vontade, o “véu de Maya” será rasgado e a Vontade será reunida consigo mesma, “evangelho da harmonia universal” (Nietzsche, 1992, p. 31).

O Uno-Primordial é misterioso e inacessível, e sua natureza é declaradamente caótica, o que pode significar que a vida é essencialmente sofrimento, pois manifestação efêmera de algo que é ilógico e sem sentido. No entanto, Nietzsche defende que não se sofre no estado dionisíaco. Em vez disso, o indivíduo experimenta uma sensação de prazer e júbilo que advém da identificação com essa força universal. Tal prazer só é possível porque não se é mais um indivíduo: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial” (Nietzsche, 1992, p. 31). De certa forma, o indivíduo se sente experimentando a dor e o sofrimento que não é exclusividade sua, mas do mundo, portanto, a dor não está em si mesmo — apenas a experiência estética.

Nietzsche parte de um elemento estrutural da tragédia grega para construir este raciocínio, destacando o processo criativo cujo resultado é uma espécie de personificação da música na poesia; uma alusão, já que seu conteúdo é por natureza informe e irrepresentável. Essa tese é investigada a partir do jogo entre as figuras conceituais representadas por impulsos artísticos, os quais dão origem à arte que ganha corpo na realização efetiva dos costumes e dos instintos do povo grego.

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos,

que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (Nietzsche, 1992, p. 27).

Nietzsche apresenta e explora o desenvolvimento do apolíneo e do dionísio na arte, abrindo sua investigação explicando o que são esses dois impulsos que “caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (Nietzsche, 1992, p. 27). Sua análise ultrapassa a descrição da consciência histórica sobre os deuses e busca encaminhar o leitor em direção a uma espécie de experiência primordial revelada por esses deuses, as quais dizem respeito às questões gerais da existência como um todo. Ou seja, a cultura grega expressou, nas figuras de seus deuses da arte, a doutrina secreta da sua visão do mundo como fonte dupla da sua arte.

Vale notar que Nietzsche trata esse movimento como o ápice da “vontade’ helênica” (Nietzsche, 1992, p. 37), isto é, não como um conceito, mas um termo entre aspas que busca delinear para o leitor a vontade criativa ou o impulso vital da fisiologia artística dos gregos que foi capaz de curvar a força desses impulsos artísticos, pela primeira vez, para entrarem em harmonia. Esse estado de harmonia é uma trégua particularmente exemplificada na criação da tragédia ática, onde os impulsos artísticos contrastantes se fundem de maneira equilibrada para dar origem a uma obra de arte significativa. A história da arte, então, remete à busca da cultura

por bem-aventurança na existência, à qual Nietzsche afirma os gregos terem alcançados em dois estados fisiológicos, no *sonho* e no estado de *embriaguez*.

O mundo dos sonhos diz respeito à beleza das formas, onde cada pessoa está repleta do ímpeto dos artistas, e é esse mundo onírico de Apolo, a origem de todas as belas-artes e de uma metade importante da poesia. A analogia com o sonho traz uma ideia sobre a inspiração criativa dos seres humanos, pois neste estado há uma compreensão prazerosa e imediata da *forma*, não há nada indiferente e desnecessário à consciência do sonhador. Na vida mais elevada desta realidade onírica ainda temos a sensação brilhante de sua *aparência* e, quando essa sensação termina, começam os efeitos patológicos nos quais o sonho não é mais jubiloso e seu poder curativo natural cessa. Dentro desse limite, porém, não são apenas as imagens agradáveis e amigáveis que o sonho nos proporciona, mas também as coisas sérias, tristes, sombrias, contudo, enquanto o poder apolíneo do sonho está ativo, essas “coisas” desagradáveis também são vistas com o mesmo prazer, pois são cobertas pelo véu da aparência.

Enquanto o sonho é o jogo do indivíduo com o real, a arte do artista apolíneo é o jogo com o sonho. A imagem onírica e fantasiosa sobrova a mente do artista apolíneo e se torna um jogo entre sonho e realidade na medida em que essa imagem impulsiona o artista a modificar a estrutura do real, ou seja, ao conferir uma bela forma à dureza do mármore ou à rudeza do som. *Apolo* se torna *arte* quando lança brilho ao

que antes era tenebroso, quando lança beleza ao que antes estava sem valor. Esse condão apolíneo é a condição de vida que o grego homérico havia construído para lançar brilho e beleza sobre a existência. Nas suas raízes mais profundas, segundo Nietzsche, ele é o deus do sol e da luz que se revela em esplendor, a bela ilusão do mundo dos sonhos é também o seu reino: a verdade superior, a perfeição da criação artística do povo em contraste com a realidade cotidiana incompleta e incompreensível.

A arte dionisíaca, por outro lado, baseia-se no jogo com a embriaguez e o êxtase. Existem duas forças principais que levam o indivíduo forjado no apolíneo à ruína e à quebra da individuação: o instinto primaveril e os narcóticos, cujos efeitos estão simbolizados no êxtase provocado pelo dionisíaco. O que nasce do artista dionisíaco relaciona-se com a natureza como a estátua se relaciona com o artista apolíneo. Se a embriaguez é o jogo da natureza com o indivíduo, então a obra do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado só pode ser entendido como uma metáfora se você mesmo não o experimentou antes: como se a vigília se apresenta como um sonho que você sonha e ao mesmo tempo sente o sonho como um sonho.

Através da descrição dos dois mundos artísticos cujos impulsos artísticos dão origem, os primeiros parágrafos de *O nascimento da tragédia* articulam uma teoria sobre a antropologia humana. Nietzsche postula um conjunto perene de forças na produção cultural humana e estas forças (ou impulsos)

são entendidas como modos específicos de objetivação da natureza, trazendo um significado metafísico e, por meio das suas realizações artísticas, seu culto é entendido como símbolos desse significado. Assim, de modo geral, a cultura seria a visão de mundo tornada visível, sendo que o antagonismo entre o apolíneo e o dionisiaco está por trás também das mudanças históricas, pois enquanto o apolíneo está associado à ordem, à forma, à clareza e à individualidade, o dionisiaco está ligado ao caos, à emoção, à intuição e à coletividade, por isso diferentes épocas históricas podem ser caracterizadas pela predominância de um desses impulsos sobre o outro.

Neste sentido, Nietzsche argumenta que o desenvolvimento histórico da arte na Grécia antiga mostra que o poder apolíneo, cuja forma máxima se faz visível na preponderância da arte homérica das epopeias e na imagem dos deuses do Olimpo, conseguiu “temperar” o deus estrangeiro Dioniso, o qual veio da Ásia em suas caravanas orgiásticas. Após a chegada do deus do vinho, a supremacia da visão de mundo representada por Apolo Delfico não poderia mais prevalecer isoladamente e foi obrigada a conviver com o surgimento e a compreensão do novo culto. Esse culto traz consigo efeitos profundos e o sacerdócio delfico se viu compelido a buscar uma reconciliação, iniciando uma espécie de confronto no campo de batalha simbólico. Contudo, à medida que o espírito artístico apolíneo se fortalecia, permitindo o florescimento da beleza na arte, o impulso dionisiaco se desenvolvia também. Isso implica que, quanto mais a expressão artística alcançava

a perfeição apolínea, mais claramente se revelava o mundo enigmático e repleto de horrores associados à essência primordial única. Essa essência, vinculada ao culto dionisíaco, se tornava a base subjacente de toda a arte e instaurou-se como um suporte essencial para a compreensão da existência.

Durante a excitação dionisíaca, a natureza exprime-se na sua força máxima e permite ao indivíduo sentir como se fosse um só; de modo que o *princípio de individuação* aparece, por assim dizer, como um estado permanente de fraqueza da Vontade<sup>4</sup>. No dionisíaco, as emoções de seus sacerdotes se misturam da maneira mais maravilhosa, a dor desperta o prazer, o júbilo arranca tons agonizantes do peito, em canto e com as expressões faciais dessas massas excitadas, nas quais a natureza ganha voz e movimento.

---

4 Neste contexto, a discussão sobre a 'coisa em si' (Ding an sich) é fundamental, especialmente nas obras de filósofos como Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer. A 'coisa em si' representa a realidade última e independente dos fenômenos, aquilo que existe para além da nossa capacidade de perceber e compreender diretamente. Em sua primeira edição de 'O mundo como vontade e representação', Schopenhauer identificou a 'coisa em si' com a Vontade, onde esse conceito significava a realidade última por trás de todos os fenômenos e representava a essência do mundo. Para Schopenhauer, a Vontade é a coisa em si, e os fenômenos que percebermos são manifestações ou representações dessa Vontade. Entretanto, em uma segunda edição do mesmo trabalho, Schopenhauer modificou sua posição. Ele passou a afirmar que a Vontade é a coisa em si apenas na relação com os fenômenos. Isso sugere uma mudança em sua concepção original, indicando que a identificação direta da Vontade como a 'coisa em si' era mais complexa do que inicialmente postulada. Nessa revisão, Schopenhauer parece reconhecer que a Vontade só pode ser conhecida na medida em que se manifesta nos fenômenos, mas sua natureza última permanece fora do alcance direto da compreensão humana. De todo modo, Nietzsche critica a identificação da Vontade como a coisa em si, afirmando que a 'vontade é a forma mais geral do fenômeno' (Decher, 1985, p. 110-125).

Segundo Nietzsche, foi o cultivo no apolíneo que colocou o instinto avassalador do dionisíaco oriental nas algemas da arte, revelado quando comparamos a sua espiritualização da celebração de Dioniso com o que surgiu da mesma origem entre outros povos<sup>5</sup>. A violência dionisíaca bárbara se refere a força vital e criativa associada ao deus enquanto deus do vinho, do teatro e dos rituais orgiásticos, no qual multidões cantavam e dançavam, lembrando os aspectos orgiásticos dos rituais dionisíacos gregos. Na sua origem pré-artística, havia destruição de laços sociais durante seus festivais, especialmente enfatizando a indiscrição sexual e a destruição das estruturas familiares através de um sectarismo irrestrito. Isso sugere que, durante esses eventos, as normas sociais e as restrições eram temporariamente suspensas, dando lugar a expressões intensas de vitalidade, desinibição e liberação corporal.

Essa ênfase na quebra de normas sociais e na expressão irrestrita dos instintos reflete a natureza caótica e disruptiva associada à influência dionisíaca.

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta

---

5 Festivais semelhantes são antigos e podem ser encontrados em todos os lugares, principalmente na Babilônia, sob o nome de Sakaeen. 'Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas' (Nietzsche, 1992, p. 30). Aqui todos os laços estatais e sociais foram destruídos durante um festival de cinco dias, mas o centro residia na indiscrição sexual, na destruição de todas as estruturas familiares através do sectarismo irrestrito.

se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (Nietzsche, 1992, p. 32).

A arte apolínea dirige-se não apenas aos sonhos e às ficções, mas também às coisas reais que nos rodeiam, na medida em que podem ser transformadas em sonhos. No entanto, há outra razão pela qual Nietzsche compara a “bela aparência” com a realidade cotidiana. Seguindo Schopenhauer, ele pergunta: e se a realidade em que vivemos for em si a aparência onírica de uma “segunda realidade, bastante diferente”, que se encontra abaixo da realidade que experienciamos? Este princípio afirma que as entidades individuais são uma ilusão apolínea sustentada na ignorância de que o indivíduo controla o barco dos acontecimentos sem perceber que o verdadeiro comandante é o oceano circundante.

Além disso, utilizando da metáfora schopenhaueriana, o oceano, no qual mal nos equilibramos sobre o barco da individuação, não é um mar de águas calmas, mas um universo caótico de águas agitadas e turbulentas.

E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia [...] Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranquilo ficar aí

sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza. Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez (Nietzsche, 1992, p. 30, grifo do autor).

O terror que ocorre quando há uma quebra nas formas cognitivas da aparência fenomenal, quando o princípio de individuação parece ser excepcionalmente desafiado, destaca o êxtase delicioso que emerge quando esse princípio é rompido — e isso é o que Nietzsche relaciona à essência da sabedoria dionisíaca.

O dionisíaco é associado à embriaguez e essa imagem descreve a experiência intensa e transcendental que ocorre quando o princípio da individuação é quebrado, deixando-se perceber uma conexão mais profunda com a natureza e a essência dionisíaca do mundo. A embriaguez não se restringe apenas ao estado físico de estar bêbado, mas sim a um estado de consciência em que as fronteiras individuais se dissipam, pois, quando a autorreferência da individualidade é descartada,

há uma percepção mais profunda e direta da conexão com a natureza, a reflexão de uma experiência que escapa a toda subjetividade por celebrar um acontecimento esteticamente superior, no qual o que vale é estar ali, experimentar, justamente porque o valor emerge do corpo extasiado e não da “consciência” utilitária e hedonista que calcula moralmente o que “eu” ganho com os acontecimentos do mundo.

Retomando a metáfora do barqueiro, o indivíduo só pode sentir-se seguro no invólucro da personalidade na medida em que acredita na sua separação original e inviolável em relação ao oceano. Ora, enquanto tal crença funciona, a arte apolínea e todo seu significado cultural justificam esteticamente o mundo, pois, assim como o sonhador quer continuar sonhando para manter um mundo que faz sentido para ele, o indivíduo busca na arte apolínea uma espécie de refúgio que confere significado em sua distinção em relação ao restante da natureza.

Essa justificação estética proporcionada pela arte contribui para a sensação de segurança do indivíduo diante do caos e do mistério do “oceano”, ou seja, em relação à sabedoria dionisíaca que representa um estado em que a consciência individual se esvai ante a consciência mais ampla e profunda da natureza e da essência intrínseca da vida. A jogada da arte dionisíaca é transformar a consciência desse esvaecer da individualidade em celebração da eterna dinâmica da existência exposta na junção do individual com o universal, por isso “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, 1992, p. 31).

A visão apolínea sugere que a verdadeira validade e significado da realidade se encontram na sua apresentação estética, na sua capacidade de criar ilusões belas e harmoniosas, assim, não é apenas uma discussão sobre a realidade como aparência, mas uma afirmação de que a beleza inerente à ilusão é o critério principal pelo qual essa realidade é valorizada e justificada. Esse compromisso metafísico apolíneo destaca a importância da estética, da harmonia e da beleza na compreensão grega da realidade. Em contraste, o impulso dionisíaco representa o seu oposto, propondo a compreensão de que a natureza é originalmente uma, ou seja, sem diferenciação real em termos de tempo e espaço.

Nietzsche argumenta que o grego apolíneo, ao lidar com a individuação, está ciente de que essa distinção é, em última instância, uma ilusão, e enxerga no impulso dionisíaco a transcendência dessa ilusão ao abraçar a ideia de uma unidade primordial na natureza. O dionisíaco, então, revela uma visão mais profunda e unitária da existência, onde a individuação já não tem o poder que antes possuía. Todas as “coisas” estão originalmente relacionadas nesta unidade, e as suas diferenças ou separações são secundárias e ilusórias. A arte dionisíaca procura submergir o indivíduo nesta unidade que simboliza a renovação do “vínculo” natural entre os seres humanos, que já não se veem estrangidos e isolados por leis ou costumes. A questão é como essa experiência estética sugestionada

pelo encontro momentâneo com a arte dionisíaca passa a configurar um modo específico de perceber a existência, cujo saber projeta a afirmação da existência.

Enquanto permaneceu em seu estado selvagem, o dionisíaco não tem a capacidade de dar origem a um artista que crie imagens oníricas; em vez disso, ele se expressa como uma forma de arte diretamente ligada ao Uno-primordial. No entanto, Nietzsche argumenta que o apolíneo era tão dominante que os gregos pareciam estar protegidos do dionisíaco, como se este último fosse estrangeiro e mantido à distância. Essa percepção levava os gregos a superar a tendência de formar uma cultura subjugada por impulsos não artísticos, considerando o avanço dionisíaco como algo “bárbaro”, uma “mistura repulsiva de sensualidade e crueldade” (Nietzsche, 1992, p. 33). A superação pelos gregos foi possível porque, na realidade, Dioniso não vinha de fora, mas surgia das “raízes mais profundas” da própria cultura grega.

Nas palavras de Nietzsche, “Titânico’ e ‘bárbaro’ pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisíaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos” (Nietzsche, 1992, p. 41). A expressão da libertinagem dos ritos orgiásticos dos povos orientais, bárbaros, entre os gregos, se manifestou em forma de arte, como no coro que cantava em adoração a fertilidade proveniente de Dioniso.

As implicações dessa análise nietzschiana sobre o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco tem início em sua avaliação da era homérica como uma época cujo domínio da arte apolínea se mostrava. Nesse período, os deuses olímpicos são retratados como modelos cuidadosamente elaborados, delineados e elevados dos próprios gregos, os quais traziam a beleza ao mundo por viver a mesma vida dos mortais:

Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau. E assim é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena - a imagem ideal, 'pairando em doce sensualidade', da própria existência deles (Nietzsche, 1992, p. 36).

A questão está em “desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos” (Nietzsche, 1992, p. 33), de modo a compreender as raízes comuns da civilização sobre o qual se ergue a cultura trágica. A arte apolínea seria “ingênua” não porque retrata um estado de harmonia com a natureza, mas, porque conquista este estado através da derrubada de “titãs” que emergem de uma “visão terrivelmente profunda do mundo”. A esfera bela, calma e feliz da cultura grega e dos seus deuses do Olimpo, transbordantes de vida, é deslocada por Nietzsche ao afirmar ter descoberto que esta imagem é uma máscara, cujo significado metafísico é

transformar e proteger os gregos de uma consciência profunda do fundo dionisiaco da existência.

A evidência de Nietzsche para isto é a história de Midas e Sileno, o qual diz que a verdade sobre a existência é que seria melhor para os seres humanos que eles não existissem.

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dioniso. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? ‘O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer’ (Nietzsche, 1992, p. 36).

O desenvolvimento desta teoria sobre a arte nos torna aptos a apresentar o cerne de uma preocupação fundamental de *O nascimento da tragédia*: a concepção de que uma compreensão fundamental do pessimismo subjaz à condição humana, sugerindo a mediação do sofrimento por meio das diversas formas de arte e a relação mais abrangente entre arte, filosofia e existência como temas interligados.

Essa noção sugere que, no cerne da experiência humana, reside uma inclinação inerente para a visão pessimista da realidade, cujo valor Nietzsche busca mostrar através da afirmação de uma profunda reflexão sobre a natureza da vida

por detrás das manifestações da arte. Neste sentido, a arte grega se apresentou como uma ferramenta fundamental de transformação e transcendência, atuando como intermediária na negociação do sofrimento inerente à condição humana.

### 1.3. SABEDORIA DIONISÍACA

Ao explorar essa dinâmica, emerge uma perspectiva mais ampla que transcende a análise puramente estética, alcançando as raízes da psicofisiologia humana e sua conexão intrínseca com a própria existência. A estética da tragédia, nesse contexto, não é apenas um meio de expressão artística, mas sim um portal para a compreensão mais profunda da natureza e dos muitos modos de se colocar o corpo na jornada existencial. Deste modo, enquanto a representação estética dos deuses olímpicos se apresenta como uma idealização refinada da humanidade, segundo Nietzsche, ao ser contrastada essa arte “inexplicavelmente serena” com o mito anterior de Sileno, nos é revelado um panorama filosófico conflitante: os gregos não eram apenas um “povo feliz”, mas sim possuidores de um pessimismo forte e verdadeiro.

Essa discussão destaca a dualidade entre o mundo olímpico idealizado e a confrontação mais crua — que Nietzsche chama de dionisíaca — com as verdades terríveis da existência. Nietzsche argumenta que os gregos, para suportar a existência, criaram os deuses olímpicos como uma resposta

artística que transformou a negação de Sileno em beleza, proporcionando uma visão elevada da vida, ou seja, a arte apolínea é vista como triunfante sobre o sofrimento, oferecendo uma cura mitológica que impede o desespero pessimista.

*O nascimento da tragédia* destaca a coexistência dessas forças antagônicas na consciência grega, mostrando que a dicotomia Apolo-Dioniso é uma interação dinâmica que continua a gerar novas expressões artísticas concomitante às tensões filosóficas subjacentes voltam a aparecer. E, como veremos, na medida em que os problemas que assolavam a visão de mundo dos gregos são pertinentes hoje em dia, cabe voltar aos gregos para compreender e assimilar a solução por eles encontrada.

Nietzsche aborda as quatro eras correspondentes às fases dominantes dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Em resumo: a “idade do Bronze” da ordem titânica e da sabedoria de Sileno; a era homérica da ilusão apolínea; a intoxicação dionisíaco musical com a poesia lírica e o surgimento do culto a Dioniso; e a subsequente era da “majestade rígida” da arte dórica. Todavia, sua análise se concentra na transição da era homérica, onde a arte apolínea triunfa sobre a visão de mundo dionisíaca, para a ascensão da poesia lírica como uma tentativa mais sofisticada de mediar o conflito dos impulsos artísticos da natureza.

Importa mostrar que a música dionisíaca desafiou a influência apolínea e exigiu que suas manifestações fossem

civilizadas o suficiente para superar o obstáculo cultural estabelecido. Isso criou a ilusão de que o “eu” do poeta lírico é um ser humano empiricamente individualizado, embora essa subjetividade seja tão inexistente quanto a de um personagem no palco teatral, pois a subjetividade ali estetizada é um símbolo que comunica o dionisíaco e nada mais.

Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte — pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente —, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela (Nietzsche, 1992, p. 47).

A poesia lírica, ao incorporar as raízes dionisíacas e uma exterioridade apolínea, é apresentada como uma mudança significativa da era apolínea, considerando o culto dionisíaco como o precursor evidente da tragédia ática. Essa caracterização da poesia lírica engloba ambas as tendências artísticas, embora em uma relação tensa, pois, quando vista como o prelúdio da tragédia ática, a tensão entre Apolo e Dioniso adquire uma importância maior, marcando um período filosoficamente e esteticamente complexo na história grega.

Segundo Nietzsche, enquanto a poesia apolínea utiliza uma linguagem enraizada em imagens e no mundo das aparências, a poesia dionisíaca busca uma apresentação linguística que remonta às origens musicais de sua dor primordial subjacente<sup>6</sup>.

Nietzsche compreende que na poesia folclórica, desde Arquíloco até Píndaro, a linguagem se esforça ao máximo para imitar a música, por isso poesia dionisíaca e a canção folclórica dependem totalmente do espírito da música, não precisando de imagens e conceitos, apenas tolerando-os como acompanhamento. Assim, enquanto a epopeia homérica destaca-se por transformar os gregos por meio de uma linguagem que enfatiza a imagem idealizada do mundo, por outro lado, o poeta lírico canaliza poderes dionisíacos, conectando-se à vontade agitada do mundo por meio da música.

Contudo, a música, como forma dionisíaca, escapa à influência apolínea e, por ser mais corporal, traz à baila outra dimensão artística da existência, aquela capaz de expressar as qualidades contraditórias do dionisíaco, evocando alegria e terror. Em geral, Nietzsche entende que a ascensão da música dionisíaca revelou aos gregos a verdade oculta por

---

6 Os membros mais importantes do séquito de Dioniso eram as mênades, uma variedade de mulheres festeiras e sacerdotisas que eram possuídas por Dioniso em um frenesi extático de dança, canto, gritos e indulgência orgiástica. Enquanto passavam por esse feitiço sublime, tornavam-se selvagens e desinibidas, adquirindo força sobre-humana suficiente para despedaçar animais e comer carne crua. Portanto, o dionisíaco está associado à loucura, dança, canto e, consequentemente, à música.

trás da serenidade homérica: a coexistência interna entre Apolo e Dioniso.

Neste sentido, a poesia lírica de Arquíloco irá abrir espaço para uma tentativa grega mais avançada de reconciliar a contenda dos deuses ao incorporar a dor primordial do dionisiaco por meio de uma apresentação poética apolínea. Essa dinâmica da arte grega mostra como os gregos vivenciaram a gênese de sua arte, pois há uma compreensão geral da existência que se identifica com suas diversas formas artísticas, implicando que podemos compreender os espaços filosóficos que tais gregos habitavam.

Embora esses espaços não sejam conceitualmente articulados como na filosofia moderna, Nietzsche compreende que eles são artisticamente delineados. Destarte, o ápice desse entrelaçamento entre as formas de arte e o pessimismo é alcançado no drama trágico, sendo que em Ésquilo e Sófocles as pulsões apolíneas e dionisiacas encontram expressão adequada. Dessa forma, a sabedoria dionisiaca, terrível e pessimista, foi transformada pelo encontro trágico com a existência artística, passando a ser expressa por meio de uma mitologia na qual o terrível se transforma no sublime, e o herói em sua queda se apresenta como uma figura de admiração.

A filosofia da natureza nua e selvagem contempla os mitos do mundo homérico, que passam dançando com o semblante desvelado da verdade: eles empalidecem, tremem diante dos olhos relampejantes dessa deusa — até que o poderoso punho do artista dionisiaco os força a entrar no serviço da nova divindade. A verdade dionisiaca

se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de seus conhecimentos e exprime o fato, em parte no culto público da tragédia, em parte nas celebrações secretas das festividades dramáticas dos Mistérios, mas sempre debaixo do velho envoltório mítico. Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisiaca (Nietzsche, 1992, p. 71).

Assim, por meio da tragédia, os gregos foram confrontados com a verdade pessimista da existência, mas simultaneamente foram seduzidos a continuar vivendo. Em termos filosóficos, os gregos viveram os dramas do pessimismo, mas, diante da gravidade dessa existência confrontada, mostram que somente como um fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados.

Antes de mostrar, nos parágrafos 7 a 10 de *O Nascimento*, como a tragédia é um espetáculo de afirmação da existência, Nietzsche busca identificar na sabedoria pessimista e popular que Sileno revelou aos mortais, o entendimento maior da necessidade de arte. Quer dizer, sem arte, os gregos compreendiam que Sileno tinha razão ao afirmar que “o melhor é não existir, a segunda melhor coisa é morrer logo” (Nietzsche, 1992, p. 37). Nietzsche encontra na mitologia pré-homérica de Sileno uma manifestação parelha ao pessimismo que entende a existência mortal como um fardo que nunca deveria ter existido.

A filosofia pessimista, ao exemplificar o contexto do mundo olímpico dos gregos, revela que essa cultura estava

ciente dos horrores da existência, mas encontrou uma solução interessante para eles.

Os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem — a teodiceia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: 'A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia' (Nietzsche, 1992, p. 37).

Mitos e lendas, ele argumenta, refletem não apenas as experiências individuais, mas também aspectos compartilhados e profundamente enraizados na psique de uma comunidade ou cultura. Assim, ao analisar as histórias mitológicas gregas, Nietzsche argumenta que os gregos reconheciam e confrontavam, por meio de suas expressões culturais, as complexidades, os medos e os desafios inerentes à existência humana, o que incide na profunda dualidade da alma helênica, da qual surgiram a filosofia e a tradição trágica. Lido dessa maneira, torna-se evidente, e essa é a conclusão de Nietzsche, que os gregos não apenas desfrutavam da filosofia e da tragédia por mero prazer de viver, mas sim porque reconheciam o pessimismo em sua feição teórica e prática, desde tempos antigos. Isso foi possível na medida em que não diz respeito a uma construção peculiar dos gregos, mas como caráter trágico de toda a existência.

A arte, portanto, não é uma criação secundária e tampouco deliberada em praça pública, mas sim surge da necessidade que toda a cultura tem de responder ao problema do pessimismo, que é caracterizado neste momento como a visão dionisíaca subjacente aos mitos. Por força do apolíneo, a arte grega foi tão bem-sucedida que a sabedoria de Sileno é invertida e a vida – qualquer vida – é cobiçada.

A partir do desenvolvimento histórico da civilização e da arte grega, mudanças significativas ocorrem quando Dioniso retoma espaço em meio à fortaleza apolínea da cultura. Isso porque o dionisíaco requer uma arte para ser comunicado, no entanto, para que seu ímpeto original não seja destrutivo, demanda por um conjunto de símbolos diferentes, caracterizados pela identidade com a unidade primordial, informe, em direção ao que é indiferente à medida, à proporção e à simetria, impulsionando o prazer orgiástico. Por isso Nietzsche afirma que os gregos viam Arquíloco como equivalente a Homero, aparecendo lado a lado em broches e outras representações artísticas, mas reconheciam que os estilos poéticos desses dois mestres giravam em torno de eixos distintos<sup>7</sup>.

---

7 As diferenças entre a épica e a lírica incorporam relações estruturais fundamentalmente diferentes entre música, linguagem e arte. Filosoficamente, essas diferenças refletem a distinção entre a expressão artística do mundo como Vontade, ou música, e sua expressão como representação artística, a chamada “Ideia” de Schopenhauer. O conceito de “Ideia” para Arthur Schopenhauer tem raízes na filosofia platônica, mas Schopenhauer atribui um significado específico a esse termo em seu sistema filosófico. Para Schopenhauer, a “Ideia” é a manifestação mais fundamental e verdadeira da realidade, enquanto o mundo empírico que percebemos pelos sentidos é apenas uma representação ou fenômeno dessa Ideia. Em sua obra principal, Schopenhauer argumenta que a realidade última e inacessível é a “Vontade”. A Vontade é uma força cega e impulsiva que impulsiona toda a existência. No entanto, a única maneira pela qual essa Vontade se torna conhecida para nós é através das “Ideias”.

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dioniso e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo — tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio dia —: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel (Nietzsche, 1992, p. 44, grifo do autor).

A épica homérica transforma o grego por meio da linguagem baseada na imagem onírica aperfeiçoada do mundo, destacando a beleza da semelhança à frente da manifestação dessa dor primordial. Por outro lado, o poeta lírico canaliza os poderes artísticos dionisiacos que “irrompem da natureza” e se conecta com a vontade fervente do mundo por meio da música. Em vez de se afastar dos terrores da existência, o artista dionisiaco espelha essa visão intuitiva por meio da linguagem apolínea, interpretando a música de forma simbólica.

Deste modo, ao estudar os gregos pré-socráticos, Nietzsche acredita que podemos evitar o paradigma conceitual moderno e encontrar possibilidades para um novo relacionamento entre filosofia, arte e a vida. Ou seja, os gregos antigos oferecem uma resposta à filosofia pessimista moderna. A relação que os gregos conheciam para conectar a linguagem com o mundo era através de uma relação estética, seja no modo apolíneo, dionisiaco ou em uma combinação dos dois, abrindo caminho para uma nova compreensão filosófica na medida em que retomamos essas qualidades antigas.

A solução proposta por Nietzsche é ver a criação da poesia lírica como a essência do impacto artístico de Dioniso na cultura, onde a música é a fonte inspiradora universal que antecede a poesia. O “eu” do músico, então, é uma máscara, como um veículo simbólico que incorpora elementos apolíneos para criar a ilusão de uma subjetividade individuada, mesmo que inexistente. Por isso, a volta aos gregos consiste em traçar novamente o caminho que levou o desenvolvimento da poesia lírica e da canção popular a se tornarem tragédias e ditirambos dramáticos. Isto é, uma experiência de destruição da individualidade que gera uma tensão interna que culminará na experiência estética que inclui o antagonismo entre vida e natureza na forma da tragédia:

E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis: o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais (Nietzsche, 1992, p. 60).

Nietzsche descreve que, por meio desse processo criativo, os gregos haviam conseguido sobrelevar a cultura contra certo repúdio ao destino tenebroso que a natureza nos reserva: efemeridade da vida e a certeza da morte. A importância

conferida pelo filósofo aos mitos é evidente, já que seu foco está nesta articulação cultural de uma visão de mundo artística sobre a condição humana destituída do invólucro da ilusão. A sabedoria popular subjacente aos mitos gregos do mundo antigo é apresentada, portanto, como “sabedoria trágica” e, segundo Nietzsche, no seu significado se encontra a chave para elucidar a criação de toda a arte grega<sup>8</sup>.

A tragédia pode ser considerada uma emancipação cultural com sua simbologia de libertação e recuperação de uma origem silenciada, e com isso nos fornece outro modelo de liberdade. Uma liberdade pensada fora das ilusões relativas à condição de satisfação intrínseca da subjetividade. A sugestão de que, através da arte, a vida pode ser afirmada, seja porque é capaz de apresentá-la como bela, seja compartilhando sua força dionisíaca, mostra que a liberdade é conquistada quando o espírito é livre.

Além de um jogo consigo mesmo — representado por Nietzsche nas figuras de Apolo e Dioniso —, a arte forma um jogo com os humanos cujo objetivo é reverter o sofrimento *primigênio* condicionado pelo destino que a natureza condena a tudo o que vive. Neste sentido, quando nos perguntamos sobre o efeito estético da tragédia, boa parte da resposta nietzschiana passa pela ideia de que ele reside na presença intrínseca daquela tensão entre a unidade universal —

---

8 Vale mencionar que a sabedoria popular dos gregos também é apresentada através de ilustrações ao longo da obra: os poderes titânicos da natureza, a Moira, o destino cruel dos heróis, titãs antigos, como Prometeu, Édipo, e de figuras modernas, como Hamlet (Araldi, 2009, p. 120).

manifestada na “união mística” dionisiaca — e o individual, incorporado na luta dos personagens pela afirmação heroica de sua individualidade.

Todavia, não é a vida enquanto simples organismo que está ameaçada — uma vez que continua a existir mesmo completamente tomada pela sua dissolução na unidade —, mas enquanto vida artística, criativa, humana, capaz de trazer à baila as aspirações maiores da cultura.

Como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu-se o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; [...] Se dessa maneira a fase mais antiga da história helênica, na luta daqueles dois princípios hostis, divide-se em quatro grandes estádios artísticos, então somos agora forçados a nos perguntar qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar, caso não deva ser considerado por nós o último período, o da arte dórica, como a culminância e o desígnio daquele impulso artístico: e aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da tragédia ática e do ditrambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos (Nietzsche, 1992, p. 42).

O mundo da arte, que começou com uma filosofia popular intensa, se transformou por meio da luta entre os princípios apolíneo e dionisiaco na história helênica. A reconciliação de Apolo e Dioniso na tragédia não significa síntese ou unificação de opostos, muito menos a eliminação de um pelo outro, ao contrário, o sentido delineado por Nietzsche é a sustentação da tensão entre a consciência filosófica e a afirmação da vida artística.

Além disso, sendo que a ameaça de rompimento da individuação é uma característica da condição humana, é justamente a sofisticação e a capacidade de sustentar essa tensão aquilo que de melhor a cultura grega nos ensina: a aceitação da oposição como constitutiva das mais elevadas conquistas culturais e da natureza do humano — “Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância — e que outra coisa é o homem?” (Nietzsche, 1992, p. 143).

Esse aspecto da arte grega é um elemento central da obra, e é uma proposta altamente revolucionária e atual, já que traz para o centro do debate os caminhos e os elementos que atuam na formação de um modo de estar na Terra, uma maneira da humanidade estar no mundo, que não é reducionista e nem negadora da existência, mas, afirmativa da vida, através do reconhecimento e da celebração positiva da diferença e do conflito. A arte dionisíaca é a abertura ao heterogêneo.

‘Bem-aventurado o povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dioniso, se o deus de Delos considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!’. — Mas a alguém nesse estado de ânimo, um velho ateniense, erguendo o olhar para ele com o sublime olhar de Ésquilo, replicaria: ‘Mas diz também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo! Agora, porém, acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades!’ (Nietzsche, 1992, p. 144).

A partir disso, se a epopeia homérica é vista como expressão apolínea, oferecendo beleza e ordem em contraste

com a visão dionisiaca pessimista de Sileno, e a poesia lírica surge como expressão mais direta do impulso dionisiaco, a tragédia ática representa o ápice da arte grega na medida em que integra Apolo e Dioniso em uma forma estética complexa. Nietzsche vê nesse processo um ensinamento sobre como os gregos antigos são uma possibilidade de revolução para a cultura moderna, sugerindo que sua relação entre arte e filosofia oferece uma alternativa ao paradigma racional e otimista contemporâneo, justamente porque demonstra o papel central da arte na justificação da existência.

A visão contemporânea valoriza a existência que oscila entre o excesso e a privação como tendo maior potencial criativo do que aqueles que expressam sua criatividade de forma sistemática e uniforme. Indivíduos que vivem na dualidade entre excesso e privação são vistos como mais autênticos e criativos, contrastando com aqueles que seguem uma abordagem mais convencional. Entretanto, seguindo a proposta de Nietzsche, a criatividade é uma força integrativa que busca unificar ou suportar a divergência absurda das realidades de forma não redutiva.

A arte, portanto, não é apenas sobre a criação, mas também sobre tornar visíveis as contradições e encontrar maneiras de lidar com elas. Contrariamente à ideia de silenciar ou ignorar as contradições, a sugestão que a tragédia nos dá é que elas devem ser enfrentadas e nomeadas. Essa consciência das contradições oferece a oportunidade de buscar um meio-termo criativo fora da incompatibilidade dos extremos,

indicando um processo de resolução e equilíbrio na expressão artística e criativa. Todavia, esse processo demanda uma compreensão filosófica que se aproxima dessas questões sem tentar equacioná-las por meio da eliminação de um dos lados ou da encoberta do antagonismo fundamental encravado na própria existência.

Essa questão busca entender qual arte carrega consigo uma filosofia pessimista. Nos textos de juventude, a arte que se destaca nesse sentido é a tragédia grega, que é a arte que melhor expressa a “sabedoria dionisíaca”, isto é, um tipo de conhecimento que emerge da experiência estética e nos coloca em contato com a “verdade” pessimista. A tragédia associada à tensão entre os deuses Apolo e Dioniso representa a constatação da fragilidade humana diante das forças incontroláveis da natureza. Todavia, essa arte não leva à resignação, mas sim à afirmação da vida em sua totalidade, algo que não é ingênuo ou alegre, mas sim expressão consciente da dimensão trágica da existência.

## 1.4. A TRAGÉDIA

A partir do sétimo parágrafo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche passa a tratar da origem da tragédia propriamente dita, todavia, ele busca contar essa história do ponto de vista do coro, isto é, “de dentro”. Enquanto a tradição iniciada em Aristóteles aborda o gênero tragédia do ponto de vista do

poeta dramático ou do espectador, Nietzsche busca no coro dionisíaco seu primeiro efeito: a “sensação avassaladora de unidade” que mostra que “todas as divisões entre um ser humano e outro” são ilusórias. Neste sentido, seu foco está nas origens do drama trágico e em como ele evoluiu para as tragédias maduras de Ésquilo e Sófocles, e sua argumentação vai na direção de mostrar que a tragédia se mantém como uma expansão do culto dionisíaco.

Temos agora de recorrer à ajuda de todos os princípios artísticos até aqui discutidos, a fim de nos orientarmos no labirinto, pois é assim que devemos designar a origem da tragédia grega. Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado, por mais amiúde que os farrapos dispersos da tradição antiga tenham sido combinatoriamente costurados um no outro e depois de novo dilacerados. Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro (Nietzsche, 1992, p. 51-52).

A partir daí, o poder transformador da participação do cidadão no coro — em sua música, dança e canto — dá origem a imagens apolíneas que por sua vez retratam e complementam os poderes dionisíacos. Dessa maneira, Apolo e Dioniso se reconciliam em uma relação recíproca em uma única forma de arte, revelando ao grego a natureza terrível da existência, ao mesmo tempo em que a diviniza na arte. A tragédia grega e a visão trágica estão repletas de contradições, e dentro delas, Nietzsche identifica uma base para articular o

significado filosófico e espiritual do trágico, seu envolvimento com a vida e a condição humana.

O projeto iniciado por Nietzsche compreende a história da arte grega como a intensificação recíproca do apolíneo e do dionisíaco, culminando na criação da tragédia ática. Esse enredo traz consigo uma consideração profunda sobre o pessimismo e o valor explanatório do ponto de vista intuitivo-estético para resistir ao tipo de conceitualização filosófica e abstração que a tradição pós-socrática mantém. Deste modo, Apolo e Dioniso não podem ser considerados como conceitos, mas figuras mitológicas que “tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (Nietzsche, 1992, p. 27).

A preocupação erudita com a cultura helênica é uma influência de sua formação em filologia e dos estudos que Nietzsche traz para a escrita de sua primeira obra<sup>9</sup>. No entanto,

---

9 Temos uma influência significativa de Jacob Burckhardt em Friedrich Nietzsche durante os anos que precederam a escrita de *O nascimento da tragédia*. Nietzsche, ao assumir seu cargo em Basel, encontrou tempo para participar das palestras de Burckhardt, a quem admirava. Burckhardt, uma figura estabelecida nas humanidades, era conhecido por sua abordagem única que permitia que a história da arte conduzisse a uma análise cultural mais ampla. A amizade entre Nietzsche e Burckhardt começou como colegas, mas a reverência de Nietzsche por Burckhardt e sua curiosidade crescente os aproximaram. Burckhardt, aos cinquenta e um anos, era uma figura respeitada, e sua abordagem influenciou a perspectiva cultural de Nietzsche, contribuindo para a riqueza e complexidade da obra. Além de algumas semelhanças óbvias entre a abordagem de Burckhardt à história cultural e *O nascimento da tragédia*, incluindo a ideia de que o estudo da arte pode motivar uma análise mais ampla da cultura que a produziu, existem várias similaridades filosóficas subjacentes. Cf. Daniels (2013).

será com a filosofia do trágico<sup>10</sup> que o filósofo se colocará no debate. Como afirma Peter Szondi “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (Szondi, 2004, p. 23). Neste contexto, podemos dizer que Nietzsche vai além da especificação dos elementos normativos sobre o que é escrever uma epopeia, um poema lírico ou um poema dramático, e coloca em questão a tragédia como expressão de uma visão de mundo: o trágico enquanto critério de análise.

De modo geral, a experiência estética da tragédia se define como uma espécie de “sensibilização” do *devoir*, da eternidade da natureza pela qual o mundo da aparência vai ao seu limite, “rasga-se”, e sofre junto a Dioniso; cuja linguagem exprime o ciclo eterno de seu nascimento e morte. Essa interpretação deriva de um estatuto metafísico diferente para a experiência estética musical do dionisiaco, isto é, o efeito musical proporciona a experiência para além do princípio de individuação. Tal efeito deixa-se sentir a vivência de uma “vida eterna”, na qual o herói executa sua performance e depois é aniquilado.

Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisiaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por

---

10 Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia. Assim, quando se fala de pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, ‘filosófico’ tem o sentido forte de ‘ontológico’, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe (Machado, 2006, p. 44).

assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento (Nietzsche, 1992, p. 101, grifo do autor).

Nietzsche argumenta que os gregos compreendiam intuitivamente seu mundo por meio das divindades Apolo e Dioniso, vendo-os como imagens que representam impulsos. Ele rejeita interpretações etiológicas da mitologia grega, uma vez que afirma que as figuras míticas não eram meros substitutos para eventos ou fenômenos naturais, mas símbolos que expressam a compreensão grega da existência. Exemplos, como a fúria de Poseidon e a história de Perséfone, ilustram como os mitos “estetizam” a compreensão grega da vida, conectando-se intuitivamente às emoções humanas e permeando diversas áreas da linguagem com a qual os gregos se “conectam” com o mundo. Neste sentido, o mito trágico molda a percepção do mundo de maneira amorfa e abrangente, e o alcance dessas divindades na compreensão cotidiana da vida grega revela que eles formavam um povo cujo relacionamento com a natureza era fundamentalmente estético:

Até então os gregos se haviam sentido involuntariamente obrigados a ligar de pronto a seus mitos tudo o que era por eles vivenciado, sim, a compreendê-lo somente através dessa vinculação: com o que também o presente mais próximo havia de se lhes apresentar desde logo *sub specie aeterni* [sob o aspecto do eterno] e, em certo sentido, como intemporal (Nietzsche, 1992, p. 137, grifo do autor).

Nietzsche adota um tom provocativo, pois, em vez de fornecer uma visão clara do gênero dramático “tragédia”, apresenta uma série de desafios e questões entrelaçadas na história da filosofia. Mais do que simples práticas sociais e tradições religiosas que serviam de base para a arte, o foco reside no papel do mundo intermediário do coro de sátiros enquanto um “alívio metafísico”. Apesar da sucessão interminável e sempre cambiante de aparências, o coro, mantido acima da realidade cotidiana e simbolizando a visão dionisíaca do Uno-primordial, nos consola com a sensação de que a vida é indestrutivelmente poderosa e prazerosa, de modo que o retorno do estado dionisíaco é experimentado como afirmação da existência.

Nietzsche expõe que a afirmação da existência depende, por um lado, de uma arte sustentável metafisicamente e, por outro lado, de uma fisiologia da arte. A abordagem “fisiológica” decorre do entendimento de que o apolíneo e dionisíaco são “pulsões” (Triebe) relacionadas à natureza fundamental dos seres humanos e oferecem uma explicação das atividades e das formas pelas quais a vida humana se manifesta, já que toda vida animal é guiada por impulsos ou instintos.

Ao ampliar o significado da arte para abranger a totalidade da existência humana, a estética se torna a porta de entrada de Nietzsche para os problemas abrangentes da vida, que se entrelaçam com a metafísica, a história cultural e, especialmente, a questão do pessimismo. Deste modo, Nietzsche convida o leitor a enxergar a evolução da arte grega

da mesma forma que aqueles que a criaram e viveram em sua época, ou seja, ele busca transmitir uma visão da cultura grega em termos das próprias formas de arte, como uma cosmovisão que pode ser compreendida profundamente por meio de perspectivas estéticas. Uma “filosofia de artista” sustenta essa interpretação dos impulsos apolíneo e dionisíaco como fundamentais para entender a relação estética dos gregos com a dor, trazendo clareza para as tensões existenciais que culminaram na tragédia, mas que fazem parte da vida em geral.

Com isso, o poder transformador do coro, por meio da música, da dança e do canto, vai conferir uma nova forma de arte: imagens apolíneas que retratam a experiência vista por meio dos poderes exaltados pelo impulso dionisíacos. A partir dessa forma estética, Apolo e Dioniso reconfiguram sua tensão em uma relação recíproca, por meio de uma nova arte que revela ao grego a natureza terrível da existência, ao mesmo tempo em que exalta essa mesma existência na arte.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o 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 ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele — a vida (Nietzsche, 1992, p. 55).

A salvação pela arte é necessária porque o estado dionisíaco é “letárgico” — entendido no sentido da raiz grega do termo, de Lete, o rio do esquecimento ou da obliteração — ,

levando o retorno do estado dionisiaco a ser experimentado como dor. Essa dor surge não apenas da quebra da individuação, mas também devido à sensação de destruição sem sentido que permeia a compreensão trágica do mundo, pois as coisas surgem e desaparecem na existência, juntamente com a compreensão da futilidade de qualquer crença ou ação dentro desse fluxo terrível de destruição. “Nesse sentido, o homem dionisiaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado” (Nietzsche, 1992, p. 56).

A noção central é que o verdadeiro conhecimento, um vislumbre interno da realidade terrível, tem o poder de superar e anular qualquer motivo que poderia impulsionar à ação. Esse dilema é apresentado como uma característica tanto de Hamlet quanto do “homem dionisiaco”, pois o conhecimento profundo, em vez de ser um estímulo para a ação, pode tornar-se um fardo que dificulta a capacidade de agir diante da verdade angustiante. Neste contexto, Nietzsche se dirige a Schopenhauer ao afirmar que há um perigo de desejar negar a vontade como faz o budista, conferindo validade aos ditames da sabedoria de Sileno, mas, através da arte se salva a vida. Ou seja, a representação do coro de sátiros, não como um

produto da cultura diretamente, mas de uma pulsão artística viva, serve como cura ou consolo para essa visão terrível.

Nietzsche destaca a importância do coro na interação entre elementos apolíneos e dionisíacos na cultura helênica, criticando a negligência moderna da perspectiva dionisíaca. Ao resgatar a compreensão do coro e apresentar uma visão autêntica da tragédia, ele analisa o efeito estético do trágico, rejeitando interpretações políticas do coro e sua caracterização como “espectador ideal”. Para Nietzsche, o coro é um participante ativo na performance trágica, não apenas um espectador passivo.

Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico (Nietzsche, 1992, p. 53).

A análise de Nietzsche converge para a compreensão do coro como uma muralha viva, conforme sugerido por Schiller, que isola a tragédia do mundo real, preservando seu terreno ideal e a liberdade poética. “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, 1992, p. 57). Esse coro, representação de seres naturais que vivem indestrutíveis sob a ilusão da vida

civil, ao criar o mistério artístico do efeito dionisiaco do êxtase, proporciona um “consolo metafísico” ao revelar uma profunda conexão do individual com o universal — colocando uma abordagem esteticamente enriquecida para avaliar a questão do sentido da vida.

Essa ideia é central na tese nietzschiana de que a arte desempenha um papel crucial ao transformar pensamentos enojados sobre a existência em representações estéticas que possibilitam ao grego viver diante da realidade brutal, oferecendo uma salvação artística diante do absurdo e do horror da existência. Neste contexto, Nietzsche fala que “a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas, o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega” (Nietzsche, 1992, p. 56).

O coro satírico grego se associa à música dionisiaca, considerando ambos como suspensões da realidade cotidiana, representação de seres naturais que proporciona um consolo metafísico ao revelar uma profunda conexão com o sentido da existência grega. Essa ideia é central na tese de que a arte desempenha um papel crucial ao transformar pensamentos enojados sobre a existência em representações estéticas que possibilitam ao grego viver diante da realidade brutal,

oferecendo uma salvação artística diante do absurdo e do horror da existência.

Em linha, a tragédia grega não surgiu espontaneamente, mas evoluiu a partir da dialética entre o apolíneo e o dionisíaco: “E assim era, em todos os lugares onde o dionisíaco penetrava, o apolíneo era sublimado e destruído” (Nietzsche, 1992, p. 35, tradução nossa)<sup>11</sup>. Sobre este ponto, cabe alguns comentários sobre a complexidade do termo “aufheben” em relação à filosofia de Hegel e o uso por Nietzsche. Como ele mesmo cita em *Ecce Homo* (1888), ao comentar seu *O nascimento da tragédia*: “em algumas fórmulas está impregnado do fúnebre perfume de Schopenhauer”, mas, em geral, sua teoria do apolíneo e dionisíaco “cheira chocantemente a hegelianismo” (Nietzsche, 1995, p. 62).

A nosso ver, esse “odor” hegeliano se deve aos impulsos estéticos de Apolo e Dioniso, ao invés de transmitirem uma mensagem estética aos leitores, transformam-se em ideais dialéticos, com seus próprios mecanismos internos. Embora essa abordagem tenha proporcionado a Nietzsche afirmar que uma nova era trágica seria inevitável, pois seu raciocínio se forma traçando paralelos com a inevitabilidade histórica da era da tragédia após o ressurgimento da poesia lírica em resposta ao épico homérico.

---

11 Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet.

No entanto, ao apresentar o apolíneo e o dionisíaco negociando com ideias de síntese trágica, Nietzsche os desvia de seus significados estéticos originais e os intelectualiza em uma metáfora traduzida para o metafísico. A história da tragédia, em si, é então vista como a evolução dessa ideia, com a antítese do dionisíaco com o apolíneo elevada a uma unidade artística. Essa perspectiva, de acordo com a própria crítica de Nietzsche a seu primeiro trabalho, falhou ao deslocar o foco do leitor para o entendimento desses como ideias abstratas passando por uma evolução metafísica. Por outro lado, resta evidente que o ímpeto nietzschiano estava em mostrar como os impulsos estéticos estavam presentes na arte trágica dos gregos, assim, apesar da arte ser apresentada sobrecarregada pelo pensamento filosófico alemão, o texto nietzschiano não se afasta muito das origens estéticas desses conceitos.

O termo *Aufheben* é comumente traduzido como “sublimar”<sup>12</sup> seguindo o uso hegeliano do termo, mas Hegel utiliza o termo para descrever como o conflito lógico, entre conceitos mutuamente negativos, é superado em uma síntese na qual o componente individual em um antagonismo é aniquilado e, ao mesmo tempo, preservado e elevado. Já Nietzsche, embora utilize o termo provocativamente, busca se distanciar da explicação hegeliana da lógica do desenvolvimento de estados conscientes, crenças ou formas

---

12 O tradutor Jacob Guinsburg coloca, na nota 55 de sua tradução de *O nascimento da tragédia*, “essa palavra é usada aqui com o duplo nexos de algo ao mesmo tempo alçado e superado, sentido que a tornou tão útil para a dialética hegeliana e que em português só é restituído em parte pelo termo ‘suspensão’” (Nietzsche, 1992, p. 149).

culturais. Ele destaca que a “sublimação hegeliana” é apenas metade da história, pois é necessário também um movimento de dessublimação ao emergir do estado extático.

Ao aplicar *aufheben* à civilização em contraste com a música dionisíaca, Nietzsche afirma que a cultura é suprimida ou sobrepujada, assim como o indivíduo grego foi subjugado pelo simbolismo do coro de sátiros.

Richard Wagner afirma que ela é sublimada pela música, assim como a luz de uma lâmpada é suprimida pela luz do dia. Da mesma forma, acredito que o homem culto grego se sentia sublimado diante do coro de sátiros: e esta é a próxima influência da tragédia dionisíaca, que o Estado e a sociedade, de fato, as divisões entre os seres humanos, cedem a um sentimento de unidade irresistível, que leva ao coração da natureza (Nietzsche, 1992, p. 55, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Nietzsche enfatiza que os impulsos apolíneo e dionisíaco são permanentes e fundamentais para qualquer cultura — embora afirme mais à frente no livro que o socrático representa outros impulsos, inartísticos, — e *aufheben* representa a realização desses impulsos e seu efeito na humanidade. Sendo impulsos permanentes, sujeitos a inúmeras combinações e inflexões, não significa nada parecido com a reconciliação

---

13 Von letzterer sagt Richard Wagner, daß sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht. In gleicher Weise, glaube ich, fühlte sich der griechische Kultur Mensch im Angesicht des Satyrchors aufgehoben: und dies ist die nächste Wirkung der dionysischen Tragödie, daß der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Menschen und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt.

ou “superação” dos impulsos, pois, realizações anteriores e posteriores se sobrepõem sem uma progressão clara. Neste sentido, o coro ainda está presente no novo fenômeno e nos desenvolvimentos posteriores da tragédia, já os demais elementos que compõem a tragédia ática cresceram como ornamentos em torno do coro, que é seu núcleo.

Dessa forma, o coro se destaca como o elemento mais antigo e fundamental da tragédia, como uma espécie de relicário, mas não fundido com o restante dos elementos. Nietzsche apresenta a feição crítica da sua estética: as obras de arte não são concebidas como artefatos acabados com base na integração de cada detalhe no todo composicional, mas a arte é como um estrato de camadas históricas, acumuladas ao longo do tempo, que podem ser desvendadas, isoladas e trazidas à luz novamente por meio de operações de escavação arqueológica.

Ora, nos termos propostos, podemos afirmar que, apesar da lamentada influência geral, Nietzsche vai contra a Hegel. Já que, ao contrário da dialética hegeliana, onde o verdadeiro está no resultado do todo (a síntese resultante do processo de *Aufhebung*), na sua nova perspectiva, a verdade do estético não reside mais no todo, mas, ironicamente, no falso. Essa inversão de perspectiva é fundamentada na ideia de que o processo de *Aufhebung* de Hegel, ao integrar um atributo individual no todo, resulta na aniquilação desse atributo individual. Portanto, o verdadeiro está naquilo que é falso ou ilusório, uma vez que é nessa ilusão que o atributo individual mantém sua existência, ao

contrário de ser absorvido e aniquilado na síntese totalizadora. Em outras palavras, Nietzsche contesta a noção de que a verdade só pode ser encontrada na totalidade sintetizada, já que o verdadeiro da experiência pode residir na singularidade que é mobilizada no efeito estético da tragédia.

Dessa forma, é possível, com os princípios estabelecidos por Nietzsche já neste seu livro inicial, reconhecer a diferença permanente, as nuances, em vez da unidade, como o ingrediente central não apenas da arte, mas do desenvolvimento histórico e cultural em geral. Assim, ele se esforça em mostrar que no êxtase do estado dionisíaco, que dissolve as barreiras da existência, há um elemento letárgico que submerge das experiências pessoais do passado, no qual a realidade cotidiana e a dionisíaca se separam por um abismo do esquecimento. Nesse contexto, a arte surge como a feiticeira da verdade, transformando os pensamentos enojados sobre a existência em representações estéticas, como o sublime e o cômico.

O coro satírico do ditirambo é destacado como o ato salvador da arte, proporcionando um meio para lidar com o horror e o absurdo da vida. A gênese do coro, especialmente na figura do sátiro durante o festival de *Anthesteria*<sup>14</sup>, é um ponto

---

14 O festival dedicado ao deus do vinho, ocorria anualmente durante três dias no mês de Anthesterion para celebrar a chegada da primavera e a maturação do vinho. No primeiro dia, chamado Pithoigia, as libações eram feitas a Dioniso a partir dos barris recém-abertos. O segundo dia, Choes, era marcado por festividades populares, repleto de competições de bebidas e clima erótico, terminado em uma cerimônia secreta envolvendo a esposa do rei Arconte e Dioniso. O terceiro dia, Chytroi, era um festival em homenagem aos mortos, com oferendas de potes de sementes ou farelo (Parke, 1977).

crucial em que Nietzsche concentra sua análise. Ele conecta a origem da tragédia à celebração dionisíaca, onde o sátiro é considerado o “*Urbild*” (imagem original) da humanidade, expressando emoções intensas e celebrando a proximidade com Dioniso.

A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal haste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o protofenômeno dramático: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Tal processo já se coloca no próprio início do desenvolvimento do drama (Nietzsche, 1992, p. 59-60).

A transformação do cidadão em sátiro durante festivais como o *Anthesteria* é interpretada por Nietzsche como uma ruptura deliberada com a vida cotidiana, assim, o coro satírico, ao viver em uma realidade religiosamente reconhecida e distante das convenções sociais, permite uma experiência idealizada e dionisíaca. O coro musical é o processo embrionário que culmina na tragédia e, a partir do compartilhamento da experiência estética entre coro e público, embora reconheça a intensificação dos impulsos apolíneos na transfiguração artística, revela o envolvimento carnal com mundo transfigurado da cena trágica. Contudo, mesmo corporalmente envolvido, ao mesmo tempo ele o nega, por isso uma contradição marcante na reação do grego trágico: ele vê claramente o herói trágico diante dele, compreende os eventos da cena, mas se refugia no incompreensível.

Nietzsche aponta para um *Selbstentäußerungs*<sup>15</sup> (autoalienação) e quebra do aguilhão apolíneo, sugerindo que a magia dionisiaca desempenha um papel crucial, já que, essa magia, ao estimular as emoções apolíneas ao máximo, consegue fazer com que essa superabundância da força apolínea sirva aos seus propósitos dionisiacos.

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 o seu aniquilamento. Ele compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, no entanto, refugia-se de bom grado no incompreensível. Ele sente que as ações do herói são justificadas e, no entanto, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem o seu autor. Ele estremece ante os sofrimentos que não de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego. De onde havemos de derivar este milagroso autodesdobramento, esta quebra do aguilhão apolíneo, se não da magia dionisiaca, que, excitando aparentemente ao máximo as emoções apolíneas, é capaz, não obstante, de obrigar essa superabundância da força apolínea a ficar a seu serviço (Nietzsche, 1992, p. 130-131).

---

15 No original: “Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers”. “O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisiaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico” (Nietzsche, 1992, p. 45).

O mito trágico é interpretado como uma representação da sabedoria dionisíaca por meio de meios artísticos apolíneos, levando o mundo da aparência ao seu limite, onde se nega a si mesmo e busca refúgio em outras experiências. O impulso dionisíaco desse artista consome o mundo das aparências, revelando por trás dele uma alegria artística primordial no seio do Uno-primordial. Portanto, o trágico, que emerge de uma luta heroica contra o destino, está além da máscara do herói, isto é, no Dioniso, mas o deus visto dentro da compreensão estética representada pela aliança entre os impulsos apolíneos e dionisíacos.

A dualidade entre os componentes dionisíaco e apolíneo da tragédia responde ao modo como essas forças interagem para criar uma forma artística equilibrada. Dioniso entra na arte e faz Apolo se extraviar para o dionisíaco. A experiência dionisíaca é descrita como uma conexão poderosa com a força vital da natureza, mas também carrega consigo a ameaça da aniquilação e uma visão pessimista da existência. Nesse contexto, a tragédia grega atinge um equilíbrio ao incorporar tanto elementos dionisíacos quanto apolíneos, reforçando as forças de cada um e evitando suas fraquezas inerentes. Por isso o papel crucial do coro, que transforma não apenas a si próprio, mas também o público, culminando na necessidade de uma imagem apolínea mais sofisticada e, embora o palco seja independente do coro, sua existência é artisticamente dependente dos elementos musicais dionisíacos.

Assim, à medida que o ator do coro se transforma no sátiro, a visão do coro é transferida para o “espectador”<sup>16</sup> e se espalha de maneira contagiante para o público em um “auto espelhamento” do dionisíaco. “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo” (Nietzsche, 1992, p. 60).

Deste modo, a questão da afirmação do pessimismo se mostra possível na medida em que o efeito estético intensifica o caráter dionisíaco ao mesmo tempo em que mitiga as tendências “negadoras da vontade” associadas a essa intensidade. A simbiose entre Apolo e Dioniso na tragédia grega mostra como cada elemento depende do outro, já que a narrativa das tribulações de Dioniso, que padece de dores e sofrimentos, é interpretada como a mensagem subjacente do teatro grego, enfatizando a rejeição da individuação como fonte primária de sofrimento e propondo a arte como uma esperança alegre de restaurar a unidade. Ou seja, o ponto central é a transformação do dionisíaco em uma forma apolínea pela tragédia grega.

---

16 Segundo Nietzsche (1992), este é um termo inadequado porque não há realmente uma segregação arquitetônica no teatro grego entre espectadores e atores.

Nietzsche destaca a substituição do momento terrível de negação da vontade pelo conhecimento trágico, permitindo ao espectador afirmar a existência quando o dionisíaco recua de seu estado caótico para ceder seu excesso à expressão apolínea. Apesar de parecer que o Apolo é o controlador, é o dionisíaco que salva o mito, revitalizando-o com interpretações renovadas e relevância filosófica.

As aparências apolíneas, nas quais Dioniso se objetiva, não são mais ‘um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente’, como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dioniso pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dioniso não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero (Nietzsche, 1992, p. 62-63).

A imagem apolínea pode perder sua função artística ao se tornar excessivamente poderosa culturalmente, resultando na diminuição de seu valor estético e de sua capacidade redentora por meio da representação. No entanto, o dionisíaco na tragédia revitaliza esses mitos antigos, apropriando-se do “território inteiro do mito” para expressar suas próprias percepções, de modo que a vivência como um todo é reinterpretada.

Quando não há mais a capacidade de criar um fenômeno artístico primordial, o artista trágico-apolíneo consegue estabelecer um novo fenômeno. Isso porque o coro, ao projetar a visão dionisíaca, gera o “dom artístico” do poeta, pelo qual o verdadeiro artista se vê cercado por figuras, não apenas

pensando nelas por meio de conceitos, mas as vivenciando em um “ânimo musical” (Nietzsche, 1992, p. 44), por meio de metáforas e símbolos. “Como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo o dispõe à contemplação” (Nietzsche, 1992, p. 124).

Todavia, para o poeta genuíno, a metáfora não é uma figura retórica, mas uma imagem que substitui algo que ele realmente pode ver, como um substituto de um conceito, por isso a poesia supera os limites da linguagem que meramente representa algo já abstrato, e pode alcançar a simbolização com a ajuda da musicalidade. A metáfora, considerada como uma espécie de simbolização, eleva o ato da linguagem ao nível de um símbolo que “torna presente” a experiência do corpo, e isso se aplica tanto à poesia apolínea quanto à dionisíaca e trágica.

Em meio à sua investigação das condições antropológicas e históricas que tornaram a tragédia possível, e até necessária em certo sentido, Nietzsche reconhece que a tragédia grega é um espaço onde se desdobram os conflitos humanos, em essência marcados por uma dualidade fundamental. Essa dualidade é melhor retratada pelo antagonismo dos impulsos artísticos da natureza que, a partir do antigo culto a Dioniso, aparecem na tragédia ática, e se estabelecem como um espetáculo artístico centrado na representação da música e na tensão dramática de uma individualidade simbólica, um “herói”, cuja queda cria a transfiguração trágica. Nietzsche explica esse processo recorrendo a comparações dramáticas: o

contraste entre a interpretação apolínea de uma tragédia e seu significado dionisiaco subjacente, enraizado no mito; e também pela comparação entre duas esferas de significado dentro das tragédias “clássicas” de Sófocles e Ésquilo, centradas na figura de Édipo e de Prometeu, como a questão da morte da tragédia que aparece a partir do parágrafo 10.

A lógica do confronto permeia a análise da perspectiva cultural da tragédia e envolve uma série de opositores em embate — como o feminino e o masculino, os olímpicos e os Titãs, a natureza e os artistas etc. —, demonstrando a complexidade do argumento nietzschiano sobre a natureza da tragédia e sua relação direta com diferentes elementos culturais e filosóficos. Estes embates se revelam nas representações artísticas, especialmente nos diálogos apolíneos que, à primeira vista, parecem simples, transparentes e belos, refletindo a essência dos helenos. No entanto, ao aprofundar-se na trama, a superfície apolínea desvanece, dando lugar a uma narrativa complexa, impregnada pelo dionisiaco.

Quando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha. Só nesse sentido devemos acreditar que compreendemos corretamente o sério e importante conceito da ‘serenjoivalidade grega’; ao passo que, na realidade, em todos os caminhos e sendas

do presente, encontramos-nos com o conceito falsamente entendido dessa serenojovialidade, como se fosse um bem-estar não ameaçado (Nietzsche, 1992, p. 63).

Os heróis de Sófocles personificam essa dualidade, apresentando uma linguagem apolínea marcada pela precisão e clareza. No entanto, essa luminosidade não é apenas estética; é uma necessidade para curar a vista ferida pela noite medonha da existência, isto é, a necessidade de se trabalhar artisticamente o conhecimento trágico. A tragédia, ao revelar as profundezas dos mitos, desvenda a máscara apolínea, evidenciando uma complexidade subjacente à simplicidade aparente. Também a “serenojovialidade grega” (*Heiterkeit*), exemplificada na figura de Édipo, adiciona outra camada à compreensão do antagonismo fundamental entre os deuses, pois as desventuras do protagonista, longe de ser um fardo intransponível, transforma-se em um poder mágico que transcende a morte e estabelece as bases de um novo mundo sobre as ruínas do antigo. Este contraste, por sua vez, é onde a tragédia se mostra como fonte de afirmação, ressaltando a profundidade do entendimento da filosofia pessimista grega sobre a condição humana.

Segundo Nietzsche, em *Ésquilo*, especialmente no mito de Prometeu, essa tensão é explorada de maneira ainda mais intensa, pois Prometeu personifica a própria glória da ação ao desafiar as leis divinas para trazer conhecimento e autonomia aos mortais. A dualidade prometeica revela-se como uma máscara dionisíaca sob a expressão apolínea: o sacrifício de

Prometeu, embora resulte em sofrimento eterno, simboliza a busca humana pelo conhecimento e pela autonomia, mesmo diante das consequências adversas. Nesse contexto, a formulação conceitual de Ésquilo — “Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado” (Nietzsche, 1992, p. 69) — ressoa como uma síntese da consciência trágica e dos dramas existenciais enfrentados pelo ser humano. A condição trágica, portanto, se expressa nas contradições decorridas da busca por conhecimento e autonomia em confronto com a afirmação artística da vida que, por meio da tragédia, é reconhecida como igualmente justa e injusta, revelando a intrincada experiência humana.

A tragédia grega se revela como um terreno fértil para explorar as dualidades fundamentais da condição humana. Assim, a partir da arte trágica, Nietzsche não só mostra o significado filosófico da sua visão de mundo, e o que sua realização cultural significava para os gregos, mas coloca em questão a relevância que a tragédia carrega para o pensamento filosófico na modernidade. Isso porque “a visão trágica” não está reduzida a eventos específicos nas peças trágicas, mas sim carrega uma premissa fundamental para toda humanidade: a natureza e o mundo se apresentam como um conjunto de contradições cruéis. Essas contradições incluem a lei divina *versus* a lei humana, a ambição cultural *versus* o poder nivelador da natureza, a dualidade entre criação e destruição, e a noção de destino *versus* autodeterminação.

Para Nietzsche, os gregos viam essas contradições como enigmas religiosos que as peças trágicas visavam resolver, mas, devido à sua natureza estética, não representavam uma ameaça à estabilidade trazida pela mitologia, e sim como uma forma de os dilemas humanos exemplificado na filosofia pessimista de Sileno. O conflito filosófico é trazido à baila pela tragédia na medida em que ela revela a transgressão cultural, mesmo quando necessária, como algo que traz consigo sofrimento e tribulações. O mito de Prometeu, por exemplo, sintetiza a visão trágica grega ao mostrar as contradições fundamentais da existência humana, contudo, tais dramas, como os provocados pela *Moirá* (destino), que ao se apresentar instiga um misto de fraqueza, sabedoria e frustração, são vistos como um mistério e ao mesmo tempo como a síntese do ser e do devir, da destruição e da criação.

A simbolização trágica, segundo Nietzsche, mostra que o mito está expressando sua sabedoria dionisíaca, como também mostra a tragédia como o véu apolíneo construído sobre camadas dionisíacas. A camada mais profunda é a experiência do *Ur-eine*, que não tem equivalente em nenhuma forma de representação linguística ou visual, seguida pelo mito trágico que narra a história do confronto dos seres humanos com a natureza crua. Tomando a tragédia como expressão da sabedoria dionisíaca, Nietzsche afirma que a sabedoria popular passada pelo mito nos mostra que, no momento originário do ato no qual os seres humanos se impõem sobre a natureza, espalhando sobre ela a *vida humana*, também se estabelece,

de forma inexorável, uma relação na qual existe um custo para os indivíduos que coloca em risco a própria particularidade ali colocada.

Por isso “o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza” (Nietzsche, 1992, p. 65). Algumas culturas buscam a resignação ou fechar os olhos para esta situação, defendendo que seria melhor mesmo não saber ou nunca ter existido, já as culturas afirmativas, se contrapõem por meio da arte, pois, com arte, aquela divergência íntima não necessita de ser ignorada, mas levada à cena como estímulo ao prazer.

Uma vez que a “natureza humana” se assemelha ao fundo caótico da existência, não há que se falar de um objeto a ser legislado, mas apenas um jogo que se organiza através das disputas polarizadas entre indivíduo e Vontade. Portanto, a superação do conflito é na verdade uma reorganização desta contenda. Ao contrário de Sócrates e Platão, Nietzsche enxerga uma crítica contundente ao conhecimento na essência do que ele identifica como o ensinamento trágico das tragédias: “como a virtude genuinamente prometeica: com o que é encontrado ao mesmo tempo o substrato ético da tragédia pessimista, como a justificação do mal humano e, na verdade, tanto da culpa humana quanto do sofrimento por ela causado” (Nietzsche, 1992, p. 67).

O modo como uma cultura negocia os termos dessa aniquilação é um indicativo interessante para Nietzsche postular a diferenciação da cultura trágica em relação à questão da afirmação da existência.

Tanto o sátiro quanto o pastor idílico de nossos tempos modernos são ambos produtos de um anseio voltado para o primevo e o natural; mas com que garra destemida e firme ia o grego pegar o seu homem dos bosques e quão envergonhado e frouxo brinca o homem de hoje com a imagem lisonjeira de um terno, flauteante e sensível pastor! (Nietzsche, 1992, p. 56-57).

Ambos são interpretados como manifestações de um anseio inerente à condição humana em direção ao primitivo e ao natural. Contudo, destaca-se a notável diferença na abordagem dessas figuras, revelando como os diversos contextos filosóficos e culturais moldam a representação daqueles que simbolizam o encontro com a “verdade” da natureza humana. Isso diz muito sobre a forma como cada cultura lida com essa questão. A cultura trágica não busca a fuga absoluta do mundo revelado pela sabedoria popular dos mitos. Seu desejo foi mais alto, além dos deuses, no despertar da embriaguez.

“Na heroica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre” (Nietzsche, 1992, p. 68). O interessante é que o sofrimento não seja negado, tal como mostra o

Édipo, de Sófocles, “como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte” (Nietzsche, 1992, p. 64), e o Prometeu, de Ésquilo, “o homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta. [...] o profundo pendor esquiliano para a justiça: o incomensurável sofrimento do ‘indivíduo’ audaz, de um lado, e, de outro, a indigência divina” (Nietzsche, 1992, p. 66).

Dimensões secundárias do tema do destino incluem a ironia da existência e a futilidade da ação humana, vista quando as ações nobres dos personagens são, na verdade, a própria ação responsável pelas transgressões que eles estão tentando desesperadamente evitar. Isso é especialmente o caso de Édipo, cuja confiança, assertividade e astúcia o tornam cativante para o público como um tipo forte, mas esses mesmos traços, quando voltados para sua tentativa de enganar o destino, significam também que sua queda será a maior. De fato, é a natureza incessantemente inquisitiva de Édipo que é em parte responsável pela descoberta da verdade e, portanto, por sua ruína.

Para Nietzsche, a visão de mundo da peça trágica se revela como uma compreensão de que até o humano mais nobre pode ver o destino mais feio se abater sobre ele, mas, para além disso, uma filosofia que acampa a descrição da

existência como fundamentalmente amoral, injusta e brutal. Ora, sem a arte, os mitos trágicos nos dizem que a vida não vale a pena ser vivida, que o sofrimento é a norma, e que as ações humanas são ou fúteis diante do destino ou, de outra forma, são as responsáveis pela miséria do mundo. Contudo, a resignação e a negação da vida não são os efeitos da tragédia: enquanto os deuses olímpicos foram capazes de deificar o grego mortal, as peças trágicas podem divinizar o sofrimento em um espelho que seduz por meio da visão extática da existência mortal, evidenciando que o “melhor e o mais excelso do que é dado à humanidade participar, ela o consegue graças a um sacrilégio” (Nietzsche, 1992, p. 67).

A filosofia pessimista dos gregos é justificada pois origina-se na própria desventura inerente à essência das coisas. O gênio do artístico trágico, portanto, está em poetizar os terrores e horrores da existência nas belas formas de arte apolíneas, ao mesmo tempo em que preservam a primazia do impulso dionisíaco para o excesso, para o sofrimento e para o êxtase, que constituem, por meio da música do coro, o conteúdo da tragédia. O sublime e o cômico estão um passo além do mundo das belas aparências, já que trazem em si a afirmação da contradição irreconciliável inscrita no seio da existência. Por outro lado, não coincidem de forma alguma com uma filosofia da verdade, mas com a transformação do valor da verdade por meio do deslocamento da dualidade entre verdadeiro-falso para o antagonismo artístico entre o apolíneo e o dionisíaco

— o mundo intermediário entre a beleza e a verdade no qual é possível a união de Dioniso e Apolo.

Neste nível surge o artista trágico que exalta a existência sem exigir uma fissura na sua visão do mundo, pois a filosofia pessimista, tal qual exposta por Sileno, é interpretada pela perspectiva daquele que incorpora arte. Isto é, de que por continuar a viver implica perceber a vida como um meio de criar, por isso o dionisíaco também é edificante ao transfigurar o desespero pessimista em uma afirmação alegre da vida, na qual o corpo pode impregnar seu relacionamento com a vida com uma visão de mundo puramente estética. Assim, mesmo partindo de Schopenhauer, *O nascimento da tragédia* ensina que “pode-se ser tão honesto e livre de ilusões otimistas quanto Schopenhauer era, e ainda celebrar a vida como fundamentalmente poderosa e prazerosa como os gregos fizeram” (Kaufmann, 1968, p. 69).

Em suma, ao invés de buscar uma definição única e objetiva de tragédia, *O nascimento da tragédia* se propõe a explorar a gênese e o significado da tragédia grega, revelando sua intrínseca relação com a experiência humana fundamental e com a própria justificativa da existência. Para Nietzsche, a tragédia não é apenas uma forma de arte, mas sim um fenômeno cultural e filosófico que expressa uma determinada visão de mundo, a qual ele denomina “visão trágica”.

A tragédia nasce do espírito da música, do coro ditirâmico que celebrava o deus Dioniso. Esse impulso dionisíaco, ligado

à embriaguez, ao êxtase e à dissolução do ego, é a fonte primordial da tragédia, representando a face caótica, dolorosa e indiferenciada da existência. No entanto, a tragédia não se resume ao caos dionisíaco. Ela se caracteriza pela fusão desse impulso com o apolíneo, representado pelo deus Apolo. É a tensão entre esses dois impulsos aparentemente opostos que dá origem à tragédia, com sua combinação única de beleza formal e conteúdo doloroso. Apolo, na tragédia, atua como um “véu” que permite ao espectador suportar a visão aterrorizante do dionisíaco, transformando o sofrimento em beleza estética. Por sua vez, a arte trágica coloca em cena a condição humana do herói, que, ao lutar contra o destino, confronta-se com a dor, a culpa e a morte.

Esse confronto, no entanto, não conduz à resignação ou ao desespero, mas sim à afirmação estética da vida. Através do êxtase proporcionado pelo dionisíaco, o espectador da tragédia estava diante de uma experiência que nos ensina que a vida é um jogo trágico, mas não por isso menos belo e digno de ser vivido. Portanto, uma forma de conhecimento, uma “sabedoria dionisíaca” que permitiu aos gregos viver melhor, criar mais, pensar mais longe. Essa sabedoria não se dá por meio da razão ou da moral, mas sim através da intuição, da experiência estética e da imersão no fluxo caótico da vida, portanto, um fenômeno estético e filosófico que nasce da tensão entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, expressando uma visão de mundo que afirma a vida em sua totalidade.

## 1.5. O FIM DA TRAGÉDIA

A discussão sobre a arte grega está inserida em uma interpretação histórico-filosófica sobre o surgimento e morte da tragédia ática, pela qual Nietzsche chama a atenção para a possibilidade de seu renascimento na Alemanha do século XIX, pois, neste momento, compreende que há condições propícias para reeditar os elementos centrais da tragédia em sua época: uma filosofia pessimista<sup>17</sup> e a ressurreição do dionisíaco na música<sup>18</sup>. Neste sentido, se a tragédia surgiu do coro musical — por isso o subtítulo original da primeira edição do livro: “no [ou a partir do] espírito da música” —, ela teria sido assassinada quando os dramaturgos gregos abandonaram a centralidade necessária deste elemento.

---

17 A enorme bravura e sabedoria de Kant e de Schopenhauer conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas, propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador (Nietzsche, 1992, p. 110-111).

18 Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner (Nietzsche, 1992, p. 118).

Grande parte da culpa para o desaparecimento da tragédia é atribuída a Eurípides, pois, supostamente trabalhando sob a influência nociva de Sócrates, teria eliminado a centralidade do coro dionisiaco e interferido negativamente no efeito da tragédia.

Em consequência disso, Eurípides deve valer para nós como o poeta do socratismo estético. Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisiaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dioniso (Nietzsche, 1992, p. 83).

Nietzsche acusa a presença do “socratismo estético” como o elemento que enfraquece o espírito musical fundamental da tragédia e sacramenta sua morte. A partir da ingerência socrática, não se justificava a predominância do elemento dionisiaco-musical visto nas tragédias mais antigas, restando ao coro o papel rebaixado de mero acompanhamento.

O conceito da máscara, introduzido no parágrafo nove de *O nascimento da tragédia*, mostra que, apesar da influência de Apolo na simbologia dos heróis trágicos individuais, os sofrimentos de Dioniso são considerados o verdadeiro tema da tragédia grega. Desde suas origens até suas formas mais elevadas, é o deus embriagado a imagem escondida por trás da máscara de individualidade heroica representada no

palco trágico, servindo como um emblema mítico de uma compreensão filosófica do mundo que sustentava a cultura trágica. Ou seja, os mitos dionisíacos — principalmente o mito tardio do Dioniso despedaçado e renascido — como uma representação das contradições da existência em perspectiva da tensão da dissolução do individual no universal.

Segundo Nietzsche, a natureza dúbia de Dioniso, que, ao mesmo tempo, é cruel ao trazer clareza ao fato de que a dissolução da individualidade é uma marca inadiável da vivência, mas também gentil ao propiciar a visão da experiência de seu renascimento, reflete a ambivalência da sabedoria dionisíaca nas bases da filosofia popular da Grécia pré-socrática. Assim, essa filosofia ensina que a destruição do herói na tragédia é ao mesmo tempo terrível e promissora na medida em que oferece uma visão temporária da humanidade retornando à natureza.

A argumentação nietzschiana introduz uma complexidade adicional no conflito miticamente encenado entre os representantes dionisíacos dos titãs (por exemplo, Prometeu) e o nível amplamente apolíneo dos Olímpicos (descendentes dos Titãs que derrotaram os algozes anteriores). Como afirmado nos primeiros parágrafos da obra, a vitória dos deuses sobre os titãs foi a base da epopeia homérica, contudo, ao discorrer sobre a morte da tragédia, no parágrafo dez, os titãs ressurgem para representar como a força e o significado metafísico de Prometeu (máscara de Dioniso) tornaram-se operativos na cultura grega. No entanto, segundo Nietzsche, a figura terrível dos Titãs ressurge não para formar novos mitos, mas, por

meio do poder da música, para reinterpretar esses mitos, conferindo-lhes novos significados.

Já foi sugerido antes que o *epos* homérico é a poesia da cultura olímpica, com a qual esta cantou o seu próprio cântico de vitória sobre os terrores da titanomaquia. Agora, sob a influência preponderante da poesia trágica, os mitos homéricos voltam a nascer e mostram nessa metempsicose que, entretanto, a cultura olímpica também foi vencida por uma mundivisão ainda mais profunda. O altivo titã Prometeu avisou a seu torturador olímpico que a sua soberania estava ameaçada pelo maior dos perigos, a menos que se aliasse a ele no devido tempo (Nietzsche, 1992, p. 70-71).

É a função da música reinterpretar dionisiacamente qualquer imagem mítica entre as muitas possíveis, não como uma apropriação do passado, mas de modo a ser os novos significados uma restauração da juventude viva do mito. Essa é a capacidade interpretativa que os mitos conferem à cultura e tal capacidade será explorada por Nietzsche ao longo do texto. Neste sentido, os Titãs ameaçadores das aspirações humanas ressurgem na cultura grega na época das tragédias agora em forma simbólica apolínea, justamente porque a cultura histórica que prosperou na epopeia homérica e nos mitos olímpicos havia se esgotado.

A tragédia proporciona uma revitalização do mito, no entanto, de maneira geral, a era do mito está em um estado de declínio. O esgotamento do mito, segundo Nietzsche, ocorre quando os fundamentos míticos de uma religião são rigidamente sistematizados em um conjunto de eventos

históricos, achatando o domínio simbólico e diminuindo sua significância viva, a capacidade de viver intimamente aquilo que o deus representa.

Pois é o destino de todo mito arrastar-se pouco a pouco na estreiteza de uma suposta realidade histórica e ser tratado por alguma época ulterior como um fato único com pretensões históricas: e os gregos já estavam inteiramente em vias de reestampar com perspicácia e arbítrio todo o seu sonho mítico de juventude em uma estória de juventude histórico-pragmática. Pois essa é a maneira como as religiões costumam morrer: quando os pressupostos míticos de uma religião passam a ser sistematizados, sob os olhos severos e racionais de um dogmatismo ortodoxo (Nietzsche, 1992, p. 71).

Essa tendência de ver os mitos como meras relíquias do passado, desprovidos de significado transcendente, incide na falha patológica em reconhecer a aparência como aparência, isto é, ver a ilusão da cultura como um simples erro civilizatório, antiquado e que deve ser superado pela razão, quando o sentimento pelo mito desaparece. Essa discussão marca o início, a partir do parágrafo dez, de *O nascimento da tragédia*, da exploração de Nietzsche sobre o “socratismo” e coincide sua análise da arte trágica com a sua crítica à cultura moderna. Antes de explicar a questão do socratismo, Nietzsche nos fala que a tragédia “morreu por suicídio” porque o principal instrumento de sua morte foi um poeta trágico, devido a um “conflito insolúvel” emergente do próprio fundamento da tragédia na luta entre os impulsos artísticos apolíneo e

dionisíaco, tornando os fenômenos da tragédia vulneráveis ao mal-entendido dos racionalistas que a sucedem.

Junto ao ocaso do drama trágico surge a “nova comédia” no esforço de Eurípides em trazer o espectador para o palco, ou seja, uma maneira metafórica de Nietzsche dizer que os personagens na peça falam e agem realisticamente, como indivíduos reais. Assim, aquela unidade pré-consciente no drama, entre atores e espectadores experimentados no coro, foi sendo destruída no esforço consciente de fazer os espectadores “participarem” como indivíduos empíricos reais. Curiosamente, esse naturalismo não era simplesmente um espelho da vida, mas, na verdade, uma imagem ideal ou normativa: Eurípides busca ensinar sua audiência a falar e a pensar socraticamente. Deste modo, ao invés do êxtase dionisíaco disruptivo, as peças de Eurípides buscam educar, transformar as pessoas por meio da reflexão crítica.

Segundo Nietzsche, tem algo de desprezível no tratamento de Eurípides para com sua audiência: ele os via como necessitados de educação para serem pessoas adequadas.

A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem. E assim o Eurípides aristofanesco realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo o mundo está capacitado a dar opinião. Se agora a massa inteira

filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo (Nietzsche, 1992, p. 74).

Nietzsche realiza uma reconstrução fantasiosa da biografia intelectual do dramaturgo<sup>19</sup>. Neste sentido, mesmo com habilidades teatrais, Eurípides é um poeta apenas no nome, pois o seu resultado não é artístico no sentido que Nietzsche compreende os verdadeiros artistas da Grécia antiga<sup>20</sup>. Eurípides, que deixa de ser poeta para ser crítico, é totalmente incapaz de entender as obras de Ésquilo ou Sófocles, já que via algo “incomensurável” nessas tragédias, mas é justamente este ponto aquilo que Nietzsche identificou como o efeito estético da tensão entre o apolíneo e o dionisíaco na arte: o papel do coro na estrutura global da tragédia e a resolução “misteriosa” de problemas éticos ou políticos, relacionados à decadência do herói, mas de um herói não-individualizado (máscara de

19 Esse método é comum nas obras posteriores de Nietzsche, mas também é visto aqui, em *O nascimento da tragédia*, de maneira mais elaborada. O filósofo recorre a descrição tipológica do antagonista de sua fala de modo a revelar ou simbolizar traços teóricos que busca superar.

20 Esta última ideia explicativa, que soa tão sublime para certos políticos — como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular, ao qual sempre assistiria razão por sobre os apaixonados excessos e desregramentos dos reis —, pode ainda recomendar-se tanto mais por um dito de Aristóteles: mas ela não tem influência sobre a formação originária da tragédia, pois está excluída daquelas fontes primevas puramente religiosas toda contraposição entre povo e príncipe, assim como em geral qualquer esfera sócio-política; porém gostaríamos de tomar por blasfêmia, também do ponto de vista da nossa bem conhecida forma clássica do coro em Ésquilo e Sófocles, falar-se aqui do pressentimento de uma ‘representação constitucional do povo’, blasfêmia diante da qual outros não recuaram. As antigas constituições políticas não sabem in praxi (na prática) de uma representação popular constitucional e é de se esperar que jamais as tenham ‘pressentido’ tampouco em suas tragédias (Nietzsche, 1992, p. 52).

Dioniso). Eurípides, portanto, ficou desconcertado diante da verdadeira tragédia quando se viu incapaz de compreender essas características das peças genuinamente trágicas. Até que, finalmente, encontrou outro espectador que concordava com ele: Sócrates.

Em geral, o “socratismo estético” refere-se à influência e transformação que a figura de Sócrates exerceu sobre a tragédia grega, especialmente no contexto da obra de Eurípides. O chamado “socratismo estético” implica uma mudança na orientação da tragédia, de uma ênfase nas forças cósmicas, na sabedoria trágica e na aceitação das contradições inerentes à vida — como representado pelo dionisíaco e pelo apolíneo — para uma abordagem mais racional, moral e centrada no conhecimento. Características associadas à influência da filosofia otimista que nasce no contexto da vida de Sócrates. Nietzsche argumenta que Eurípides, sob tal influência, passou a apresentar heróis mais virtuosos, mas também mais dialéticos, ligando a virtude ao conhecimento e à razão. Essa mudança é vista como uma traição ao espírito trágico original, aquele mais profundamente enraizado na aceitação do dionisíaco, na apreciação do mito e na compreensão da justiça cósmica representada pela *moira*.

Essa ação promovida pela dramaturgia euripidiana é entendida por Nietzsche como a grande responsável pela erradicação do efeito chave da tragédia: o prazer de mirar os abismos dionisíacos, “o abismo mais profundo”, fonte da “mais alta elevação” (Nietzsche, 1992, p. 85). Sócrates, então,

foi acusado por Nietzsche de ser a figura que promoveu uma nova configuração para a orientação filosófica em relação ao mundo. Quer dizer, Sócrates opera uma inversão nos valores: o antagonismo entre os deuses Apolo e Dioniso foi trocado por uma vontade de racionalizar todos os fenômenos da existência. O fim da tragédia teve início com a passagem do mito para o logos, pois, enquanto em Ésquilo, o teatro foi uma representação religiosa do mito, e em Sófocles observa-se certo distanciamento, com os deuses agindo pela voz dos Oráculos e dos adivinhos e a Moira como causa segunda, em Eurípedes encontramos um rompimento total.

Nietzsche toma como um bom exemplo dessa transformação socrática a obra *Medeia* de Eurípedes: foi Medeia quem escolheu abandonar o pai e matar o irmão para casar-se com Jasão. Rompe-se, assim, definitivamente com o fundamento da *moira* na tragédia, pois não há maldição em Medeia. Ou seja, Eurípedes rompe com o caráter divino em suas peças quando Medeia é a própria autora de seu destino. Esta dinâmica tange com a ideia socrática de um sujeito que atinge a liberdade pela boa decisão, pela qual Nietzsche irá criticar o fato de parecer que Medeia poderia ter escolhido seu próprio destino.

Essa liberdade de escolha “racionalizada” coloca em evidência o “socratismo estético”, pois, diferentemente de Édipo que sofreu com sua maldição, preso à força intransigente da *Moira*, Eurípedes concentra no “indivíduo Medeia” o ponto de tensão da ação. Portanto, não se vê o drama *a partir da*

música, do coro cantando o destino insolúvel que exprime as dores do Dioniso dilacerado. Assim que o destino se torna um caráter secundário da tragédia, os assuntos em questão passam a ser de ordem política, isto é, atuações deliberadas possíveis de serem modificadas, além de questões de cunho psicológico. Porquanto o destino e os deuses não deixam de ser retratados, o ponto em disputa é o fato de ganharem caráter secundário, mantendo-se fora de uma tensão emergente da consciência trágica da condição humana.

Segundo Nietzsche, tal movimento simboliza o marco do rompimento da filosofia pós-socrática com as valorações mitológicas da sociedade pré-socrática, por isso novos temas ganham importância maior nas peças da “nova tragédia” que Eurípedes apresenta ao público ateniense. Essa nova forma artística foge à verdadeira tragédia porque esta não representa indivíduos em ação, mas Dioniso como o deus sofredor dos Mistérios, cujo despedaçamento simboliza a dor, mas aponta para a esperança de um renascimento, trazendo a promessa de alegria ao mundo dilacerado.

Nos pontos de vista aduzidos temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a *doutrina misteriosófica da tragédia*: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (Nietzsche, 1992, p. 70, grifo do autor).

Esse processo é fundamental para uma visão profunda e pessimista do mundo, culminando na doutrina “misteriosófica da tragédia”, mas que é deixada de fora na nova configuração eurípidiana ao retirar do palco a unidade fundamental de tudo o que existe e a arte como esperança de superar o feitiço da individuação para alcançar uma unidade restabelecida. Nietzsche critica Eurípides, portanto, por abandonar o espírito dionisíaco da música, e isso significa afirmar que suas peças carecem do momento trágico: o momento da transformação artística do sofrimento por meio de uma celebração despersonalizada motivada pelo êxtase musical.

Nietzsche aborda a posição intermediária de Eurípides entre a “antiga” Atenas de Ésquilo e Sófocles e a “nova” Atenas dos filósofos, como Sócrates e Platão, sendo que essa nova influência filosófica desestrutura a tragédia também pela substituição da justiça cósmica pela justiça poética moralizante. Ao buscar agradar as massas e trazer o espectador para o palco, a nova arte acaba por representar personagens medianos e “cultos” em vez de figuras idealizadas dos heróis, resultando em uma diminuição do componente apolíneo da tragédia, que deveria estetizar as tendências negativas provenientes do dionisíaco. Deste modo, Eurípides, “como primeiro homem ‘sóbrio’” a “condenar os poetas ‘bêbados’” (Nietzsche, 1992, p. 83), ao recusar o dionisíaco, também é abandonado por Apolo.

Eurípides, ao tentar forçar o mito moribundo a servi-lo novamente, falha e apenas cria uma versão caricata do antigo

esplendor do “mundo dos mitos”, minando o equilíbrio entre os elementos apolíneo e dionisíaco na tragédia, por isso as suas peças não glorificam o excesso e o sofrimento, além de não cativar mais o público com o arrebatamento dionisíaco. Esse é o fim trágico e único da verdadeira tragédia, e, segundo Nietzsche, tal ocaso deixou um vazio profundo na civilização. Enquanto outras formas artísticas geram novas expressões de forma natural, a morte da tragédia grega provocou um lamento doloroso no mundo helênico, acompanhado do sentimento de que, com ela, a própria poesia se perdeu.

Na medida em que o teatro trágico se afasta das representações da tensão entre Apolo e Dioniso, acaba cedendo espaço ao “elemento racional” e, assim, o *agon* originário da tragédia desaparece. Aquele que cria sentido através da condição conflituosa dos personagens que interrogam situações dionisíacas existenciais que estão fora da ilusão ou ficção dramática.

Tais excitantes são frios pensamentos paradoxais — em vez das introvisões apolíneas — e afetos ardentes — em lugar dos êxtases dionisíacos — e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte. Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acercar mais da essência do socratismo estético, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’ (Nietzsche, 1992, p. 81).

Ao contrário do otimismo socrático, Nietzsche retrata a época mitológica manifestando um amor ao destino, o *amor fati*, no qual a Moira era contemplada naquilo que ela havia traçado aos homens, não importando se o destino é trágico ou não, ele havia de ser cumprido — o importante seriam as peripécias tramadas até o momento da efetivação do que foi lançado pelo destino. No entanto, Eurípidés-Sócrates se propõe a substituir a tragédia por uma nova forma de arte, serva da moralidade e da realidade.

Nietzsche escolhe analisar essa mudança a partir da perspectiva de *As Bacantes*, de Eurípidés. A peça trata das consequências desastrosas quando Tebas não recebe bem a chegada de Dioniso. Nietzsche interpreta isso como uma confissão tardia de Eurípidés de que sua concepção não dionisíaca da tragédia foi um erro, talvez percebendo que ele mesmo tinha sido apenas uma máscara, não de Dioniso, nem de Apolo, mas de um demônio completamente novo chamado Sócrates (Nietzsche, 1992, p. 79). Ao perceber sua inadequação à verdadeira tragédia, o famoso dramaturgo experimentou uma tragédia em si, conformando-se à convenção trágica em que o herói ou heroína compreende seu destino em agonia e horror, mas já era tarde.

Na tragédia de Eurípidés o poeta e o ator se fundem com o que é retratado. Eles não veem isso como aparência, mas o sentem diretamente e internamente como afeto. Isso é decididamente não apolíneo, mas a “nova tragédia” também não pretende ser dionisíaca, pois o poeta e o ator permanecem

calmos e distantes das imagens, não se identificando com elas nem se deixando envolver, mesmo quando são terríveis. Como então essa nova arte cativa a plateia? Segundo Nietzsche, as peças de Eurípedes cativam o público por meio de pensamentos e afetos emocionais, que podem até se assemelhar aos êxtases dionisíacos, mas são apenas sentidos por indivíduos enquanto indivíduos, ou seja, não trazem a experiência estética de dissolução do individual no universal.

Devido ao seu ideal de realismo imediato (ou naturalismo), essa nova forma teatral não é genuinamente artística, pois toma como manifestação estética o princípio básico da filosofia socrática, de que a virtude está ligada ao conhecimento. Ou seja, tanto Apolo quanto Dioniso estão agora fora do palco, além disso, os efeitos estéticos da tragédia inicial são dispensados em favor de uma emergente corrente filosófica moral-racional que tomará conta de todo ocidente, acampada pelo cristianismo e celebrada pelo otimismo científico moderno, o qual escolhe a ideia de progresso em detrimento do ânimo dionisíaco musical.

A estratégia nietzschiana é tecer uma crítica cultural em vez de dramaturgia, por isso o ponto central de sua análise sobre a morte da tragédia se baseia na batalha cultural que ocorreu na Atenas do século V a.C., cujo ápice é o que Platão descreveu como a antiga disputa entre poesia e filosofia<sup>21</sup>.

---

21 Em A República, livro X, Platão faz Sócrates falar sobre uma antiga disputa entre filosofia e poesia. A crítica de Platão à poesia em seus diálogos gerou ceticismo sobre a poesia em termos epistêmicos e éticos, iniciando uma conversa duradoura sobre a compatibilidade entre filosofia e poesia (Platão, 1987, §607b).

Especificamente, Nietzsche coloca a questão como uma disputa não apenas como uma diferença entre duas atividades, mas também como um choque entre duas visões de mundo. Assim, enquanto uma compreensão pessimista-dionisíaca da vida e do mundo forneceu o quadro tanto para a epopeia homérica quanto para a tragédia ática, foi o otimismo de Sócrates e a maneira como ele vinculou a atividade filosófica a uma visão de mundo otimista que pôs fim correspondente à poesia e à visão de mundo poética da Grécia.

Neste sentido, segundo Nietzsche, os poetas trágicos Ésquilo e Sófocles constituem os antagonistas da filosofia socrática, enquanto Eurípides é uma personalidade dividida nessa “disputa”, pois tanto poeta quanto filósofo. A nova visão de mundo otimista, onde a moralidade e a justiça humana determinadas pela razão são postas em oposição à razão dos mitos, acaba por substituir a “sabedoria dionisíaca” pelo “conhecimento científico”. Esse seria o significado maior do otimismo socrático: a troca do pessimismo pela filosofia alheia à arte.

Em outras palavras, Nietzsche pensa que o significado dessas mudanças, tanto para Eurípides quanto para Sócrates, não apenas como indivíduos, emerge principalmente como exemplos de um novo (e perigoso) sistema de forças culturais. Essas forças culturais, expressas como princípios metafísicos, implicam uma maneira distinta de entender a natureza do conhecimento, da realidade e da arte.

Todavia, a palavra mais incisiva em favor dessa nova e inaudita estimacão do saber e da inteligência foi proferida por Sócrates, quando verificou que era o único a confessar a si mesmo que não sabia nada; [...] com espanto, reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas apenas por instinto. ‘Apenas por instinto’: por essa expressão tocamos no coraco e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a tica vigente; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fimbria com todo o respeito (Nietzsche, 1992, p. 85).

A ênfase na concepo socrática de razão e razoabilidade leva Nietzsche a sublinhar cada vez mais a “dialética” como efeito negativo desse processo cultural grego que ainda interfere em nossos dias. Sócrates provocou a fuga de Dioniso, simbolizando a repressão do amor ao destino, da vida impulsiva e do vigor carnal, cuja institucionalizao permite apenas que o dionisíaco se manifeste de maneira atenuada, como mero afeto (*páthos*), ou realize-se parcialmente em uma variedade amplamente distribuída de cultos marginalizados. Ironicamente, sem o dionisíaco, o apolíneo também é suprimido, sendo substituído por lógica, pensamento, consciência e razoabilidade, decretando, assim, a morte da arte.

Ao apresentar Sócrates como o legítimo espectador das obras de Eurípedes, Nietzsche o identifica como o ponto de transição na história ocidental, marcando a mudança da antiguidade clássica para a modernidade, uma nova era de ceticismo e crise, marcada pelo “homem teórico” que busca compreender o mundo exclusivamente por meio de conceitos abstratos e ordenamento utilitário. Ora, “a sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, obstando-o. Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador” (Nietzsche, 1992, p. 86). Deste modo, a crítica de Nietzsche enfatiza o papel de Sócrates e Eurípedes como “sedutores do povo”, provocando uma atrofia física e espiritual progressiva em prol de uma “iluminação” crítica e racional que, por fim, acaba por se mostrar altamente duvidosa quando a questão é a afirmação da existência.

Em geral, *O nascimento da tragédia* apresenta Sócrates como um exemplo de sua fisiologia da arte, destacando a individualidade única de Sócrates em contraste com a influência integradora dos instintos, no qual a obsessão intelectual aparece como analogia de uma possível interpretação da “neurose da cultura moderna” como resultado do desenvolvimento histórico daquela repressão socrática do dionisíaco. “O sinal característico dessa ‘fratura’, da qual todo mundo costuma

falar como sendo a doença primordial da cultura moderna, é, isto sim, que o homem teórico se assusta diante de suas consequências e, insatisfeito, não mais se atreve a confiar-se à terrível corrente de gelo da existência: angustiado, corre pela margem, para cima e para baixo. Já não quer ter nada por inteiro, inteiro também com toda a crueldade natural das coisas” (Nietzsche, 1992, p. 111-112).

A figura de Sócrates servirá para Nietzsche abordar várias zonas de conflito na cultura moderna, todas decorrentes da hegemonia original da consciência sobre o instinto, da separação da filosofia e da poesia. Sua crítica se concentra em conflitos em que o instinto, de maneira sub-reptícia, se reafirma contra o domínio da consciência, minando-a e desafiando-a, conflitos esses que aparecem simbolizados pela aversão de Sócrates, ou Platão, à tragédia porque ela é considerada irracional, carente de ordem e clareza, podendo ter efeitos perigosos em mentes sensíveis. A ideia do ilusório e não-verdadeiro da tragédia torna-se particularmente um problema em Platão, que critica a poesia trágica por ser uma imitação de “uma imagem ilusória” e, portanto, sem relação com o conhecimento.

Contudo, Nietzsche ironiza o fato de que Platão, começando com um completo mal-entendido da tragédia, acabou como filósofo, quando inicialmente era poeta, no qual seu próprio conflito interno, entre predisposições poéticas irresistíveis e máximas socráticas, o leva a desenvolver uma

nova forma artística: o diálogo, que posteriormente se torna a base da dialética filosófica.

Como Platão, ele a incluía nas artes adulatoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável, e por isso exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas; e o fez com tanto êxito que o jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates. Lá onde, no entanto, predisposições invencíveis lutavam contra as máximas socráticas, a força destas, junto com a pujança daquele portentoso caráter, ainda foi bastante grande para arrastar a própria poesia a novas e até então desconhecidas posições (Nietzsche, 1992, p. 87-88).

Neste momento de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche destaca a semelhança entre o diálogo platônico e a tragédia que foi rejeitada, uma vez que ambos buscam transmitir verdades essenciais que estão “atrás do empírico”, mas, enquanto a tragédia pensa a partir do antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, isto é, usa formas mitológicas sob o efeito apolíneo, o diálogo platônico é descrito como uma monstruosidade analítica que pensa a partir do antagonismo entre verdadeiro e falso, sensível e inteligível; por isso desconfia de várias formas artísticas. “Aqui o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética” (Nietzsche, 1992, p. 89).

A filosofia pós-socrática traz uma interpretação equivocada do mito como *logos*, como linguagem discursiva, lógica, que resulta na tradução patológica do dionisíaco como

afetos emocionais naturalistas. Em Sócrates, esse otimismo implica implicitamente que o conhecimento é possível e explicitamente que o conhecimento governa a virtude, sendo que o pecado é ignorância e a virtude leva à felicidade.

O conteúdo moral das forças socráticas traz para a arte o imperativo epistemológico do *conhece a ti mesmo*, e a apresentação do raciocínio dialético no palco teatral afasta o mistério divino do destino humano, restando que o coro e a base musical-dionisíaca da tragédia são considerados dispensáveis nessa nova perspectiva socrática. “Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição — até o salto mortal no espetáculo burguês? Basta imaginar as consequências das máximas socráticas: Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia” (Nietzsche, 1992, p. 89).

Todavia, o ético é um desdobramento do estético, ou seja, compartilha semelhanças fundamentais com a arte. A razão, ao buscar tornar a existência compreensível, segundo Nietzsche, é em si uma resposta ao sofrimento primordial que fundamenta toda a existência, à consciência trágica da falta de um sentido maior para a vida. Com isso em vista, a filosofia, como busca desregrada pela verdade, não está necessariamente ligada ao otimismo, foi um desvio de rota. Por isso Nietzsche entende que é possível para a filosofia alinhar-se novamente com uma visão de mundo pessimista, tal qual à feição da época pré-

socrática, permitindo um quadro de florescimento da arte em geral, e da tragédia em particular.

Em outras palavras, o discurso filosófico que emerge a partir de Platão é considerado uma forma de arte em si, uma versão mais arraigada do socratismo estético, mas, como Nietzsche assume adiante, é antiartística na medida em que tira sua fonte de compreensão do antagonismo entre os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco e a coloca na oposição sensível e inteligível, verdade e mentira. A importância da relação entre arte e ciência diz respeito ao “conflito insolúvel” na base do “suicídio” da tragédia: à medida que a potência da mitologia grega diminuía, também o fazia a resposta estética grega ao sofrimento; a tragédia implodiu por causa disso, e a filosofia otimista ganhou terreno na mente grega devido às suas promessas alternativas e generosas de conhecimento como proteção contra os males do mundo.

Sócrates, ao reconhecer sua própria ignorância em contraste com a presunção dos líderes e artistas de Atenas, desafiou a sabedoria convencional e criou uma nova imagem da vida para o vivente. “O *Sócrates moribundo* tornou-se o novo e jamais visto ideal da nobre mocidade grega: mais do que todos, o típico jovem heleno, Platão, prostrou-se diante dessa imagem com toda a fervorosa entrega de sua alma apaixonada” (Nietzsche, 1992, p. 87). A crítica socrática à falta de compreensão e ao poder da ilusão presentes na arte e na ética da época emergiu como uma imagem conceitual que desafia e busca corrigir a existência, propondo uma

cultura, arte e moral radicalmente diferentes. Neste contexto, a figura de Sócrates sinaliza o declínio dos dias de glória e o aprisionamento da virtude prometeica e do pessimismo, elementos centrais para a visão trágica de mundo.

Além disso, o racionalismo da filosofia socrática não foi só o início; em razão de sua visão de mundo continuar a influenciar a cultura ocidental, o “socratismo” é apresentado como um ponto de inflexão da história ocidental: “ele nos aparece como o primeiro que, pela mão de tal instinto da ciência, soube não só viver, porém — o que é muito mais — morrer” (Nietzsche, 1992, p. 93). Por meio dessa inflexão se formou o “homem teórico”, o tipo de indivíduo cuja história é marcada “como o brasão do homem isento do temor à morte pelo saber e pelo fundamental”; e busca “fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada” (Nietzsche, 1992, p. 93), que é uma tese em oposição completa à resposta que a tragédia oferece ao problema da justificação da existência. Não obstante, o problema atravessa os séculos e se impõe novamente na modernidade,

E aqui, com ânimo agitado, batemos à porta do presente e do futuro: levará essa ‘transmutação’ a configurações sempre novas do gênio e precisamente do Sócrates musicante? Será que a rede da arte estendida sobre a existência, quer sob o nome de religião ou de ciência, há de ser tecida cada vez mais firme e delicada, ou estará destinada a rasgar-se em farrapos, sob a agitação e o torvelinho barbaramente incansáveis que agora se denominam ‘o presente’? — Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos

a quem é permitido serem testemunhos desses embates e transições descomuns. Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las! (Nietzsche, 1992, p. 96).

O conflito insolúvel volta à tona e só será possível de ser remediado, assim como foi na Grécia antiga, se tivermos uma filosofia que se coloca radicalmente contra à negação da existência como solução ao problema do pessimismo. Para tal, faz-se necessário novamente a aproximação da filosofia e da arte, pois em pessoas produtivas, o instinto é afirmativo e criativo, enquanto em Sócrates, é o instinto que se torna crítico, e a consciência assume o papel de criador. Nietzsche destaca a diferença fundamental na abordagem de Sócrates em relação ao sofrimento quando comparada aos trágicos gregos. Enquanto estes últimos abraçavam os “males” como intrínsecos à existência, Sócrates acreditava na capacidade de “curar” tais males por meio do conhecimento, refletindo um otimismo que, em si mesmo, seria uma forma de admitir o pessimismo subjacente à cultura. Na modernidade, a herança da “ciência socrática”, que está mais preocupada com a busca do que com a verdade em si, acaba por atingir seus limites ao buscar incessantemente a verdade, podendo recair em negação ou afirmação da existência. Nietzsche vê essa questão como uma tensão crucial para a cultura europeia, apresentando a solução pela possibilidade de um renascimento da tragédia, conectando essa discussão com as questões contemporâneas.

A associação de Sócrates à racionalização da cultura simbolizou uma mudança de paradigma em direção a uma abordagem mais lógica e intelectual da arte. Isso contrasta diretamente com a estética trágica, que se baseia na emotividade e na irracionalidade para provocar uma transfiguração no espectador. Por sua vez, remando na direção contrária, a influência de Sócrates, apresentada por Nietzsche como uma “máscara” utilizada por Eurípides, é vista como responsável por um “desencantamento” da arte, onde a busca pelo papel político e, em certo sentido, pedagógico da verdade suprime a dimensão vital e transfiguradora da verdadeira arte. Esse conflito transcende o âmbito artístico e representa um choque cultural mais amplo entre as antigas visões trágicas de mundo, centradas no dionisíaco, e a ascensão do racionalismo e da filosofia utilitária, que desafiaram e, em certa medida, suprimiram a visão de mundo artística.

Em suma, Sócrates não é nem dionisíaco, nem apolíneo e, portanto, não representa um “desequilíbrio” na relação entre os impulsos artísticos a favor do apolíneo. Em vez disso, ele representa uma força completamente nova que é alienígena e até hostil às forças culturais que geraram o mundo da arte grega. Neste sentido, quando Nietzsche afirma que “eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (Nietzsche, 1992, p. 79), isso não deve ser lido como uma simples reformulação da dualidade dionisíaco-apolíneo, Sócrates não é um simples substituto de Apolo. Em vez disso, a oposição entre o dionisíaco

e o socrático é uma oposição entre o pessimismo factual de Sileno (que afirma que o mundo é um lugar inóspito aos seres humanos) e o otimismo.

Enquanto o pessimismo de Sileno afirma a impossibilidade de felicidade ou *Eudaimonia*, o otimismo sustenta que ela é possível para pelo menos uma pessoa: o sábio. Segundo o otimista, a chamada “ferida eterna da existência” pode ser curada e a dor e contradição primordiais do mundo podem ser superadas pelas descobertas científicas. Nietzsche acredita que tal visão é hostil à arte genuína porque a poesia se desenvolveu como resposta ao pessimismo por meio de uma arte pessimista, no qual os seres humanos sofrem necessariamente, e não há cura para essa situação, mesmo assim a celebram. Assim, a questão moderna é como transfigurar o pessimismo factual que renasce na mente científica contemporânea em afirmação e júbilo com a existência tal como ela é, assim como as tragédias associadas a Dioniso fizeram.

Ao negar a natureza desconexa do mundo, o otimista não vê mais a necessidade de se envolver no projeto justificatório ou afirmativo que o artista empreende. Porque a felicidade é uma possibilidade genuína, o propósito da vida é se tornar feliz, minimizando ou até eliminando o sofrimento, e é isso que, segundo Nietzsche, o projeto filosófico de Sócrates busca. Contudo, quando o pessimismo é rejeitado, a arte autêntica define, já que dentro do otimismo a arte assume uma função diferente, voltada para contribuir para a busca da felicidade, ligada à virtude, à racionalidade e ao conhecimento. Por isso

Eurípedes busca a educação do público por meio de suas peças. Através dessa disposição, a arte passa a ser uma subordinada da filosofia, perdendo sua vitalidade original, pois

O diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates, conduziam para dentro de um novo mundo que jamais se saciou de contemplar a fantástica imagem daquele cortejo. Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do romance, [...] onde a poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isto é, como *ancilla* [escrava, criada]. Essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia. Aqui o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética (Nietzsche, 1992, p. 88-89, grifo do autor).

Embora a filosofia tenha aumentado em popularidade quando se associou ao otimismo socrático, é o otimismo, e não a filosofia em si, que assassina a poesia e, em particular, a tragédia. Ademais, essa busca otimista do conhecimento atinge seus limites quando a ciência, impulsionada por sua ilusão vigorosa, corre até a periferia do círculo do conhecimento, onde se depara com o ininteligível. Nesses pontos fronteiriços, a lógica parece girar em torno de si mesma, e o otimismo oculto na essência da lógica naufraga. Surge então uma forma de conhecimento — o “conhecimento trágico” — que requer a arte como meio de proteção e

remédio. No entanto, essa transição para o conhecimento trágico é problemática no século XIX, pois requer uma filosofia associada à arte e ao trágico.

A avidez insaciável de conhecimento, que inicialmente era otimista e impulsionada pela ilusão da scrutabilidade da natureza, pode transformar-se tanto em uma aceitação trágica dos limites do conhecimento, favorecendo a criatividade, quanto em um pessimismo niilista que, por falta de capacidades artísticas, reconhece a impossibilidade de abranger completamente a vastidão do conhecimento e se desespera. A questão é conduzir as forças culturais modernas para o caminho da arte.

Nietzsche menciona um sonho em que Sócrates, sentindo-se culpado, é repetidamente aconselhado a “fazer música”, uma visão que ele interpreta como uma “percepção apolínea”. Isso sugere a possibilidade de uma reunificação da humanidade consigo mesma sob as condições da modernidade. Nietzsche argumenta que os lógicos e cientistas precisam do espírito dionisíaco como um corretivo, apontando para a tarefa principal do período moderno: complementar a ciência com a arte. A partir deste ponto, fica claro que o livro aborda as dificuldades da vida na era moderna, com Sócrates sendo o segundo ponto de partida que leva ao novo paradigma de produção cultural que Nietzsche imaginava reger a ópera de Wagner.

O que se pode perceber com essa análise é a maneira como Nietzsche acredita que o otimismo socrático, junto com a ênfase que colocou no conhecimento e na racionalidade, levou à destruição da arte genuína que floresceu nas tragédias e, principalmente, o otimismo acreditou eliminar a necessidade de afirmar a existência diante do sofrimento sem sentido. Uma vez que o otimismo socrático incentiva a tirania da razão, ele mina a verdadeira criatividade artística e a transforma em algo que pudesse contribuir para tornar as pessoas mais éticas e conhecedoras e, em última instância, felizes. Segundo Nietzsche, isso não transformou a arte, mas eventualmente a matou.

Questiona-se, portanto, se a exposição dos limites desse otimismo favorece a transmutação em arte e se essa a transmutação levará a novas formas de gênio, referindo-se à possibilidade de configurações futuras do “Sócrates musicante” (Nietzsche, 1992, p. 96) e à incerteza sobre o destino da rede da arte sobre a existência diante das agitações que Nietzsche compreende em sua época. No entanto, há esperança para a arte genuína e o renascimento da tragédia, mas para que isso aconteça, deve haver um renascimento correspondente de uma visão de mundo trágica, isto é, um pessimismo dionisíaco.

Nietzsche está lançando as bases para uma argumentação sobre o problema da cultura na era moderna, pós-socrática. Ele destaca que o feito de Sócrates não pode ser desfeito; não se pode simplesmente reverter a história e tornar-se Ésquilo. Os gregos não são modelos a serem imitados, mas exemplares

do que alcançaram sob as condições determinadas em sua época. A questão é se o impulso lógico que rege nossos dias pode ser combinado novamente com um impulso artístico, ou seja, se um “Sócrates artístico” é concebível.

## A POLÊMICA DO PESSIMISMO

### 2.1. PESSIMISMO E OTIMISMO NA MODERNIDADE

Meu 'a priori' — teve minha curiosidade assim como minha suspeita, de fazer alto, temporariamente, diante da pergunta: que origem tem propriamente nosso bom e mau. De fato, já quando rapaz de treze anos, o problema da origem do mal me perseguia: foi a ele que dediquei, numa idade em que se tem 'o coração dividido entre brinquedos e Deus', meu primeiro brinquedo literário, meu primeiro exercício filosófico de escrita — e, no tocante à minha 'solução' do problema daquela vez, dei a Deus, como é justo, a honra, e fiz dele o pai do mal (Nietzsche, 1998, p. 3).

Pessimismo e otimismo são opiniões pessoais ou atitudes, muitas vezes amplamente prevalentes, sobre o mal parente ou a bondade do mundo. Entendido nestes termos, pessimismo e otimismo estão de acordo com os temperamentos e experiências de valor de foro individual, e não com tradições filosóficas. Entre os estudiosos contemporâneos, como no importante livro de Bryan Magee sobre a filosofia de Schopenhauer, o pessimismo seria uma referência teórica para

a pessoa que espera que as coisas acabem mal. Segundo Magee, em sua obra *The Philosophy of Schopenhauer* (1983), o pessimismo é uma maneira de ver o mundo e é logicamente independente de toda filosofia geral, assim, “Schopenhauer era um pessimista, e o pessimismo é compatível com sua filosofia, mas o otimismo também o é” (Magee, 1997, p. 13).

Magee conta a história de como, quando criança, aprendeu a diferença entre um otimista e um pessimista:

Dois homens que estão bebendo juntos lançam olhares simultâneos para a garrafa que estão compartilhando, e um pensa consigo mesmo: ‘Ah, bom, ainda está meio cheia’, enquanto, ao mesmo tempo, o outro pensa: ‘Oh, querido, já está meio vazia’. O ponto é, é claro, que eles não teriam nenhuma discussão sobre quanto vinho há na garrafa, ou sobre a precisão de qualquer medição, fotografia ou desenho, e ainda assim o mesmo fato está sendo não apenas visto, mas respondido de maneira completamente diferente (Magee, 1997, p. 14).

Neste sentido, o pessimismo decorreria de características pessoais cujo resultado faz com que o indivíduo se aproxime do mundo com cautela e receio, pois seu sentimento é de que a experiência não será positiva<sup>22</sup>. Contudo, deve haver uma separação nítida entre o pessimismo enquanto problema filosófico e o pessimista como uma questão biográfica, pois o

---

22 O argumento consiste em afirmar que a biografia é irrelevante para definir-se uma filosofia como pessimista, ou seja, se para definirmos a perspectiva pessimista temos como referência exclusiva a disposição de humor do filósofo, seu estado de ânimo, o objeto de investigação verdadeiramente filosófico passaria ao largo e até mesmo poderia ser dispensável.

tema não pode girar em torno da pergunta sobre se “o copo está meio vazio ou meio cheio”. Essa separação é importante para compreender o pessimismo filosófico do século XIX, já que este depende menos do humor individual do que das razões objetivas para o juízo sobre o objeto em disputa.

Para Dörpinghaus (1997), a essência do pessimismo em Schopenhauer reside na noção de que este mundo é o pior de todos os mundos possíveis. Ele sustenta que o pessimismo de Schopenhauer é uma tentativa de refutar o otimismo na sua forma leibniziana, que postula que vivemos no “melhor dos mundos possíveis”. Embora Schopenhauer use ocasionalmente a palavra “pessimismo” para descrever sua própria filosofia, Dörpinghaus sugere que o pessimismo schopenhaueriano é, em essência, uma crítica ao otimismo. Em suas palavras, “o conceito de pessimismo nunca pode se desvencilhar da crítica ao otimismo. Permanece até o final uma relação antitética. O não-otimismo permanece a fórmula negativa para a determinação da filosofia de Schopenhauer” (Dörpinghaus, 1997, p. 38).

Por sua vez, o desenvolvimento do tema na história da filosofia, principalmente no século XIX, revela que os reais interesses do debate é a questão sobre o valor da existência, a questão do mundo ser algo que, no fundo, não deveria ser. Sob a proeminência de Schopenhauer no debate, o pessimismo europeu via Leibniz como seu antípoda, e a noção de renúncia ao mundo seria a resposta correta ao otimismo de Leibniz. Todavia, antes de tudo, vale dizer que a palavra “pessimismo” é

relativamente nova e pode ter seu estrelato filosófico rastreado até meados do século XVII, onde foi retirado do vocábulo francês para se referir à atitude de ver o mundo de forma triste, o que faz a acepção popular do termo ser basicamente o mesmo que “melancolia”<sup>23</sup>.

Deste modo, preocupações ou proposições que fossem expostas a partir de uma perspectiva pessimista (ou melancólica) seriam tratadas como uma questão que diz respeito exclusivamente àquela pessoa acometida pelo quadro clínico de uma “doença mental”, por isso os primeiros usos do termo pessimismo seriam em referência a um sintoma patológico que afeta a compreensão das pessoas mediante a um processo fisiológico natural<sup>24</sup>.

Segundo Dahlkvist (2007), além de todo o discurso médico, a discussão a respeito da melancolia encampou a ideia de um estado de ânimo associado à aptidão dos

---

23 Segundo Tobias Dahlkvist (2007), existe um problema no estudo do pessimismo porque muitas vezes não se qualificam as mudanças históricas que o conceito atravessou desde seu auge na Alemanha do século XIX até os nossos dias. O próprio uso nesta época foi permeado de diversas conotações e marcadamente delimitado por elementos retóricos que se impunham sobre a recepção do termo vindo do século XVIII, no qual o termo “pessimista foi originalmente definido, metaforicamente, para referenciar ‘aquele que vê as coisas em preto’”. Existe uma espécie de vício de origem na concepção do pessimismo filosófico, pois seria pela referência ao quadro clínico da melancolia que o termo iria adentrar o debate do século XIX: ‘o próprio fraseado da definição original de pessimismo cria, assim, um elo íntimo entre o pessimismo e a melancolia’, atrapalhando por isso sua precisa determinação filosófica, uma vez que, conclui Dahlkvist, ‘ao definir o pessimismo em termos de melancolia, está implícito que o pessimismo é uma forma de doença mental’ (Dahlkvist, 2007, p. 29).

24 O melancólico seria ‘aquele que olha através de um pedaço de vidro vermelho e julga tudo o que vê por ter a cor vermelha’ ou ‘aos homens melancólicos tudo é negro’ (Burton, 2019, p. 425).

“grandes homens” ao processo de criação genial, como uma condição de espírito que conferia inteligência e capacidades artísticas<sup>25</sup>. Entretanto, a filosofia do pessimismo se torna comum entre os pensadores do século XIX no contexto de um debate sobre juízos e projeções sobre a vida e o mundo em geral. Assim, o crédito da popularização do conceito filosófico de pessimismo geralmente é cedido a Leibniz, não por ele ser um modelo de filósofo pessimista, mas por ter colocado em termos “otimistas” uma justificativa da ordem dos acontecimentos bons e ruins da realidade.

É irônico o fato de que a recepção do otimismo leibniziano marca o início de uma época em que “livros pesados previram que o prognóstico da humanidade acabaria por levá-la para uma situação em que a verdade anunciada pelo pessimismo seria tão amplamente reconhecida que a raça humana escolheria a auto aniquilação” (Dahlkvist, 2007, p. 29). No escopo deste debate, o pessimismo na filosofia se constrói como um contramovimento em relação ao otimismo e, na medida em que traz em si o debate sobre a justificação da existência, coloca em questão o “problema do mal”, o qual não se refere exclusivamente a um problema religioso, mas, principalmente, aos problemas seculares que cercam a inteligibilidade e a expectativa sobre o mundo.

---

25 Através da noção platônica de uma loucura divina, e o relato aristotélico de todos os grandes homens como melancólicos, a melancolia tem um ar de genialidade e criatividade (Dahlkvist, 2007, p. 29).

Apesar de ser uma questão muito mais antiga, o problema do mal nos remete à Europa cristã, no qual a teologia foi a fonte de uma forma se justificar a existência que durante séculos inscreveu a vida humana dentro do complexo explicativo da providência divina, fazendo ganhar força a ideia de que nada no mundo é aleatório, pois a origem e o destino de tudo se devem a um Deus bom, onipresente, onipotente e onisciente. *Grosso modo*, a ortodoxia cristã afirma que Deus criou e governa o mundo segundo suas intenções e estas, justamente por serem divinas, seriam sempre boas e justas, garantindo então o justo funcionamento do mundo. Deste modo, a existência é justificada na medida em que propõe uma compreensão do mal que o justificasse.

Mesmo que tal compreensão tenha sofrido sutis alterações e refinamentos ao longo da história, o núcleo da concepção cristã ortodoxa pode ser exemplificado de forma contundente com Santo Agostinho: o mal é uma privação e subsunção do sofrimento ao pecado, o mal de pena ao mal de culpa. Ou seja, o mal é dosado por Deus em contrapartida aos atos humanos pecaminosos. Essa tese assume que o mal não é algo concreto, isto é, algo não pode ser mal em si, pois, como tudo é criatura feita por Deus, tudo que sai das mãos do Criador deve ser Bom, Belo e Justo, mesmo que não seja absolutamente boa e bela. O mal, então, se origina no ato da vontade humana, quer dizer, nasce a partir do livre arbítrio que foi entregue aos homens. Portanto, ao pecarem, a vontade justifica o mal.

Como visto na solução agostiniana, a vontade originalmente se dirige a um bem, e neste sentido é boa, mas erra seu alvo ao preferir o “bem temporal” em detrimento da “eternidade”, o corpo em prejuízo da alma, assim, o mal residiria precisamente nesse desvio e não haveria mal sofrido que não seja resultado do mal cometido. Portanto, todo o mal natural (dor, morte e sofrimento) é a justa punição do mal moral, do erro cometido, do pecado. É a divina justiça atuando em toda penação humana. Nesta visão penal da história, o vínculo entre o mal natural e o mal moral era claro: punição infinita para culpa infinita.

Todavia, a solução agostiniana passa por uma turbulência em seu sistema de justificação do mal junto às revoluções científicas e filosóficas da modernidade europeia. Por exemplo,

Ao contrário de Agostinho, Rousseau considerava que a Queda, bem como qualquer possível redenção dela, podia ser explicada em termos que são completamente naturais. Nesse contexto, naturais significava científicos por oposição a religiosos. Rousseau substituiu a teologia pela história, a graça pela psicologia educacional. Ao fazer isso, tirou a responsabilidade pelo mal das mãos de Deus e colocou-a firmemente nas nossas (Neiman, 2002, p. 50).

Foi a partir do esgotamento da justificativa deísta que a mente filosófica moderna passou a colocar o debate entre otimismo e pessimismo alheio ao sistema agostiniano, pois, *grosso modo*, fica-se acertado que “o problema do mal ocorre quando se tenta afirmar três proposições que não se encaixam: 1. O mal existe. 2. Deus é benevolente. 3. Deus é onipotente. Vire-as, revire-as e embaralhem-nas à vontade,

elas não podem existir juntas. Uma delas precisa desaparecer” (Neiman, 2002, p. 121).

A falta de encaixe destas proposições guiou o pensamento da modernidade europeia sobre a justificação da existência, ganhando um capítulo particular com a recepção das histórias do Rei Afonso X de Castela<sup>26</sup> e do terremoto que destruiu Lisboa no século XVII<sup>27</sup>.

- 
- 26 Afonso X, o Sábio ou o Astrólogo, foi rei de Castela e Leão de 1252 até a sua morte em 1284. A questão era se o rei Afonso, o qual poderia “ser o primeiro herói do Iluminismo”, estava no direito de reclamar de Deus ou se isso era um pecado grave. “Depois de vários anos de estudo intensivo, Afonso observou: ‘Se eu houvesse podido aconselhar Deus na Criação, muitas coisas teriam sido mais bem ordenadas’. Essa pequena frase, ou alguma variação dela, representou a essência da blasfêmia por algo próximo de meio milênio. [...] Seu destino, portanto, parecerá pouco mais justo do que o de Jó, cuja história de sofrimento infinito também foi paradigmática para escritores preocupados com o problema do mal. É importante observar que, como os infelizes de Afonso, os de Jó só foram considerados injustos muito depois. Em algum ponto do Iluminismo, os comentadores pararam de procurar maneiras para justificar os tormentos de Jó. Segundo Kant, que escreveu um maravilhoso ensaio sobre o assunto, eles já haviam feito isso esperando que Deus estivesse escutando em segredo. Uma vez perdida essa esperança, tinham menos motivação para tentar variações de possíveis teodiceias” (Neiman, 2002, p.23).
- 27 “O século XVIII costumava usar a palavra Lisboa tanto quanto hoje usamos a palavra Auschwitz. Quanto peso uma referência bruta é capaz de carregar? Não é preciso mais do que o nome de um lugar para significar: o colapso da confiança mais básica no mundo, dos fundamentos que possibilitam a civilização. Sabendo disso, os leitores modernos podem sentir-se melancólicos: feliz a época que um terremoto pode prejudicar tanto. O terremoto de 1755 que destruiu a cidade de Lisboa e vários milhares de seus habitantes estremeceu o Iluminismo até a Prússia oriental, onde um desconhecido estudioso de importância menor chamado Immanuel Kant escreveu três ensaios sobre a natureza dos terremotos para o jornal de Königsberg. Ele não estava sozinho. A reação ao terremoto foi tão ampla quanto veloz. Voltaire e Rousseau nela encontraram mais uma razão para brigar, academias Europa afora dedicaram-lhe concursos de ensaios premiados, e, segundo várias fontes, Goethe, então com seis anos de idade, foi levado pela primeira vez à dúvida e à consciência. O terremoto afetou as melhores mentes da Europa, mas não se limitou a elas. As reações populares foram de sermões à esboços de testemunhas, à poesia de péssima qualidade. Sua quantidade foi tão grande, que chegou a causar suspiros na imprensa contemporânea e comentários sardônicos de Frederico, o Grande, que considerou exagerado o cancelamento dos preparativos para o carnaval meses depois do desastre” (Neiman, 2002, p.8).

O resultado desta encruzilhada foi a justificativa cristã da existência sendo gradativamente deixado de lado, restando, então, criar novos modelos justificativos. O impacto destes acontecimentos na filosofia moderna mostra que até se pode conservar a fé em Deus, mas deve-se reconhecer que essa fé está em conflito com a “Razão” e com a experiência cotidiana do vivente. O problema, assim, é defender a razão humana e a fé no Criador ao mesmo tempo<sup>28</sup>.

Imerso nessa história, o otimismo da *Teodiceia* de Leibniz racionalizou e defendeu uma alternativa para a justificação da existência por meio da ideia de que a experiência do mal, moral ou natural, decorre de uma consequência justa da perfeição de todas as coisas criadas. O projeto da teodiceia foi fazer com que os atributos essenciais de Deus sejam racionalmente compatíveis com a sua criação, pois o que está em jogo é a exaltação da capacidade de entender de fato a presença de Deus e os motivos maiores que regulam o universo. Uma premissa importante em seu argumento é que, dada a própria natureza de Deus, Ele não poderia não conseguir criar o melhor mundo possível, ou então Ele não seria Deus ou ele teria escolhido não criar:

Sua sabedoria suprema, unida a uma bondade que não é menos infinita, não pode deixar de ter escolhido o melhor. Porque, como um mal menor

---

28 “Um pai que deixa os filhos quebrarem a perna para poder mostrar sua habilidade de cura. Será esse o Deus em quem confiamos? Será que a doutrina de um Ser cuja justiça, sabedoria e misericórdia se mostram no fato de Ele redimir apenas algumas das criaturas que Ele permitiu caírem em pecado mortal realmente sugere algo melhor?” (Neiman, 2002, p. 123).

é uma espécie de bem, mesmo assim um bem menor é um tipo de mal se ele fica no caminho de um bem maior; e não haveria algo para corrigir nas ações de Deus se fosse possível fazer melhor [...] e não houvesse o melhor entre todos os mundos possíveis, Deus não teria produzido qualquer (Leibniz, 1985, p. 128).

A existência é justificada porque o mundo é o melhor mundo possível, já que qualquer menor seleção dos elementos e eventos que existem no mundo, faria este ser contrário à natureza de Deus. A partir disso, o critério de julgamento sobre a existência não é a maior quantidade de felicidade ou mesmo a maior quantidade de virtude, mas o ordenamento da natureza. Por isso Leibniz argumenta que a criação de Deus é estruturada de maneira inteligível:

O método *a priori* é certo se pudermos demonstrar, a partir da natureza conhecida de Deus, que a estrutura do mundo está de acordo com as razões divinas e, a partir desta estrutura, poder finalmente chegar aos princípios das coisas. [...] Para nossa mente, que é dotada com o conceito de perfeição, e sabemos que Deus age da maneira mais perfeita [...] para que possamos ter os verdadeiros conceitos do universo, a grandeza de Deus e a natureza da alma, através dos quais, a mente poderá ser aperfeiçoada, pois este é o fim mais importante da contemplação (Leibniz, 1985, p. 283, grifo do autor).

Leibniz quer nos mostrar que um Deus cuja criação é governada pelas mais simples leis discerníveis possíveis, otimizadas e abundantes, é maior do que um Deus cuja criação é governada por elementos aleatórios e de puro capricho, já que, por meio de sua mais perfeita ordem, os habitantes deste

mundo podem se habilitar para conhecer a verdade, uma vez que são dotados dos conceitos para tal empreitada. A regularidade e maestria que ordena a criação do universo são de tais formas bem “raciocinadas”, que mesmo nós, simples viventes, podemos assim chegar ao verdadeiro conhecimento.

Todavia, antes de entender Deus como um pai generoso, Leibniz o define como um excelente engenheiro. A qualidade de “otimismo” está em assumir que essa grande “obra arquitetônica”, que é o universo, pressupõe uma força que a qualifique a ser racionalmente ordenada e funcionar de acordo com a natureza e o propósito do arquiteto. “Deus, tendo escolhido o mais perfeito de todos os mundos possíveis”, Leibniz diz: “havia sido solicitado pela sua sabedoria para permitir que o mal estivesse ligado com ele” (Leibniz, 1985, p. 67).

Em suma, na criação de um mundo que é tão perfeito como pode ser possível, seria errado da parte de Deus não criar qualquer coisa reconhecidamente má. O fato de existirem coisas que nos causam ferimentos e temores, não colocam em questão as capacidades do Criador, pois o mal está justificado, mas sim a própria compreensão humana: se a humanidade deseja afastar-se de qualquer mal no mundo real, ela também estaria desejando que houvesse sido criado um mundo menor.

Ao contrário de questionar o mundo por qualquer falta de sentido ou contingência trágica de seus fenômenos, Leibniz argumenta que os males vistos e sentidos em toda a vida

são realmente o resultado da incompletude extrema do mero conhecimento humano. O problema, então, é a limitação da capacidade humana de compreensão.

Se tivermos a mesma opinião do rei Afonso, receberemos, diria eu, a seguinte resposta: você só conhece o mundo desde anteontem, mal consegue ver à frente do próprio nariz e reclama do mundo. Espere até saber mais sobre o mundo... E encontrará nele sagacidade e beleza que transcendem qualquer imaginação. Tiremos disso conclusões quanto à sabedoria e à bondade do autor das coisas, mesmo das coisas que não conhecemos (Leibniz, 1985, p. 248).

Essa solução move todos os problemas para uma questão de conjuntura e é aqui que encontraremos o cerne do que ficou conhecido como otimismo filosófico: sendo o universo criado por Deus, nele se torna possível conciliar o máximo de bem e o mínimo de mal, o que faz dele o melhor dos mundos possíveis. Há uma razão por trás de tudo e o único problema é a ignorância em percebê-la. Ou seja, se entendêssemos como Deus fez o mundo, não poderíamos sequer desejar que qualquer coisa nele fosse diferente.

O incômodo com esse otimismo teórico cria o ambiente no qual o pessimismo não só assume o absurdo da existência mediante a limitação completa da razão em oferecer respostas sobre o sentido da vida, da finitude e da contingência, mas sim como um choque entre duas visões de mundo opostas. Destarte, a questão central do pessimismo moderno é a construção de um juízo a respeito da existência: a vida vale a pena ser vivida, mesmo sabendo o que se sabe? Mesmo diante

da crise na fé inabalável em um Deus criador e bondoso? Mesmo assumindo a falta de sentido inato à vivência humana e seus problemas? Assim, se sempre houve pessimistas<sup>29</sup>, o grande diferencial da modernidade era que antes o pessimismo nunca havia sido colocado em uma base conceitual e formulado em um “sistema filosófico”, fato que se consolidou com a resposta de Schopenhauer à *Teodiceia* de Leibniz<sup>30</sup>.

Ora, contra o otimismo da tese do mundo atual ser o “melhor mundo possível”, Schopenhauer afirma que habitamos o pior dos mundos possíveis.

Ademais, contra as flagrantes provas sofisticadas de Leibniz de que este é o melhor dos mundos possíveis, podemos opor séria e honestamente à prova de que este É o PIOR dos mundos possíveis. Pois ‘possível’ não significa o que casualmente alguém pode fantasiar, mas o que realmente pode existir e subsistir. Ora, este mundo foi de tal forma disposto, como teria de sê-lo, para poder se manter com a sua exata miséria: se, entretanto, ele fosse um pouquinho pior, então não poderia mais subsistir. Logo, um mundo pior, por ser incapaz de subsistir, é absolutamente impossível, por conseguinte, este é o pior dos mundos possíveis (Schopenhauer, 2015, p. 696, grifo do autor).

29 Neste sentido, “uma tensão pessimista pode ser encontrada na literatura de todas as idades — desde as queixas de Jó e as palavras do pregador em Eclesiastes, até a patética melancolia de Shelley e Byron, de Heine e Lamartine, e do italiano Leopardi” (Mitchell, 1886, p. 187).

30 A posição de Leibniz não seria hegemônica nem mesmo entre seus admiradores, pois o próprio termo otimismo foi inventado como um termo pejorativo. Segundo Dahlkvist, em 1753, a “Deutsche Akademie der Wissenschaften organizou um concurso prêmio relativo ao caráter sustentável do otimismo. Aparentemente, este concurso foi, na realidade, dirigido contra Leibniz, mas como ele foi o fundador da Akademie, ele não poderia ser atacado em persona” (Dahlkvist, 2007, p. 42).

Apesar de Schopenhauer poucas vezes a palavra pessimismo para definir a sua filosofia, além de apresentar a eudemonologia, ou sabedoria de vida como forma de suplementar ao pessimismo metafísico, o filósofo é claro em uma carta a Julius Frauenstädt em 1855:

Sob a influência irreversível de Hegel, ele constrói a história da filosofia segundo suas molduras apriorísticas, e eu, como pessimista, sou a contraparte necessária de Leibniz, o otimista. Isso é derivado do fato de que Leibniz viveu em uma época esperançosa, enquanto eu vivi em um tempo desesperado e cheio de infortúnios. Ergo, se eu tivesse vivido em 1700, teria sido um Leibniz polido e otimista, e ele seria como eu, se vivesse hoje! – A filosofia de Hegel leva a essas conclusões absurdas. Além disso, meu pessimismo cresceu de 1814 a 1818 (quando foi completamente desenvolvido); esse foi o período mais esperançoso após a libertação da Alemanha. Isso, o crítico inexperiente não compreende! (Schopenhauer, 1929, p. 393).

Não obstante, o século XIX exibiu a proeminência da filosofia schopenhaueriana no debate sobre a justificação da existência e a recepção de seu pessimismo se concentra na apreciação da resposta filosófica à constatação de que a vida, por um lado, apresenta um excesso de dor sobre o prazer e, por outro lado, que a existência não poder ser justificada.

Seguindo esta ideia, uma vez colocado a consciência da efemeridade de toda vida humana, qualquer filosofia começa com um problema existencial tremendo, por isso a especulação filosófica não começa apenas com um “espanto pelo saber” que nos fala Aristóteles, mas, segundo

Schopenhauer, como resposta ao desespero frente à condição humana: “não apenas sobre o que existe no mundo, mas ainda mais que é um mundo tão miserável e melancólico, metafisicamente, o despertar do problema no homem é uma agitação que não pode ser acalmada quer por ceticismo ou crítica” (Schopenhauer, 2015, p. 172).

Em outros termos, a filosofia nasce originalmente de uma disputa pelo sentido da vida, mas também por aquilo que se origina junto à consciência da ausência deste sentido: “quanto ao resto, a filosofia é essencialmente sabedoria [...]; o problema é o mundo” (Schopenhauer, 2015, p. 187).

O que diferenciaria a visão otimista da visão pessimista, segundo Schopenhauer, é a distinção entre o modo de identificação prévia das questões. Mesmo quando os sofrimentos humanos fossem minimizados frente a uma ordem superior do universo ou do argumento do desígnio e providência divina, estes não poderiam ser descartados quando se trata de um julgamento filosófico sobre o mundo.

Para este mundo a tentativa foi feita para adaptar o sistema de otimismo, e demonstrar-nos que é o melhor de todos os mundos possíveis. O absurdo é gritante. No entanto, um otimista diz-me para abrir os olhos e olhar para o mundo e ver como é bonito na luz do sol, com as suas montanhas, vales, rios, plantas, animais, e assim por diante. Mas, o mundo é então a projeção de uma caixa de lanterna mágica? As coisas são decerto belas de VER; porém SER uma delas é algo completamente diferente (Schopenhauer, 2015, p. 693, grifo do autor).

Além disso, o padrão cosmológico para responder à questão do valor da vida, no qual os filósofos olham para o arranjo do mundo, seus trabalhos e suas leis, a fim de, com sorte, encontrar algo “lá fora” que dê sentido à vida do indivíduo e seus sofrimentos, não muda nada na vivência desse mundo, pois existe distinção entre o valor da contemplação e o valor de ser.

Enquanto suspende a consideração do que é ser aquilo que se contempla, o otimismo sugere contemplar o bom funcionamento do espetáculo como motivo para qualificar a qualidade positiva do mundo. Por outro lado, é obstrutivo à uma atitude moral correta, pois “se considerarmos os atores que atuam no palco [...] o desejo e o sofrimento cada vez mais forte, e aumentar, até que finalmente a vida humana não oferece qualquer outro material do que aquele para tragédias e comédias, então aquele que não é um hipócrita dificilmente será disposta para sair em aleluias” (Schopenhauer, 2015, p. 581).

Segundo Schopenhauer, se o mundo está cheio de tormentos, o correto é fazer filosofia a partir da categoria do sofrimento. O avanço da ciência não mudaria o cerne do problema, pois “o aumento do conhecimento sobre o mundo só confirma o horror fundamental do mundo” (Schopenhauer, 2015, p. 581). Ou seja, não existem garantias metafísicas de que o mundo construído pelo conhecimento será bom, já que qualquer metafísica deveria ser capaz de defender-se a *posteriori*, bem como a *priori*. Isto é, deve ter bons argumentos,

mas, imprescindivelmente, fazer sentido concreto para o corpo, para a vida no mundo. Do contrário, o mal e o sofrimento por si só refutam qualquer tese de que este é o melhor de todos os mundos possíveis e, portanto, “o otimismo de Leibniz [está] em conflito com a miséria óbvia da existência” (Schopenhauer, 2015, p. 184).

O pessimismo só seria refutado diante da apresentação de um plano geral previamente exposto para a existência: se o mundo fosse como o otimista *diz que é*, então o próprio mundo deveria aparecer de forma diferente, onde as pessoas não teriam temor do sofrimento, da dor e da morte.

Se alguém se aventura a levantar a questão de por que não há absolutamente nada em lugar deste mundo, então o mundo não pode ser justificado por si mesmo; nenhum fundamento, nenhuma causa final de sua existência pode ser encontrada em si mesma; não se pode demonstrar que exista para o seu próprio bem, em outras palavras, para seu próprio benefício. Em decorrência de meu ensinamento, isso pode, é claro, ser explicado pelo fato de que o princípio da existência do mundo é expressamente infundado, a saber, uma vontade de viver cega que, como coisa em si, não pode ser sujeito ao princípio da razão ou razão suficiente; porque este princípio é meramente a forma dos fenômenos, e somente através dela tudo é justificado (Schopenhauer, 2015, p. 579).

A conclusão é que a existência do mundo não pode ser totalmente justificada ou explicada com base em princípios racionais ou finalidades intrínsecas. Em última instância, a ideia é que a existência do mundo é ligada a uma vontade de viver cega e inexplicável, escapando à compreensão total através

da razão, por isso o pessimismo é um critério irremovível para a filosofia na medida em que se confirma a partir do próprio mundo. Neste sentido, Cartwright (2016) comenta que o pessimismo de Schopenhauer não se baseia em observações ocasionais sobre frustrações, mas sim em uma análise da condição fundamental humana, na qual se defende que viver é desejar, desejar é sofrer, e sofrer não vale a pena, levando à conclusão de que a vida não vale a pena.

*O nascimento da tragédia* segue de perto Schopenhauer ao aceitar que a filosofia começa com uma luta pela sobrevivência, e em sentido *lato*, essa ideia quer dizer que a cultura como um todo é marcada pela necessidade de contornar a consciência da finitude e os problemas gerais que a iminência do sofrimento confere à humanidade. Por isso o mundo apolíneo não é um universo idílico afetivo de gregos ingênuos em harmonia com a natureza, mas, ao contrário, é delimitando esse mundo idílico, visto em sua crítica à *Heiterkeit* clássica, que Nietzsche se aventura na cultura grega, destacando em sua composição originária uma exacerbada disposição para o sofrimento e uma extrema sensibilidade para a arte.

Mas sobre a região mais extensa da superfície do ser helênico raivava o sopro devastador daquele espírito que se dá a conhecer nessa forma da 'serenojovialidade grega' (*Heiterkeit*), da qual já se falou antes como a de um senil e improdutivo prazer na existência; essa serenojovialidade é o oposto da esplêndida 'ingenuidade' dos helenos antigos, que se deve conceber, segundo a característica dada, como a flor a brotar de um sombrio abismo da cultura apolínea, como o triunfo obtido pela vontade helênica, através de seu espelhamento

da beleza, sobre o sofrimento e a sabedoria do sofrimento (Nietzsche, 1992, p. 107).

Por outro lado, junto a essa nova apreciação da arte grega antiga, a argumentação geral de Schopenhauer sobre “o pior dos mundos possíveis” vai ser revista por Nietzsche na descrição do pessimismo grego. Pois, se os gregos acreditavam que Sileno tinha razão, como conseguiram reverter as suas consequências práticas e negativas? Ademais, a resposta está na própria forma como se coloca o problema, pois, se a razão não é capaz de dar respostas sobre aquilo que foge de seu escopo, a mesma razão não pode ser tomada como critério. Assim, a resposta grega para abrigar e manter essa tensão passa pelo ensinamento no qual deixa-se a razão de lado e vamos à arte.

Em outras palavras, a resposta artística para a reversão do pessimismo reside na abordagem que Nietzsche compreende ter os gregos adotado diante do problema: se a razão não é capaz de oferecer respostas conclusivas sobre questões que estão além de seu alcance, deve-se demonstrar que ela não pode ser considerada um critério confiável e, como resultado, a solução é afastar-se da razão e recorrer à arte, pois ela é capaz de explorar aspectos mais essenciais de qualquer existência. Neste sentido, a influência de Schopenhauer consiste menos no compartilhamento dos dois pensadores sobre a descrição das características intrínsecas da Vontade, e sim na pergunta que esse tipo de investigação deixa como resultado: se a existência tem, de todo em todo, um sentido?

Ambas as filosofias começam com a constatação de que viver é por natureza uma jornada humana marcada por uma verdade inelutável sobre a condição de perenidade e de vulnerabilidade metafísica. Deste modo, Nietzsche não está propondo uma refutação de Schopenhauer ao definir a afirmação da existência como uma resposta da tragédia grega ao pessimismo de Sileno (ou ao pessimismo moderno), mas pontuando que o modelo epistemológico que deu origem à tragédia envolvia um outro tipo de filosofia, a saber, um saber pessimista, mas também dotado do espírito artístico.

Por isso, essa filosofia pensava a partir do antagonismo dos impulsos artísticos da natureza, remodelando por completo a perspectiva com a qual se encara a questão da relação entre conhecimento, arte e cultura como uma forma dos seres humanos lutarem por sua sobrevivência.

Escutai vós mesmos, senhor pessimista e deificador da arte, mas com ouvidos descerrados, uma única passagem escolhida de vosso livro, aquela que fala, não sem eloquência, dos matadores de dragões, a qual pode ter o som capcioso do capturador de ratos para ouvidos e corações jovens. Como? Não é esta porventura a autêntica e verdadeira profissão de fé dos românticos de 1830, sob a máscara do pessimismo de 1850? Atrás da qual também já se preludia o usual *finale* dos românticos — quebra, desmoronamento, retorno e prostração ante uma velha fé, ante o velho Deus ... Como? O vosso livro pessimista não é ele mesmo uma peça de anti-helenismo e de romantismo, ele próprio algo ‘tão inebriante quanto obnubilante’, em todo caso um narcótico, até mesmo uma peça de música, de música alemã? (Nietzsche, 1992, p. 22, grifo do autor).

As contradições que *O nascimento da tragédia* traz em suas linhas devem, em grande medida, ao fato de Nietzsche considerar que Schopenhauer colocou de forma exemplar o problema central da filosofia, contudo, o fez a partir de princípios equivocados: se a individuação da Vontade é a origem do problema pessimista, a “não individuação” é um problema ainda maior. Por isso o prefácio tardio *Tentativa de autocrítica* (1876) faz questão de pontuar uma tessitura diferente da compreensão do problema do pessimismo que o livro carrega desde sua versão original, mesmo encontrando pedras no caminho de sua formulação, principalmente na assimilação da metafísica schopenhaueriana. “Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* — vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a ‘consoladora’ metafísica — e a metafísica, em primeiro lugar!” (Nietzsche, 1992, p. 23).

Schopenhauer sustentou a filosofia pessimista recorrendo a uma classe específica de experiência, a saber, a experiência imediata da Vontade que ocorre no corpo. Por sua vez, o corpo é um objeto imediato, constituindo para o sujeito o ponto de partida de qualquer conhecimento, pois precede o uso da lei da causalidade e assim fornece os primeiros dados para apreensão da realidade a partir dessa nova perspectiva que o filósofo tenta construir, ou seja, pela Vontade.

O corpo, portanto, é entendido como a representação que serve de ponto de partida para o sujeito do conhecimento: é através desta forma particular de fenômeno que se chega a toda intuição — e conseqüentemente a todos os conceitos e leis lógicas da razão. Neste contexto, *O mundo como vontade e representação* traz o problema do “mundo”, a constatação de que a satisfação de nosso querer é o maior erro e ilusão que a humanidade carrega.

Há apenas UM erro inato, o de que existimos para sermos felizes. Ele é inato em nós, porque coincide com a nossa existência mesma, e todo o nosso ser é justamente apenas a sua paráfrase, sim, o nosso corpo é o sua monograma: nada somos senão justamente Vontade de vida; a satisfação sucessiva de todo o nosso querer é, no entanto, aquilo que se pensa pelo conceito de felicidade. Pelo tempo em que permanecemos nesse erro inato, no qual ainda somos fortalecidos por dogmas otimistas, O mundo nos aparece pleno de contradições. Pois a cada passo dado, tanto nas grandes quanto nas pequenas coisas, temos de experimentar que o mundo e a vida de forma alguma foram constituídos para conter uma existência feliz (Schopenhauer, 2015, p. 755, grifo do autor).

Schopenhauer parte de uma constatação pessimista factual sobre o mundo, ou seja, do modo tal qual nós percebemos o existir, esse mundo não é um lugar bom, pois guarda uma proporção maior de infelicidade que prazer. E isto porque o próprio mundo existe dessa forma, o que causa muita confusão e contradição, pois a humanidade mantém um saber inocente de que se existe para ser feliz, sendo que, na verdade,

o que ocorre é o contrário. A partir da constatação desse fato (pessimismo factual), portanto, estaríamos filosoficamente autorizados a avaliar que a vida é fútil e marcada pela dor.

O problema é que através do pessimismo factual, Schopenhauer defende um pessimismo avaliativo:

Pois, que milhares de pessoas tivessem vivido em felicidade e delícias, jamais suprimiria a angústia e tortura mortal de um único indivíduo: e muito menos o meu bem-estar presente anula os meus sofrimentos anteriores. Se, portanto, os padecimentos fossem cem vezes menores do que são hoje sobre o mundo, ainda assim a mera existência deles seria suficiente para fundamentar uma verdade que encontra variadas expressões, embora todas um tanto quanto indiretas, a saber, que não temos em nada que nos alegrar sobre a existência do mundo, mas antes nos entristecer; — que a sua inexistência seria preferível à sua existência; — que ele é algo que, no fundo, não deveria ser; e assim por diante (Schopenhauer, 2015, p. 687-688).

Neste sentido, seria mais correto colocar o objetivo da vida em nossas dores do que nos prazeres. O prazer, embora seja uma motivação justa para as ações humanas, será visto como algo meramente suscitado pela remoção da dor, mas que, por natureza, não pode perdurar, pois, quanto mais se conhece a vida, mais se percebe que ela não passa de uma miríade de dores em eterna recorrência. Assim, na medida em que nossos desejos causam necessariamente sofrimento e dor, a origem dos desejos seria o problema do mundo, logo, o próprio existir é uma contradição.

Conhecer o corpo promoveria o pessimismo ao mostrar que a busca incessante de satisfação de nosso desejo não coaduna com o mundo vivido, já que a vida individual não passa da interpretação da Vontade universal através das próprias vivências. Superar a ignorância filosófica, neste sentido, é afirmar uma readequação da nossa compreensão: o sofrimento não é uma “patologia” ou um “desvio” do bom andamento da vida, mas o cerne da existência. Deste modo, a verdade se esconde sob a esperança de que “a felicidade repousa sempre no futuro”.

Schopenhauer apresenta o mundo como uma dualidade emergente, isto é, não uma dualidade entre céu e terra, mas em relação à sua essência: de um lado, o “mundo” da representação e dos fenômenos, que é secundário e irreal, e, contraposto a esse, o “mundo” da Vontade, que é real e verdadeiro. A ideia é que a apreensão da realidade, a intuição, opera a partir de princípios que não são extraídos da experiência sensível, mas sim formas *a priori* do conhecimento: o tempo e o espaço. Estes funcionam como “lentes” pelas quais os objetos nos são dados, sendo a primeira como sentido interno e a segunda como sentido externo. O momento inicial da consciência é formado pelas representações que ainda não nos aparecem sob aquelas duas formas da intuição, mas apenas como representações temporais, não havendo qualquer dimensão espacial prévia.

Esse movimento serve para definir os limites entre o subjetivo e o objetivo: a sensação seria puramente subjetiva,

enquanto a intuição seria objetiva, “pois a sensação, de qualquer espécie que ela seja, consiste num fato que se produz no próprio organismo, limitado, como tal, à região subcutânea e não podendo por isso conter por si mesma nada que esteja situada além da pele e, portanto, fora de nós” (Schopenhauer, 1981, p. 68)<sup>31</sup>. Desta forma, o corpo aparece como critério de análise porque é o operador da relação entre intuição e sensação, entre um sentimento e o que é um objeto, “uma coisa”, mostrando que a percepção do mundo ocorre a partir da relação causal entre o corpo e as representações imediatas: os objetos apresentam-se ao produzirem modificações no corpo, são intuídos na medida em que provocam sensações e essas fazem a ponte entre as representações imediatas e o mundo empírico.

A dualidade imanente seria essa dupla configuração da Vontade, mostrando-se imediatamente pelo estímulo sensitivo e mediado como representação intelectual do mundo empírico. O corpo relaciona-se com ambos concomitantemente: enquanto relação direta com as representações imediatas das sensações e como representação dos objetos pertencentes à totalidade da experiência. Assim, por um lado, o corpo apresenta-se encadeado a todos os outros objetos do mundo, mas, por outro lado, tem uma posição especial como objeto

---

31 “O espaço é a possibilidade de determinações de suas partes entre si, o que se chama posição. O espaço é secundário em relação ao tempo, pois este é a forma primária do ser-consciente, é a forma do sentido interno, onde o sentido do mundo se constitui” (Barboza, 2006, p. 37).

imediatamente, possuidor de uma função mediadora em relação aos outros objetos.

A sensação seria a instância mediadora que permite a intuição do mundo como representação, por isso o corpo também é percebido como um objeto que não está no mundo empírico. Em suma, se algo é um objeto, só o é através da ação conjunta entre a causalidade e as formas da intuição, assim, “tempo, espaço e causalidade, doravante nomeados princípio de razão do devir, apreendem os dados empíricos fornecidos pela sensibilidade corpórea e constituem a natureza” (Barboza, 2006, p. 35). Todavia, a abstração requer um ponto de apoio que não pode ser ela mesma, pois sua cadeia começa no corpo enquanto manifestação do “em-si” do existir, portanto, o corpo é um operador duplo: a observação da experiência interna nos ensina que o que se passa é um ato de vontade e com isso “nos” entendemos como seres no mundo.

Diferentemente de todas as outras representações, “eu” também experimento “meu corpo” de uma maneira única, pois também o percebo pela perspectiva da primeira pessoa. Se eu não possuísse isto imediatamente dentro da consciência ou não experimentasse, por ele, a manifestação da minha vontade, não seria meu corpo. O acesso privilegiado ao corpo como “objeto” imediato da experiência é a própria condição de conhecimento da Vontade, pois é concomitantemente representação do mundo e Vontade objetivada.

Para Schopenhauer, enquanto representação, o corpo é condição de entendimento da realidade, mas enquanto Vontade é a chave de acesso à essência do mundo. Assim, enquanto no mundo como representação o sujeito do conhecimento aparece ao mesmo tempo como o iniciador desta realidade fenomênica e como o resultado de um encadeamento causal no tempo e no espaço, por outro lado, pela perspectiva da Vontade, em que não fazem presença as formas da temporalidade e da espacialidade, sujeito e objeto são apenas objetivações da própria Vontade. Existencialmente, a autoconsciência possui apenas um objeto: a Vontade, por isso o corpo é a representação não fenomênica do sujeito “não-subjetivo” do querer.

Dentro da relação de causalidade que suscita as representações do mundo, o corpo joga consigo mesmo quando “observa” a si mesmo possuindo representações, mas, também como caixa de ressonância da Vontade — enquanto terreno em que aparece as sensações, desejos, vontades, sem qualquer lógica, racionalidade ou controle. Neste sentido, o corpo significa algo que não é individualidade e subjetividade, mas apenas manifestação daquilo que não é “si mesmo”. Todo ato da Vontade e toda ação do corpo não seriam, então, estados distintos apreendidos pelo entendimento, mas, ao contrário, uma única coisa, especificando-se na medida em que se apresenta de duas diferentes formas, uma imediatamente e outra na malha dos princípios da razão.

Deste modo, agora a verdade não é, como nos outros casos, a referência de uma representação abstrata a uma outra representação, ou à forma necessária do representar intuitivo e abstrato, mas é a referência de um juízo à relação que uma representação intuitiva, o corpo, tem com algo que absolutamente não é representação, mas *Toto genere* diferente dela, a saber: Vontade.

A Vontade objetiva-se a si mesma nas diversas formas de fenômenos constituidores do mundo, por isso o mundo fenomênico seria, “para mim”, uma representação. O drama humano, portanto, passa pelo fato de ser impossível “ver” quem é o verdadeiro autor das coisas, quem veste a máscara das aparências: nós permaneceremos do lado de fora das coisas; nunca seremos capazes de penetrar em sua natureza interior e investigar o que elas são em si mesmos, o que elas *podem ser* por si mesmas.

O sujeito do conhecimento é, portanto, antes de tudo, uma complexa atividade no interior do corpo, ao fim da qual se tem um conceito, uma representação da realidade, mas o próprio “sujeito do conhecimento” não se temporaliza, ou seja, não entra no mundo fenomênico, ele apenas é “o olho que vê o mundo” e o próprio limite do mundo e do que pode ser dito sobre ele.

A partir de uma observação atenta da autoconsciência, o indivíduo seria então levado a perceber que, para além do sujeito do conhecimento, há algo na experiência que existe

enquanto o outro dessa relação<sup>32</sup>. Quer dizer, ao voltarmos nossa atenção para a “consciência de si” que temos a todo instante, percebemos que o objeto desta “consciência de si” será a Vontade, não como objeto percebido, e sim como força originária, que é ilógica, informe e apetitiva.

A identidade do sujeito do querer com o sujeito do conhecer, que faz com que a palavra ‘eu’ os encerre e os designe, é o *nó* do mundo... aqui, onde se trata do sujeito, as regras para o conhecimento dos objetos não são mais válidas e uma identidade efetiva entre o que conhece e o que é conhecido como querente, ou seja, do sujeito com o objeto, é imediatamente dada (Schopenhauer, 1981, p. 171).

Para Schopenhauer, na medida em que o próprio indivíduo conhece a si, ele vislumbra apenas a Vontade nele, mas não é ele, já que, ao tentar identificá-la, ou seja, ao voltar-se para “dentro de si”, não encontra nada que seja seu objeto. Temos um nó, pois o desejo que motivou a ação encontra só a si mesmo — encontra só um querer sem sentido, sem razão. Se todos os objetos no mundo (fenômenos) têm uma realidade total, incluindo a dimensão que não podemos perceber diretamente (*noumenon*), então a mesma lógica se aplicaria a nós mesmos. Isso levaria à ideia de que cada indivíduo é um “microcosmo completo”.

32 Como aponta Bryan Magee, “seu aparelho sensorial está aberto para todo o mundo dos *phenomena* e, ao mesmo tempo, o que quer que fosse *noumenal* deveria ser idêntico tanto nela quanto em todas as coisas. Segue-se disso que o caminho mais promissor para um conhecimento da realidade total, incluindo o *noumenon*, é o caminho do autoexame” (Magee, 1997, p. 131).

Neste sentido, a “verdade filosófica por excelência” é que querer e agir são a mesma coisa vista sob dois pontos de vista diferentes: o corpo como porta de acesso à metafísica<sup>33</sup>. Schopenhauer defende que a condição de possibilidade da filosofia é o conhecimento do corpo, pois é o único objeto do qual não conheço apenas um lado, o da representação, mas também o outro lado, a Vontade.

O corpo fornece um conhecimento *a posteriori* da Vontade, e, inversamente, a Vontade permite um conhecimento *a priori* do corpo, pois, “todo ato verdadeiro, autêntico, imediato da vontade é também simultânea e imediatamente ato fenomênico do corpo; e, em correspondência, toda ação sobre o corpo é também simultânea e imediatamente ação sobre a vontade, que enquanto tal se chama dor, caso a contrarie, ou bem-estar, prazer, caso lhe seja conforme” (Schopenhauer, 2005, p. 158).

A tese da negação do corpo ganha forma à medida que vai se tornando evidente a condição frágil e limitada do indivíduo em relação à estrutura geral da realidade. Através da contemplação das Ideias<sup>34</sup> suscitada na experiência estética,

---

33 O corpo é o único conceito capaz de abarcar o real significado do mundo como representação, “enquanto o que é imediatamente conhecido, além de ser condição de possibilidade do conhecer, o corpo é a chave para descobrir o significado do mundo. [...] ele é o ‘ponto certo’ do entrelaçamento delas, o lugar privilegiado que permite desvendar o sentido da experiência a partir dela própria” (Cacciola, 1994, p. 41).

34 Neste contexto, o filósofo introduz seu conceito de Ideia, pois enquanto o indivíduo está presente no mundo da representação, o seu correspondente arquetipo é alheio ao *principium individuationis*. Assim, Ideias são simplesmente fenômenos não espaciais e não temporais — são, por isso, eternas e amorfas. “Entendo, pois, sob

uma verdade se mostra e castiga o indivíduo, pois, conforme a supressão da individualidade é acompanhada por um momento de prazer, se chega à percepção que os problemas do mundo não são outra coisa que o efeito do princípio de individuação. Contudo, para se livrar do sofrimento, o indivíduo deve se livrar da opressão exercida pela individuação, o que, por sua vez, só é possível a partir da supressão do corpo enquanto mecanismo deste princípio de individuação. Esse processo é impossível, mas pode ser vislumbrado esteticamente justamente porque a contemplação da arte provoca um calmante na vontade, um lapso momentâneo no qual o querer se contenta em apenas contemplar.

Não obstante, a vida não pode ser bela — já que o belo é justamente a experiência arrebatadora que surge na medida em que o princípio de individuação é superado —, mas exclusivamente dor e sofrimento, por isso afirmá-la seria um erro. A verdadeira satisfação é considerada incompatível com nossa condição, todavia, a experiência estética nos concede algo como essa satisfação, mesmo que apenas por um tempo, mas cobra o preço do que geralmente consideramos realidade.

Quando um indivíduo sente medo da morte, tem-se então propriamente o estranho, até mesmo o risível espetáculo mostrando que o senhor dos mundos, que preenche tudo com a sua essência, e apenas mediante a qual tudo isso que é tem a

---

Ideia cada fixo e determinado grau de objetivação da Vontade, na medida em que esta é coisa-em-si e, portanto, é alheia à pluralidade. Graus que se relacionam com as coisas particulares como suas formas eternas ou protótipos" (Schopenhauer, 2005, p.191).

sua existência, desespera-se e teme sucumbir e afundar no abismo do nada eterno; — enquanto, na verdade, tudo está cheio dele, e não há lugar algum no qual ele não esteja, ser algum no qual ele não viva; pois não é a existência que o sustém, mas ele que sustém a existência. No entanto, é ele quem se desespera no indivíduo que sofre com o medo da morte, já que ele fica à mercê da ilusão produzida pelo *principium individuationis*, de que a sua existência é limitada à do ser que agora morre: esta ilusão pertence ao grave sonho no qual ele caiu como Vontade de vida. Mas se poderia dizer àquele que morre; ‘Tu cessas de ser alguma coisa que seria melhor que jamais tivesses sido’ (Schopenhauer, 2015, p. 598, grifo do autor).

Segundo Schopenhauer, na proporção em que a Vontade é, no corpo, vontade de viver, a própria condição humana implicaria em um pessimismo avaliativo, pois, se viver é buscar incessantemente pela satisfação do querer, *qua* impossível, viver é um eterno erro. Embora o rompimento da individuação deixe experimentar um momento de superação da dor, isso seria momentâneo, não nos deixando nenhuma base filosófica para entrever a superação definitiva do sofrimento *per natura*.

Neste sentido, Schopenhauer argumenta que todas as tragédias concretamente ilustram como o esforço humano é invariavelmente fútil, por isso seu interesse é antes de tudo, determinar a visão trágica do mundo que a tragédia apresenta, pois, “para ele, a vida de cada homem, quando tomada em conjunto, é uma verdadeira tragédia” (Machado, 2006, p. 183). A tragédia ática seria o exemplar de que o conhecimento trágico atua como representação da autodestruição e autonegação da Vontade. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia (quer

se deem entre homem e fatalidade ou entre homem e homem), Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras — a luta da vontade contra si mesma. O drama trágico, portanto, ensinaria aos espectadores que a luta só leva ao aumento da dor e por isso “o sentido verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma” (Schopenhauer, 2005, p. 334).

Deste modo, para Schopenhauer a arte trágica apresenta clareza objetiva sobre o pessimismo factual, tal como Nietzsche mostra ser o caso da sabedoria popular narrada no mito de Sileno, e corrobora a avaliação pessimista na medida em que o drama do herói trágico torna evidente que a existência não é nada que faça valer a pena ficar como espectador para ver o final, pois não há final feliz.

De fato, na tragédia, o lado terrível da vida nos é apresentado, à miséria da humanidade, o império do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do mau, portanto, é-nos trazido diante dos olhos a índole do mundo que contraria diretamente a nossa vontade. [...] No instante da catástrofe trágica é-nos mais distinta que nunca a convicção de que a vida é um pesadelo do qual temos de acordar. [...] O que confere a todo trágico, não importa à figura na qual apareça, a peculiar tendência à elevação é o brotar do conhecimento de que o mundo, à vida não pode proporcionar-nos prazer verdadeiro algum, portanto, nosso apego a ela não vale à pena: nisto consiste o espírito trágico: ele conduz por consequência à resignação (Schopenhauer, 2015, p. 520).

Por outro lado, quando Nietzsche fala em objetivos da arte — “a verdadeiramente séria tarefa da arte — livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito” (Nietzsche, 1992, p.117), ele traz à tona a questão da afirmação do corpo provocado pela tragédia grega, a qual revela-se em outra experiência de si. Neste sentido, o pessimismo ao qual Nietzsche se refere não esposa a inspiração schopenhaueriana, pois entende que a arte grega não revela uma compreensão da vida tal qual descrito pela negação do corpo. Ou seja, mesmo comungando da mesma experiência de mundo dos fatos narrados por Sileno, a visão de mundo que a arte trágica revela não corrobora a avaliação de que viver seria um erro. Em vez disso, Nietzsche assume que o grego reverteu a sabedoria de Sileno não por uma resignação, mas por uma avaliação diferente do que pode um corpo.

Nietzsche pensa que o “consolo” que a tragédia traz é algo afirmativo, pois deixa como resultado de sua celebração apolíneo-dionisíaca a sensação estética cuja força “torna a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte” (Nietzsche, 1992, p. 143). Por outro lado, Schopenhauer afirma que, embora os antigos não exponham claramente o espírito de resignação nos heróis, o efeito da tragédia permanece na criação dessa disposição no espectador. Quer dizer, os horrores apresentados no palco, ao mostrar a amargura e a falta de valor da vida, levam o espectador a perceber, mesmo que de forma obscura, que é melhor desviar a vontade da vida.

Portanto, a verdadeira tendência da tragédia, o fim último da exposição intencional do sofrimento da humanidade, permanece sendo a exigência do desvio da Vontade de vida, inclusive lá onde essa elevação resignada do espírito não nos é mostrada no herói mesmo, mas meramente estimulada no espectador pela visão do grande sofrimento imerecido, ou mesmo merecido (Schopenhauer, 2015, p. 522).

## 2.2. A QUESTÃO DO PESSIMISMO EM *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

*O nascimento da tragédia* aborda a questão do pessimismo de maneira intrincada e profunda, trazendo uma análise que destaca a complexidade da visão do filósofo sobre o *Pessimismus-frage*<sup>35</sup>. Essa controvérsia estava centrada na noção de pessimismo como resultado do impacto da filosofia schopenhaueriana na discussão sobre questões relacionadas à justificação da existência, do sofrimento e da insatisfação. No seu contexto filosófico, o *Pessimismus-frage* não está apenas associado à atmosfera *fin de siècle* que tanto influenciou a arte europeia no século XIX, mas é um conceito gradualmente estabelecido através de seu uso, tomando forma no final da

---

35 Eduard Von Hartmann utiliza a expressão “Pessimismusstreit”, que podemos traduzir como “controvérsia do pessimismo”. Hartmann, um dos protagonistas dessa controvérsia, utilizou esse termo no prefácio à segunda edição de sua obra “Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus” (Sobre a história e fundamentação do pessimismo) em 1892. Ele analisa criticamente as concepções pessimistas da existência, abordando aspectos metafísicos, éticos e psicológicos. Hartmann busca justificar o pessimismo diante do sofrimento humano, da falta de sentido na vida e das condições inevitáveis da existência.

década de 1860 como um julgamento sobre o valor negativo da vida<sup>36</sup>.

Como vimos no capítulo anterior, Nietzsche começa *O nascimento* introduzindo a dualidade apolíneo-dionisíaca na criação e na história da arte grega, assim como elementos essenciais para compreender o drama musical trágico. Contudo, essa dualidade é posta de lado com a entrada de Sócrates no cenário cultural da tragédia, representando forças racionais e otimistas hostis à arte. *O nascimento da tragédia*, então, passa a focar na dinâmica entre pessimismo e otimismo, poesia e filosofia. Neste sentido, Nietzsche argumenta que a poesia e a arte grega surgem como uma resposta pessimista ao problema do pessimismo, enquanto Sócrates, com seu otimismo, suprime a perspectiva antiga, levando à morte da genuína tragédia ática.

Deste modo, nas primeiras dez sessões, *O nascimento da tragédia* apresenta como a arte grega surgiu em resposta a uma compreensão pessimista do mundo, expressa na forma da arte antiga frente à sabedoria dionisíaca da figura mítica de Sileno. Já as sessões dez a quinze se ocupam com a história de como a tragédia morreu nas mãos do otimismo socrático esposado por Eurípedes e da rejeição do elemento musical dionisíaco e de um novo programa de justificação da existência. Nas seções finais, nos parágrafos 16 a 25, Nietzsche explica como a filosofia moderna novamente revelou a verdade e a

---

36 Retomaremos mais adiante alguns aspectos importantes desse debate.

viabilidade de uma visão de mundo pessimista, agora sob a forma de conceitos em vez de mitos, e assim possibilitaria o renascimento da tragédia genuína.

Em linhas gerais, além de usar o motivo da tragédia grega para tecer uma ideia geral de crítica à civilização, a argumentação final de *O nascimento da tragédia* constitui um enredo para os leitores esteticamente sensíveis buscarem a arte da mesma maneira que os antigos gregos, pois somente sob esta inspiração a nova era dionisíaca poderia surgir. São duas condições fundamentais para esse renascimento da tragédia: que o otimismo da filosofia pós-socrática deve ser demonstrado como perigoso e insustentável; e a retomada da centralidade da música dionisíaca e sua imagem apolínea.

O problema da filosofia seria alcançado com a ciência atingindo seus limites lógicos — como fica exposto nas obras de Kant e Schopenhauer — e como isso a desestabiliza enquanto visão de mundo, gerando uma crise de significado que Nietzsche via se espalhar rapidamente entre os “homens teóricos” na modernidade. Por isso a importância maior da retomada da arte e da filosofia pessimista dos gregos, já que essa crise pode levar a civilização a descartar seu cultivo otimista e a um olhar artisticamente renovado para o abismo dionisíaco da existência. Esse movimento não é inequívoco, mas sim abstruso, pois pode motivar a emulação da civilização criativa e dionisíaca dos gregos pré-socráticos ou descambar para o niilismo do pessimismo negativo de Schopenhauer.

A partir do renascimento da tragédia, isto é, embalado pelo espírito dionisíaco musical, a cultura moderna não seria capturada por uma resultante “budista” do pessimismo, mas sim dionisíaca, pois “somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo” (Nietzsche, 1992, p. 101). A aposta nietzschiana é que, cultivados a partir do apolíneo, um povo pode criar seus mecanismos para olhar para a imensidão caótica do universo, para os problemas pertinentes ao fato de viver ser muito perigoso e mesmo assim se sentir protegido do efeito arrebatador e impelido a criar.

Aqui nos ocupa a questão de saber se a potência por cuja atuação contrária a tragédia se rompe, contará em todos os tempos com força suficiente para impedir o redespertar artístico da tragédia e da consideração trágica do mundo. Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia: para essa forma de cultura cumpriria estabelecer como símbolo o Sócrates musicante, no sentido antes examinado. Nessa confrontação, entendo por espírito da ciência aquela crença, surgida à luz pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber (Nietzsche, 1992, p. 104, grifo do autor).

Neste trecho se explora a questão sobre a possibilidade de uma força capaz de se opor à atuação trágica impedir

o ressurgimento dionisiaco da tragédia e da perspectiva artística do mundo. Historicamente, a tragédia antiga foi desviada de seu caminho devido ao impulso dialético em direção ao conhecimento e ao otimismo advindo da crença no conhecimento racional, resultando em uma luta contínua entre o “homem teórico”, representada pela vontade de se sobrelevar à natureza pela razão, e a perspectiva artística-criativa do “homem trágico”. Todavia, a ideia de um “Sócrates musicante” ecoa neste contexto porque a busca científica, ao atingir seus limites e romper sua pretensão de validade universal, reconhece a origem trágica comum destas duas visões de mundo e permite a esperança para um ressurgimento da tragédia após a um rearranjo cultural da civilização moderna.

A proposta nietzschiana é que a segunda condição para o renascimento de uma cultura genuinamente apolínea-dionisiaca seja cumprida pela nova música de Wagner, que cresceu a partir de uma linhagem de compositores alemães, desde Bach até Beethoven, e está alcançando uma força dionisiaca desenfreada. Para Nietzsche, a música de Wagner levaria a “plateia socrática” moderna a perder suas amarras corporais, retornando a um modo de representação estética do dionisiaco. Essa música dionisiaca, por sua vez, exige necessariamente uma imagem apolínea para se expressar em símbolos, assim como a poesia lírica fez para Arquíloco, e, com a retomada da filosofia pessimista e da mitologia germânica, os fundamentos para o renascimento da tragédia terão sido alcançados.

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico - é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor — Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tornai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousais ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dioniso! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (Nietzsche, 1992, p. 123).

Para além das críticas que Nietzsche enfrentou devido às seções finais do texto, percebidas muitas vezes como retóricas e nacionalistas, interessa pontuar que, com isso, se estabelece um novo espaço de discussão filosófico e cultural a partir da premissa de que a sociedade moderna, e a condição humana em geral, pode ser definida analogamente pelos mesmos terrores da existência que os gregos experimentaram na mitologia, cuja percepção geral se faz consistente com a filosofia popular da época, permitindo ao filósofo trazer o problema da civilização através da ênfase à criatividade fundamental do sujeito em relação a si mesmo e ao mundo.

Neste sentido, a questão do pessimismo coloca o paradigma científico como dependente de um paradigma estético ao compartilharem uma base e um propósito comum. E a questão para o homem moderno torna-se, assim, uma questão de valor: qual modelo é preferível para definir a existência? Desta forma, a tragédia grega, e tudo aquilo que

ela envolve filosoficamente, permitiu a Nietzsche pensar os problemas contemporâneos pela perspectiva da arte.

Não obstante, a questão da definição dos critérios usados para delimitar esse problema não se reduz a uma ação deliberativa, mas dependente do corpo. Isso significa que o problema moderno deriva de *quem* coloca a pergunta: o artista ou o filósofo douto? Segundo Nietzsche, a perspectiva dos gregos era a do corpo forjado no artístico, capaz de encarar o problema a partir da criação, por isso a filosofia na época trágica ser um pensamento próximo da arte; já o moderno, submisso a séculos de socratismo e cristianismo, tende a buscar resignação e a sensação de controle por meio de técnicas instrumentalizadas para resolver os problemas que conseguimos enxergar.

Isso fica explicitado em *Tentativa de autocrítica*, escrito como prefácio tardio a *O nascimento da tragédia* em 1886:

Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro? ... Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma linguagem própria para intuições e atrevimentos tão próprios — que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto! O que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? ‘O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação’ — diz ele em *O mundo como vontade e representação*, [...] ‘é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto não são dignos de

nosso apego: nisto consiste o espírito trágico — ele conduz à resignação’, quão diversamente falava Dioniso comigo!, quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo! (Nietzsche, 1992, p. 21, grifo do autor).

A tensão do livro deve muito de sua relação problemática com a figura de Schopenhauer, pois, mesmo que nas seções iniciais de *O nascimento* já apareça fundamentada uma crítica à visão de mundo schopenhaueriana, há uma confusão em relação aos limites e alcances da terminologia de Schopenhauer. Para Bernard Reginster (2014), o problema está no fato de que a adoção da metafísica da vontade como fundamento da “dialética entre o apolíneo e o dionisíaco” é necessário porque Nietzsche busca na arte grega resolver a tarefa contemporânea de um renascimento da tragédia, para o qual as obras de Kant e Schopenhauer são consideradas as condições essenciais.

Ora, Nietzsche busca informar a cultura contemporânea por meio de seu estudo da arte grega e, ao mesmo tempo, deseja abordar as questões atuais ao investigar os gregos. A presença problemática de Schopenhauer, todavia, revela um tema filosófico importante ao trazer a possibilidade de Nietzsche interpretar a tragédia grega como uma ilustração da superioridade do pessimismo dionisíaco em relação ao pessimismo moderno-schopenhaueriano. “Mas há algo muito pior no livro, que agora lamento ainda mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhauerianas alguns pressentimentos dionisíacos: a saber, que *estraguei*

de modo absoluto o grandioso *problema grego*” (Nietzsche, 1992, p. 21).

O problema grego era fundamentalmente distinto do problema contemporâneo, não por uma questão de compreensão ou, digamos, de terminologia, mas por uma questão de sensibilidade. Mesmo reconhecendo as mesmas questões sobre a existência e o valor da vida, os gregos artísticos colocavam a questão através de um corpo diferente, um corpo no qual o valor estético da experiência, mesmo corroborando todos os percalços que esta inclui, servia como fonte renovada e jovial em respeito à forma como entendemos e percebemos o que é um conhecimento verdadeiro.

Neste sentido, se a “epistemologia” de um povo é completamente ligada com o convívio e a experiência social e cultural deste povo, e uma vez que a vivência do que pode um corpo, a cultura e a arte, entre os gregos trágicos era completamente diversa ao hodierno, pois era essencialmente dionisíaca, podemos colocar que o “problema grego” era de outra ordem se comparado à civilização moderna. Em termos diferentes, pode-se dizer que o pessimismo na Grécia antiga tinha uma natureza dionisíaca e afirmativa, enquanto o pessimismo moderno é caracterizado por uma postura niilista e resignada, refletindo a maneira como cada cultura se posiciona diante da existência. A partir desse caminho, Nietzsche se vê de posse de um conhecimento muito potente para fazer sua crítica à civilização europeia e reorganizar o debate em torno da arte, do pessimismo e da verdade.

Tal como o próprio autor reconhece, *O nascimento da tragédia* errou ao defender que a filosofia e a música alemã revelavam novamente um ponto de vista pessimista e artístico aptos ao renascimento da tragédia, contudo, ele aposta que ainda há a possibilidade de uma revolução dos valores da cultura por meio da filosofia e da arte dionisiaca. Isso fica claro nas obras posteriores de Nietzsche, mas também está delineado em seu primeiro livro quando o lemos pela ótica da tensão entre pessimismo, arte e filosofia. A analogia ao problema moderno dessa relação se mostra na introdução da figura mitológica de Sileno, que não só expressa um pessimismo factual ao descrever a vida como efêmera, cheia de acaso e miséria, mas, como Schopenhauer, também um pessimismo avaliativo, ao sugerir que a não existência seria preferível à existência, estabelecendo uma negação da vida.

Nietzsche sustenta que os antigos gregos, por meio de sua arte, confrontavam e aceitavam o pessimismo inerente à existência, reconhecendo a miséria e efemeridade da vida. No entanto, rejeitavam a dimensão avaliativa desse pessimismo, dando origem a mitos e expressões artísticas capazes de transformar o pessimismo factual em um impulso criativo. Essa abordagem abria espaço para que o indivíduo encontrasse liberdade na atribuição de significados ao mundo, tornando possível considerar até mesmo o sofrimento como um motivo para a afirmação da vida. Assim, esse tipo diferente de pessimismo é denominado de “pessimismo de força”.

Adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da

existência. Será o pessimismo necessariamente o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados - como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus 'modernos'? Há um pessimismo da fortitude? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que exige o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? (Nietzsche, 1992, p. 14).

O enredo de *O nascimento* mostra que o antagonismo entre Apolo e Dioniso foi introduzido para destacar a função do apolíneo na criação desse véu de ilusão como uma resposta estética — que funcionou por um bom tempo — à visão pessimista de Sileno, ao mesmo tempo que evidencia o fundo dionisíaco comum da existência que recebe sua assimilação e simbologia em acordo com o modo pelo qual uma cultura está forjada para se relacionar com essa “verdade”. Nietzsche argumenta que a tragédia grega é a forma suprema desse antagonismo essencial, pois une o apolíneo e o dionisíaco, no qual o herói trágico é colocado em situações de sofrimento e morte, confrontando diretamente a tragicidade pessimista por meio de sua afirmação.

A partir disso, embora não apresente os deuses da arte como diretamente emergentes de uma compreensão filosófica do mundo, ele articula os mundos da arte em termos de uma distinção filosófica proveniente de Schopenhauer, colocando

os impulsos apolíneo e dionisíaco em termos próximos à tese do mundo como vontade e representação, assim como em analogia à questão do pessimismo. Conquanto uma compreensão pessimista da vida e do mundo fornecia o quadro tanto para a epopeia homérica quanto para a tragédia ática, foi o otimismo de Sócrates e a associação da atividade filosófica ao antagonismo entre corpo e razão, verdade e mentira, que trouxeram um fim correspondente à visão de mundo trágica.

O interessante desse quadro é que Nietzsche argumenta sobre a filosofia não estar intrinsecamente ligada ao otimismo e, portanto, pode ser associada a uma perspectiva de mundo tanto pessimista quanto artística. Ou seja, em contraste com a ideia de que os gregos poéticos eram anteriores à filosofia, ele sustenta que a filosofia pré-socrática, especialmente a de Heráclito, também formam linguagens conceituais válidas em formas de interpretar a existência que expressavam uma visão de mundo trágica.

Deste modo, a mitologia grega não apenas antecedeu, mas também contribuiu significativamente para a formação da filosofia que, em sua perspectiva apolínea-dionisíaca, foi essencial para o florescimento da tragédia ática, embalando o conhecimento do poder musical que permite a audiência experimentar a aniquilação do indivíduo como parte do jogo eterno da vontade.

O ajuste do debate que *O nascimento da tragédia* trava com Schopenhauer passa pela tentativa de enfrentar o

pessimismo com uma nova compreensão do pessimismo: a dificuldade conceitual para definir uma visão de mundo que nega e afirma o pessimismo ao mesmo tempo. Por isso a tentativa de definir as peculiaridades do tipo de pessimismo que se cultivou entre os gregos trágicos. Nietzsche acredita que após a era socrática mostrar seu esgotamento, a filosofia moderna está disposta novamente a aceitar a “verdade” de uma visão pessimista do mundo, contudo, esse processo demanda recuperar a capacidade de avaliar e colocar o pensamento em termos parelhos ao que originou a solução artística dos gregos pelo antagonismo dos deuses da arte.

A questão do pessimismo, portanto, permeia toda a narrativa da primeira obra nietzschiana, desde a visão de Sileno até o renascimento da tragédia, destacando como a arte e a filosofia respondem ao problema ao longo do desenvolvimento da cultura grega, mas também na modernidade. Para Nietzsche, a tragédia seria uma arte que joga com as possibilidades suscitadas pelo êxtase dionisíaco e a filosofia do trágico incorpora esse jogo em um novo tipo de pessimismo, o qual assume que a humanidade é capaz de se aventurar na construção de sentido, significado e valor para a vida. Isso porque o corpo nos mostra que todas as suas experiências fundamentais, quando contextualizadas na perspectiva do universal atemporal, acabam por ocupar o mesmo nível de importância. Assim, resta perguntar sobre qual delas devemos utilizar como medida para filosofar sobre o valor da vida?

Compreender como o artista trágico aceita a dor como motivo do prazer pode servir de exemplo para se construir uma filosofia que afirma a vida — mesmo o mundo se mostrando sem sentido, trágico e que o fato de existir implica em morrer no final, podemos afirmar que a vida é boa. Quer dizer, apesar de tudo, aumenta que isso aí é *rock'n roll*. A característica dessa união entre filosofia e arte é uma estratégia artística que integra o elemento dionisíaco e apolíneo como forma de pensamento, transformando a vontade de dominar pelo conhecimento em vontade de criar.

Através da incorporação da experiência provocada pelo dionisíaco a filosofia pode avaliar diferentemente a existência, já que a abordagem trágica não nega as dificuldades, mas encontra valor na própria experiência da existência, assumindo que não se trata de modificá-la, e sim afirmá-la.

Essa filosofia do corpo experimenta o prazer imenso e justifica a existência só pelo fato de um momento existir, por isso a transformação do “homem dionisíaco” não envolve a obtenção de uma vontade contemplativa (a falta de vontade), mas a representação vívida de uma união profunda com aquilo que escapa da individuação. Neste sentido, a característica distintiva da filosofia trágica não é a libertação do intelecto do domínio da vontade, mesmo se possível, essa libertação não representa o predomínio do conhecimento sobre o desejo, mas apenas um *outro tipo* de desejo de conhecer.

Uma vez que todo conhecimento provém do corpo, o conhecimento, por sua própria natureza, não é isento de dor e não possui uma qualidade jovial. Ao contrário, e isso Nietzsche defende que a arte trágica nos ensina com maestria, por sua vez o gênio trágico não depende de uma aura de grandeza supraterrânea, mas de estar preso à Terra, de se envolver na *Eris*<sup>37</sup> — não àquela que conduz à guerra má e cruel, mas à boa luta, que estimula os humanos para a ação e a disputa, de forma criativa e celebrativa da existência.

O artista trágico explora o conceito de vida marcado pela luta e a busca pela vitória, valendo-se na presença de duas deusas *Eris* sobre a terra: uma *Eris* a ser louvada e outra a ser censurada. Sendo que a boa *Eris* desperta nos homens a inveja produtiva, presente em um contexto histórico de superabundância de vida, já que, antes de dualismos metafísicos, a competição é vista como uma lei altiva que sustenta a filosofia trágica. Ora, a competição não é apenas uma válvula de escape, mas um meio de estímulo que evita a dominação de um único elemento, mas busca deixar de fora aqueles que trabalham para que o jogo da disputa não possa continuar.

A competição estimula vários talentos a se desafiarem mutuamente para a ação, mantendo-os dentro dos limites, por isso aqueles que tentam impor um novo jogo, delimitando novas regras e limites através da lógica e da dialética — como

---

37 Tema fundamental que está implícito em *O nascimento da tragédia*. Não desenvolvemos o problema da *Eris* e da disputa para Nietzsche, pois isso requer um trabalho exclusivo, mas sugerimos o artigo de Rosa Dias (Dias, 2022).

Nietzsche entende Sócrates atuar — devem ser considerados inimigos e malvistas pela nova filosofia que busca recolocar o problema da existência no mundo contemporâneo.

De modo geral, *O nascimento da tragédia* propõe que não cabe imitar a cultura grega antiga em contraste com a contemporânea, e sim desvendar os motivos que os permitiam, tendo no horizonte sua propensão à dor e à criação artística, sustentar a tensão da existência de modo a perceber a *Eris* como uma força que estimula os homens para a ação. Mesmo travando a batalha invencível, pois é uma disputa contra a Moira e a própria natureza, o espírito apolíneo-dionisíaco do grego trágico se lançou a um processo criativo que, se bem observado, diz respeito a todo processo de formação cultural sustentado em uma alegria com o viver, uma afirmação da existência em toda sua complexidade, ou seja, em um *amor fati*.

O julgamento ético grego difere substancialmente da perspectiva moderna sobre rancor e inveja, reconhecendo essas emoções como impulsos que fomentam a excelência e a competição virtuosa. Ao não reconhecer isso, o pessimismo de Schopenhauer falha em aproximar a *Heiterkeit* dos gregos com a melancolia moderna, por isso cita a Giordano Bruno em *O mundo como vontade e representação: In tristitia hilaris, am bilaratate trostas*<sup>38</sup>.

---

38 Na tristeza, alegre; na alegria, moderado (Schopenhauer, 2015, p. 456, tradução nossa).

Ao contrário da serenidade vislumbrada pelo pessimismo moderno, Nietzsche compreende o grego trágico engajado nessa competição com a natureza, em uma luta violenta pela arte.

Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer (Nietzsche, 1992, p. 102).

Tal experiência deixa-se saber que a própria existência é um momento da realidade universal, o que abre espaço para uma nova hierarquia de valores. Isto é, a existência ordinária não passa de mais uma simples individuação de algo que existe eternamente, não guardando nenhum privilégio a si. A afirmação do corpo, portanto, não significa o dissipar da ilusão, mas, sugere o valor da vida por meio da afirmação de uma “mentira”: a eternidade da vida para além dos fenômenos.

No cerne desse raciocínio está uma reflexão sobre a natureza do antagonismo socrático entre verdade e mentira e seu impacto no valor das experiências. De modo que, a “mentira” em jogo não interfere no valor do que se experimenta

porque, tomada a referência da Vontade, verdade e mentira não se contradizem à medida que não se referem diretamente à Vontade, assim, a arte grega ensina que a validade da experiência não está estritamente ligada à precisão factual, muito menos que o valor da existência seria negado pela presença da mentira.

Há uma necessária separação entre a esfera moral e a estética na avaliação da dualidade verdade e mentira, pois o valor da arte para a filosofia permanece inalterado pela constatação de sua suposta ilusão ou mentira. Por isso, na época das grandes tragédias gregas, a filosofia se baseia em uma compreensão mais ampla da natureza da arte e de seu papel na experiência humana, revelando uma visão de mundo amoral nas perspectivas filosóficas desenvolvidas nessa época, as quais reconhecem a vida pela ótica da importância da expressão criativa.

O juízo desses filósofos sobre a vida e sobre a existência em geral é muito mais significativo do que um juízo moderno, porque tinham diante de si a vida numa plenitude exuberante e porque neles o sentimento do pensador não se enreda, como em nós, na prisão do desejo da liberdade, da beleza, da grandeza da vida, e do instinto de verdade, que só pergunta: o que é que a vida vale? A tarefa que o filósofo tem de realizar no âmbito de uma civilização autêntica e possuidora de uma grande unidade de estilo não se adivinha a partir da nossa condição e da nossa experiência, porque não temos uma tal civilização (Nietzsche, 1987, p. 11).

O jovem Nietzsche traz para o debate sobre o pessimismo a compreensão de que a filosofia de Schopenhauer abriu o

caminho para os antigos ao explorar as complexidades da existência, as forças subjacentes que impulsionam a vida dentro da divisão entre representação e Vontade, e como as concepções humanas de verdade e mentira se encaixam nesse quadro mais amplo. A partir disso, *O nascimento da tragédia* assume que a filosofia pré-platônica coaduna com a tragédia grega porque seus corpos se forjaram em uma época em que a vida se desdobrava em toda a sua plenitude exuberante, na qual o sentimento do pensador não estava envolvido na divisão entre o desejo de vida e o instinto de verdade. Sendo justamente essa cisão o que acabou levando a civilização posterior a negar frequentemente o valor da vida.

Essa argumentação fica mais clara no texto de *A filosofia na época trágica dos gregos*, escrito por Nietzsche entre 1873 e 1874, contudo, com o “socratismo estético” seu primeiro livro já remete a questão do pessimismo moderno à transição marcante na filosofia que ocorre com Platão, a qual determina o início de algo completamente novo em comparação com os filósofos anteriores, pois se pauta na crença em uma superação decisiva entre o logos e o mito, da verdade sobre a ilusão, além de sufocada por vários fatores políticos e sociais.

No parágrafo sete de *A filosofia na época trágica*, Nietzsche reflete sobre Heráclito e destaca a sua perspectiva estética ao contemplar o mundo, enxergando no artista e na gênese da obra de arte um conflito da multiplicidade. Nessa visão, o artista, ao meditar acima de sua obra, representa a harmonia entre necessidade e jogo, conflito e harmonia na

geração da obra de arte, mas essa compreensão só é possível ao “homem estético” que desconsidera a pretensão estúpida de poder mudar arbitrariamente a essência das coisas. Para Nietzsche, “Heráclito só descreve o mundo que existe e acha nele o mesmo prazer contemplativo com que o artista olha para a sua obra em vias de realização. Só os que não se dão por satisfeitos com a sua descrição natural do homem é que o acham triste, melancólico, choroso, sombrio, bilioso, pessimista e, numa só palavra, odioso” (Nietzsche, 1987, p. 21).

No parágrafo quatro de “*A filosofia na era trágica*”, Anaximandro é apresentado em sua visão pessimista, sugerindo que as coisas devem retornar ao seu ponto de origem, enfrentando penitência e julgamento por suas injustiças, conforme a ordem do tempo. Nietzsche defende a visão de Heráclito sobre a inocência do *Eon* contra o moralismo de Anaximandro, que, sucedendo a ideia de Tales, considera todo o vir-a-ser como uma emancipação do ser eterno, digna de castigo, uma injustiça a ser expiada pelo sucumbir. Neste sentido, Nietzsche compara o pessimismo de Anaximandro com uma consideração semelhante de Schopenhauer, “um moralista do século mencionado nos *Parerga*” (Nietzsche, 1987, p. 13), destacando o erro do critério de ambos para julgar o pessimismo quando “o verdadeiro critério para o julgamento de cada homem é ser ele propriamente um ser que absolutamente não deveria existir, mas se penitencia de sua existência pelo sofrimento multiforme e pela morte: o que

se pode esperar de um tal ser? Não somos todos pecadores condenados à morte? Penitenciamos-nos de nosso nascimento, em primeiro lugar, pelo viver e, em segundo lugar, pelo morrer” (Nietzsche, 1987, p. 13).

Nietzsche aponta a má índole fundamental deste pessimismo ao levar a moral como uma metáfora antropomórfica que amplia essa visão melancólica da existência para o caráter universal de toda a vida. Heráclito, “o filósofo por natureza” (Nietzsche, 1987, p. 24), que segue um caminho solitário, possuindo a verdade e sua autoestima régia na convicção de ter sido o único a alcançar a verdade, focado na doutrina da lei no devir e do jogo na necessidade, deve ser retomado. Nietzsche fala que foi ele quem levantou a cortina desse espetáculo sublime, a tragédia.

Pois bem, a questão do pessimismo em *O nascimento* é uma proposta pela compreensão da realidade de acordo com a categoria estética do jogo, aquilo que transcende a rigidez dos métodos racionais, abrindo espaço para a experiência intuitiva e a compreensão do mundo de forma mais livre e espontânea. O “jogo”, nesse contexto, poderia ser compreendido como um espaço de disputa e negociação de poder, no qual os participantes buscam impor suas estratégias e contestar as regras estabelecidas. Isto é, pensar o problema pela perspectiva do antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco em vez do antagonismo entre razão e sensibilidade, bem e mal, verdade e mentira. Embora em seu primeiro livro não se prenda muito na filosofia pré-socrática, Nietzsche deixa espaço para

se apropriar desta tese heraclitiana para justificar sua aceção do trágico como critério filosófico.

Lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisiaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los (Nietzsche, 1992, p. 142).

A tragédia depende muito de um modo de vida que se perdeu no tempo, no qual o critério do trágico é construído em torno da compreensão da inocência completa do devir representado na narrativa sobre o nascimento, morte e renascimento de Dioniso. Assim, na medida em que se perde a filosofia pessimista pré-socrática, também a tragédia perece, o racionalismo toma o seu lugar, e a arte é forçada a servir as exigências da filosofia otimista. Ao pensar sobre a complexidade dessa relação com a questão intrínseca entre poesia e filosofia, *A filosofia na época trágica dos gregos* nos ajuda a compreender não só a motivação geral de *O nascimento da tragédia*, mas também atribui aos filósofos antigos a força de uma visão de mundo dionisiaca.

E é essa visão dionisiaca, de que neste mundo só há movimento, que somos como “artistas e crianças” no campo do eterno fluir temporal, o terreno propício para nascer uma filosofia artística e transformadora. A capacidade de manter viva a chama da invenção, da experimentação e da alegria,

no caso, se apresentar como um aliado do devir, pois é na abertura para o inesperado, na capacidade de se lançar no fluxo imprevisível da experiência, que reside o potencial criativo e transformador da tragédia.

E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência — e esse jogo joga-o o Eão consigo mesmo. Transformando-se em água e em terra, junta, como uma criança, montinhos de areia à beira-mar, constrói e derruba: de vez em quando, recomeça o jogo. Um instante de saciedade: depois, a necessidade apodera-se outra vez dele, tal como a necessidade força o artista a criar. Não é a perversidade, mas o impulso do jogo sempre despertando de novo que chama outros mundos à vida. Às vezes, a criança lança fora o brinquedo: mas depressa recomeça a brincar com uma disposição inocente. Mas, logo que constrói, liga e junta as formas segundo uma lei e em conformidade com uma ordem intrínseca (Nietzsche, 1987, p. 21).

Esta diferença é evidenciada nas ideias de abertura apolínea ao Olimpo e na incorporação das forças dionisíacas à arte, conforme expresso na *Tentativa de autocrítica*,

Já no prefácio a Richard Wagner é a arte — e não a moral — apresentada como a atividade propriamente metafísica do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético. De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista [...] — um ‘deus’, se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que, criando mundos, se desembaraça

da necessidade da abundância e superabundância, do sofrimento das contraposições nele apinhadas (Nietzsche, 1992, p. 18).

O problema do pessimismo, portanto, pressupõe a sabedoria dionisíaca de um mundo essencialmente indeterminado, cujos impulsos fundamentais adquirem determinação apenas na relação com o corpo. A metafísica de artistas pode ser considerada arbitrária, ociosa e fantástica, mas revela um espírito que se opõe à interpretação moral da existência, antecipando um pessimismo “além do bem e do mal”<sup>39</sup>. O pessimismo dionisíaco mostra que não se trata de aceitar o problema colocado por Schopenhauer e simplesmente propor uma solução diferente através de uma filosofia da arte que determina outros critérios estéticos, mas, principalmente, reverter o próprio modelo filosófico que vê na negação da existência uma resposta viável ao problema observado.

A crítica ao pessimismo não impediu que a dinâmica do antagonismo entre apolíneo e dionisíaco fosse descrito em termos muito próximos ao que a filosofia schopenhaueriana distingue entre o mundo aparente de individuação e o mundo da Vontade<sup>40</sup>, e a definição dos efeitos estéticos da tragédia

39 Como Nietzsche trata mais adiante, na obra *Gaia Ciência*, “que ainda possa haver um pessimismo bastante diferente, clássico — tal intuição pertence a mim” (Nietzsche, 2001, p. 274). Ao qual, mais tarde, Nietzsche escreve em *A gaia ciência*: “A este pessimismo do futuro — pois ele virá! já o vejo vindo! — eu chamo de pessimismo dionisíaco” (Nietzsche, 2001, p. 274).

40 Segundo Roberto Machado, “por inspiração em Schopenhauer e em Wagner, os quais interpretaram a música como expressão imediata e universal da Vontade entendida como essência do mundo, “Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da

são explicados dentro do campo aberto pela compreensão schopenhaueriana da música. Segundo Rosa Dias, “Nietzsche percebe que Schopenhauer inaugura uma nova maneira de se compreender a música” e afirma que “a música, pelo seu caráter extático, libera o homem temporariamente da vontade individual [...] e desperta sentimentos obscuros que não podem ser explicados pela categoria da beleza” (Dias, 2005, p. 24).

Originada no espírito da música, toda a cena da tragédia são transfigurações de Dioniso, contudo, para que a tragédia cumpra o programa de justificação da existência, o genuinamente estético desse fenômeno artístico deve trazer consigo a compreensão da vida em que o “espelho transfigurador” apolíneo e a experiência estática arrebatadora dionisíaca cedesse lugar a uma metafísica estética erguida a partir do ânimo musical.

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente 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 a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. ‘Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia (Nietzsche, 1992, p. 101-102).

Esse é o caso da poesia lírica, apresentada por Nietzsche como uma forma de arte que, conquanto seja expressão do artista, não é a partir do sujeito individual que “ela fala”, mas de uma subjetividade extraordinária: “o ‘eu’ do lírico soa, portanto,

---

individualidade” (Machado, 2006, p. 179).

a partir do abismo do ser” (Nietzsche, 1992, p. 44). O “eu” do poeta é a unidade natural anterior a qualquer subjetividade, a partir do qual toda a multiplicidade ocorre, e sua experiência tem início no entorpecimento que insere o artista na perspectiva dessa unidade primeva universal. “Enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música” (Nietzsche, 1992, p. 44).

Através deste efeito estético, o pessimismo é experimentado não mais como aniquilador, mas sim como sublime, pois temos algo semelhante a um efeito dionisíaco que, contudo, não é idêntico a toda sua desagregação. Assim, entre os gregos trágicos, o dionisíaco é um tônico cujo resultado é considerado prazeroso. Quando uma poesia se torna apta ao emular, surge o fenômeno trágico. A música dionisíaca, então, “*aparece como Vontade*, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade” (Nietzsche, 1992, p. 50).

Mas como isso é possível? Como vimos, a ideia é que ao ser aniquilado, na arte representa-se o herói voltando a mergulhar no fundo indeterminado do qual veio, e de onde nunca esteve completamente liberto, por isso a compreensão da música, nessa perspectiva, permite afirmar que toda a tensão, ascensão e queda do herói trágico se expressam através dos movimentos executados pelos músicos do coro dionisíaco.

A dúvida central é se essas divindades são apenas representações da distinção schopenhaueriana entre Vontade e representação. Além disso, é questionável se a conclusão de Nietzsche, que destaca a vitória da arte sobre o pessimismo, entra em contradição fundamental com a filosofia de Schopenhauer. Em essência, a questão gira em torno da interpretação desses conceitos e de como Nietzsche os utiliza em relação ao pensamento de Schopenhauer.

A centralidade do pessimismo é a centralidade do dionisíaco em *O nascimento da tragédia*: quando a arte dionisíaca confronta diretamente o pessimismo, a tragédia se regozija na destruição do indivíduo e, assim, proporciona ao coro e aos espectadores um confronto direto com o sofrimento e a morte. Contudo, essa centralidade não vem de uma primazia ontológica, mas porque Nietzsche usa a sabedoria popular dionisíaca dos mitos como uma forma de identificar a presença do problema do pessimismo no seio da cultura grega. Portanto, a sabedoria dionisíaca é uma forma de discutir o problema do pessimismo, a partir, mas também contra Schopenhauer.

Schopenhauer via a arte como um meio de elevação peculiar, cujo impulso vinha do surgimento do conhecimento de que o mundo e a vida não podem proporcionar uma verdadeira satisfação e, portanto, não são dignos de apego. Nietzsche identifica esse estado de espírito como uma má compreensão do “espírito trágico”, que leva à resignação. Em contraste, ao explorar a história da arte, mitos e cultos a Dioniso, o que

se vê é uma “grande saúde” saturando a cultura grega pré-socrática. Ele acredita que isso permitia aos gregos cultivar a força necessária não apenas para suportar, mas adorar como divino o trágico contraste inerente à condição humana.

A plenitude da vida e a violência da morte eram igualmente terríveis em Dioniso, mas os gregos aceitavam essa realidade em suas dimensões totais e a veneravam como divina. A sensibilidade trágica que permeava a cultura grega antiga era evidente em seu culto à procriação e no reconhecimento de que a dor e o sofrimento eram intrinsecamente ligados a todas as formas de nascimento e criação. Essa filosofia revela um universo no qual a “fecundidade ilimitada” da natureza constrói e destrói formas de vida, mundos e galáxias, numa inocência e agonia que transmitem a ideia de que a dor e o sofrimento fazem parte da essência primordial das coisas. Como resultado dessa filosofia trágica, a vida é afirmada mesmo em sua situação mais difícil.

Neste sentido, Nietzsche responde ao pessimismo de Schopenhauer de duas maneiras. Primeiro, ele afirma que o mundo apolíneo da beleza não é apenas uma ilusão, mas uma “teodiceia” autossuficiente, transbordando de alegria e vida. Como também ele argumenta que o estado dionisíaco, apesar de envolver a destruição do indivíduo, o compensa com a alegria extática de um reencontro com a natureza e a constante criação artística. Mas, Nietzsche consegue ser efetivo em sua crítica a Schopenhauer e demonstrar a justificação estética da existência?

O problema aqui está na discussão sobre a extensão da influência de Schopenhauer sobre Nietzsche. Julian Young<sup>41</sup> e Richard Schacht<sup>42</sup> argumentam que a influência de Schopenhauer é inegável, mas divergem na interpretação do impacto dessa influência na questão do pessimismo: se Nietzsche adota de maneira irrestrita a metafísica da Vontade, então, não tem como a arte superar o pessimismo schopenhaueriano ilustrado por Sileno.

Quer dizer, se assumirmos que Nietzsche aceita de maneira irrestrita as propostas de Schopenhauer, teríamos que concordar com as críticas de que o filósofo não consegue mostrar que a vida é afirmada pela arte. Esta crítica argumenta que a solução apolínea para o problema do sofrimento é superficial e depende da autoilusão, e portanto, embora a arte possa nos levar a pensar enganosamente que a vida vale a pena ser vivida, *em si*, ela não vale. Neste sentido, se esta crítica é correta, o primeiro livro de Nietzsche é, na verdade, um trabalho pessimista que nega a

---

41 Sobre essa questão, Julian Young afirma que há “um acordo razoavelmente amplo de que o *Nascimento* incorpore sem modificação a metafísica de Schopenhauer”, restando dúvidas apenas em relação ao entendimento sobre o pessimismo. “De certa forma, que existe uma influência schopenhaueriana é inegável e indubitável. [...] O *Nascimento* [...] incorpora elementos substanciais de sua teoria da arte, especialmente sua teoria da música” e, além disso, a própria figura de Schopenhauer é por demais influente, já “que Nietzsche encontrou no sombrio retrato schopenhaueriano do mundo e da vida humana pelo menos a declaração autêntica de um problema” (Young, 2010, p. 26).

42 A respeito deste ponto, Richard Schacht também nos diz que: “Nietzsche não faz nenhuma tentativa de esconder a influência de Schopenhauer em seu conceito de realidade e em seu pensamento sobre as artes em *O nascimento da tragédia*, pois, “ele (Nietzsche) estava inicialmente convencido da solidez de muito do que Schopenhauer tinha a dizer sobre o mundo, a vida e a arte” (Schacht, 1992, p. 478).

vida, não conseguindo efetivar sua proposta de afirmação da existência, uma vez que “na questão crucial do pessimismo, a avaliação schopenhaueriana do valor da existência humana é [...] endossada” (Young, 2010, p. 26).

Contudo, essa crítica apenas se sustenta pela suposição de a metafísica de *O nascimento* ser completamente schopenhaueriana. Porém, tal premissa deve ser rejeitada. Primeiramente, dificuldades e contradições surgem ao tentar encontrar uma adesão irrestrita a Schopenhauer para sustentar as afirmações nietzschianas sobre a arte. Por exemplo, se o efeito primordial do mundo é puramente doloroso, como em *O mundo como vontade e representação*, como pode o dionisíaco, que o imita, ser tanto doloroso quanto prazeroso? Se a individuação é, como para Schopenhauer, uma ilusão devido ao princípio da razão suficiente, como pode o dionisíaco, que nos ergue dessa ilusão e nos reúne com a Vontade, ser também definido como “uma ilusão”? (Nietzsche, 1992, p. 108). Na mesma linha, se a individuação é “enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, algo em si rejeitável” (Nietzsche, 1992, p. 70), como pode o apolíneo, que é o símbolo de sua glorificação, ser uma ilusão desejável? Por fim, se a existência humana é um sofrimento absurdo, como pode a arte, que nos diz que vale a pena viver “eternamente”, ser desejável?

Além disso, várias contradições em relação à visão nietzschiana sobre a individuação, ilusão e desejo, quando

comparadas à filosofia de Schopenhauer<sup>43</sup>. Em suma, para Nietzsche, a arte tem uma função prática, sendo vital para a vida e a criação do mundo humano, enquanto Schopenhauer defende a ideia de que a beleza do objeto conduz a uma contemplação do puro conhecimento da Ideia, o que é distante da vivência da arte na cultura grega<sup>44</sup>.

Nietzsche compreende que para um povo estimulado pelo mito, como os antigos gregos, a realidade do estado de vigília se assemelha mais a um sonho do que ao mundo desperto percebido pelo pensador desencantado pela ciência. A presença constante do mito permite que a realidade seja permeada por uma sensação criativa, criando um ambiente onde o inusitado e o extraordinário são aceitos como parte da experiência cotidiana. Tudo se torna possível, como em um sonho, e a natureza se transforma em um espetáculo mágico, o universo brincando com os humanos por meio das diversas formas da realidade.

Enquanto a filosofia schopenhaueriana busca estabelecer uma reação à vida pelo sujeito, enfatizando a negação da vontade como resposta autêntica, por meio do recurso à interação pré-conceitual e intuitiva do sujeito com o

---

43 Segundo Béatrice Han-Pile, estas contradições são centradas principalmente em torno de três questões: a natureza da vontade (una ou dividida), o status de individuação (ilusória ou real) e o mecanismo pelo qual se pode afirmar que a arte trágica realiza a redenção artística, tanto para a vontade quanto para nós (Han-Pile, 2006).

44 No escrito póstumo *Verdade e mentira no sentido extra-moral*, escrito em 1873, Nietzsche deixa claro que a vivência da arte antiga não se dava na mesma dinâmica do sentido moderno, sendo uma experiência de sentido da existência.

mundo para o plano do conhecimento abstrato, a abordagem estética “intuitiva” de Nietzsche enfatiza a vivência completa da experiência em contraste com a conceitualização filosófica abstrata. Ou seja, a importância da intuição não mediada na compreensão estética do mundo, retomando a conexão da filosofia com o conhecimento através do antagonismo entre Apolo e Dioniso, sem ser escrava de conceitos lógicos.

Nietzsche cria seu próprio terreno argumentativo ao mostrar que a história da arte grega reflete a intensificação recíproca de Apolo e Dioniso, revelando o princípio intuitivo-estético na filosofia pré-socrática, que resiste à tentativa de ser submetida à conceitualização tradicional. Por isso os mistérios profundos da intuição dos gregos sobre a arte são revelados apenas através de figuras vivas de seus deuses:

Nisso, com efeito, poderá medir até onde está em geral capacitado a compreender o mito, a imagem concentrada do mundo, a qual, como abreviatura da aparência, não pode dispensar o milagre. Mas o provável é que, em uma prova severa, quase todo mundo sinta-se tão decomposto pelo espírito histórico-crítico de nossa cultura, que a existência do mito outrora se nos torne crível somente por via douda, através de abstrações mediadoras. Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural (Nietzsche, 1992, p. 134-135).

O argumento central é que os gregos tinham uma compreensão estética do seu próprio mundo, e, se quisermos nos aproximar deste mundo, faz-se mister jogar no mesmo “terreno filosófico”. Ao levar a discussão do pessimismo de

Schopenhauer para uma estrutura estética de explicação, Nietzsche assume que, assim como os antigos gregos resistiram à conceitualização de seu mundo, ele deve voltar-se ao modo estético de pensar, pois os gregos trágicos nunca foram “doutos”: eram artistas-filósofos cuja criação e apreciação da arte refletem sua experiência do mundo natural.

Ademais, um dos problemas da interpretação de *O nascimento da tragédia* como um endosso irrestrito da metafísica de Schopenhauer fica evidente quando Nietzsche parece colocar a arte apolínea, a tragédia e o socratismo estético em pé de igualdade como “três graus de ilusão” (Nietzsche, 1992, p. 108). Essa comparação expressa uma aparente contradição do parágrafo 18 com o restante da obra: se o dionisíaco é uma ilusão, como ele proporciona um acesso real à verdade sobre a realidade? A polêmica gira em torno dessa aparente inconsistência, pois, enquanto Nietzsche sugere que o dionisíaco é uma forma de ilusão, ele também destaca que, de acordo com o argumento geral do livro, o dionisíaco revela a verdade subjacente à ilusão, tese em desacordo com o que é geralmente considerado como o núcleo schopenhaueriano da “metafísica de artistas”.

Maudemarie Clark argumenta que as contradições na seção 18 de *O nascimento da tragédia* resultam de um conflito entre os valores pessoais do filósofo, isso porque “Nietzsche considera verdadeira não apenas a doutrina metafísica de Schopenhauer, [...] mas, mais importante, a conclusão que

Schopenhauer chegou a partir desta tese, de que a vida não vale a pena viver”<sup>45</sup>.

Deste modo, o problema central desta obra de juventude se dá porque Nietzsche aceita a visão pessimista de Schopenhauer sobre a vida, mas tenta, ao mesmo tempo, destacar o poder afirmativo da arte<sup>46</sup>. Clark vê um conflito entre a aceitação de Nietzsche dos valores de Schopenhauer e seu desejo de rejeitá-los, culminando no reconhecimento, implícito no parágrafo 18, de que o efeito afirmativo da tragédia pode ser apenas mais uma ilusão. Deste modo, Nietzsche mantém um conflito entre a tese da “revelação da verdade” pela arte e a tese da afirmação da existência.

Isso ocorreria porque toda a concepção do dionisíaco estaria marcada por uma ambivalência sobre verdade e afirmação uma vez que a “verdade revelada pela tragédia — o horror da existência individual e a unidade subjacente de todo o ser — é identificada unicamente com Dioniso” (Clark, 1990, p. 80). O conflito decorrente desta ambivalência seria o motivo em destaque no parágrafo 18, uma vez que nele Nietzsche admite que tal “consolo metafísico” seria “apenas outra ilusão”. Por sua vez, “o que aparece na seção 18 é o conflito entre sua aceitação dos valores de Schopenhauer e seu desejo

---

45 Para Clark, tal ideia é claramente discernível ao menos em duas das passagens centrais de *O nascimento da tragédia*: na “terrível sabedoria de Sileno” e na “horrenda verdade” que sobrepesou em Hamlet (Clark, 1990, p. 84).

46 “Nietzsche está aceitando essa ‘verdade’, mas está tentando evitar a conclusão de Schopenhauer tirou dela: que a vida ascética é a mais elevada, que apenas a negação da Vontade leva à redenção” (Clark, 1990, p. 84).

de rejeitá-los”, fazendo com que “as principais contradições do livro sejam uma expressão e uma tentativa fracassada de resolver essa ambivalência” (Clark, 1990, p. 80).

Outra característica curiosa é que este parágrafo tange uma associação entre a cultura trágica e a “cultura budista”. Essa associação diverge da ênfase anterior de Nietzsche na elevação da tragédia grega como a forma mais sublime de expressão artística, já que a ideia de três estratégias culturais - socrática, artística e trágica - como respostas equivalentes à consciência pessimista moldam a cultura de uma sociedade e influenciam a maneira como ela enfrenta o pessimismo.

Nietzsche aborda o fenômeno persistente de como a vontade ardente encontra meios, através de ilusões, para manter as criaturas ligadas à vida. Ele identifica três graus de ilusão — o prazer socrático do conhecimento, o véu de beleza da arte e o consolo metafísico — que compõem o que chamamos de cultura. A cultura socrática, baseada na busca otimista do conhecimento, é predominante na sociedade moderna. No entanto, Nietzsche destaca as limitações dessa cultura ao revelar os condicionamentos do conhecimento em geral, especialmente através das obras de Kant e Schopenhauer. Ele sugere que a cultura trágica, caracterizada pela sabedoria que reconhece os limites do conhecimento, pode surgir quando a cultura socrática é questionada e quebrada. Essa cultura trágica, voltada para a compreensão do eterno sofrimento humano, pode demandar uma nova forma de arte — a tragédia — como consolo metafísico, ou sucumbir por falta de arte.

A crítica central de Nietzsche é dirigida à cultura socrática, que, embora otimista, está sujeita a crises e não pode sustentar suas próprias pretensões universais, todavia, ele aponta também para a necessidade de uma filosofia pessimista que seja corajosa diante dos desafios da existência. Ou seja, um pessimismo dos fracos leva a cultura trágica à cultura budista, notadamente simbolizada como um apelo à renúncia ou afastamento da vida<sup>47</sup>. Segundo Nietzsche, essas estratégias para justificar a existência são a origem da arte e “desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica” (Nietzsche, 1992, p. 108).

Em outras palavras, a filosofia pessimista vai surtir seus efeitos em decorrência do arranjo cultural proposto, assim como os gregos haviam utilizado em diferentes períodos históricos três estratégias claras e diversas para superar o pessimismo factual de Sileno. No parágrafo 18, então, ficaria explícito as “três estratégias” ou estágios de reversão do pessimismo.

É um fenômeno eterno: a Vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida

---

47 Esta ideia soa tão estranha que o famoso estudioso e tradutor Walter Kaufmann sentiu a necessidade de acrescentar uma nota de rodapé à sua tradução de *O nascimento da tragédia* para língua inglesa, afirmando que o termo “budista” não faz sentido neste contexto e, portanto, deve “depende de algum equívoco” (Nietzsche, 1966, p. 110).

eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a Vontade mantém prontas a cada instante. Esses três graus de ilusão estão reservados em geral tão apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos, são enganadas por si mesmas. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente socrática ou artística ou trágica; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista (Nietzsche, 1992, p. 108).

Cabe pontuar que Nietzsche não assume a tragédia proporcionando acesso à verdade metafísica de algo como a “coisa em si”, além de manter uma visão cética em relação à metafísica ao menos desde 1868, quando expressa a convicção de que, dada a condição do conhecimento científico, a metafísica não tinha conexão com a verdade<sup>48</sup>, demonstrando desde cedo sua desconfiança em relação à filosofia de Schopenhauer.

---

48 Sobre Schopenhauer. / Uma tentativa de explicar o mundo a partir de um fator estipulado. / A coisa em si assume uma de suas formas possíveis. / A tentativa falhou. / Ele deduziu sua coisa em si. / Que ele mesmo não viu o fracasso pode ser explicado pelo fato de que ele não queria sentir a obscura contradição na região onde a individuação termina. Ele não confiava em seu julgamento (Nietzsche, 1995, p. 418-430, tradução nossa).

A crítica de Nietzsche ao conceito de Vontade remonta aos seus dias de estudante em Leipzig. Ele questionava a possibilidade de conhecer algo como um “em-si” do mundo, argumentando que o incondicionado é ou incognoscível ou não seria verdadeiramente incondicionado. Sua oposição a Schopenhauer, marcada pela crítica à Vontade como coisa em si, persistiu ao longo do tempo, como evidenciado em seus apontamentos durante o período de *O nascimento da tragédia*<sup>49</sup>. Além do mais, como aponta Giorgio Colli (2015), ao abordar a utilização da figura de Dioniso por Nietzsche para fundamentar o fenômeno artístico grego, destaca que, para Nietzsche, o dionisíaco é considerado um “instinto estético”.

A afinidade é acompanhada por uma desconfiança considerável em relação à metafísica de Schopenhauer. Por isso ele utiliza figuras de linguagem para aproximar o leitor de uma experiência peculiar de vida, buscando favorecer não apenas a compreensão lógica, mas também uma apreciação estética. Deste modo, a estrutura argumentativa da obra assemelha-se a um ensaio que explora novas formas de expressar ideias filosóficas, convidando o leitor a uma experiência que representa uma questão estética como uma reconstrução histórica, um sentido educacional para o debate sobre o pessimismo em

---

49 De modo geral, entende-se que o conceito schopenhaueriano de Vontade não é adotado como uma espécie de fundamento metafísico incontestável, mas que Nietzsche sempre o entendeu como um conceito em dependência última com a noção kantiana de coisa em si, que erra ao exibir sua pretensão de existência absoluta e objetiva. Segundo Porter, que leva Nietzsche a afirmar que a coisa em si seria somente uma mera categoria oculta (Porter, 2000).

sua época, onde a investigação da tragédia grega faz sentido ao incorporar a forma da escrita em sua “mensagem”.

Ou seja, a leitura, com suas metáforas e alusões, busca levar o leitor à experiência desejada, assim, a “ilusão” mencionada por Nietzsche no parágrafo 18 não inibe o conhecimento verdadeiro nem prejudica os sentidos, em vez disso, é uma ilusão da verdade que não busca um acesso privilegiado além da razão, mas visa aproximar a filosofia e a arte do objeto em análise: a superação do pessimismo, do otimismo e a afirmação da existência.

A centralidade da questão do pessimismo é pensada em relação com a construção artística de formas de viver sobre a consciência da efemeridade da existência, por isso o filósofo nos avisa que o estudo sobre a arte trágica grega deve se concentrar em entender como funcionava a formação do povo grego, de modo a tornar mais claro para o leitor moderno o arranjo cultural que sustenta a tragédia: entre a suscetibilidade ao sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística, uma vez que “a tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer” (Nietzsche, 1992, p. 123).

Ao menos desde sua aula inaugural na universidade da Basileia em 1869, cujo tema era *Homero e a filologia clássica*<sup>50</sup>, Nietzsche desenha os elementos desta forma

---

50 Elevando o papel do gênio para a grandeza da tradição homérica, Nietzsche expõe uma interpretação que vai contra certa tradição filológica alemã, pois afirmar ser pertinente discutir ou investigar sua “possível” personalidade. “A tradição antiga,

de colocar o estudo filológico da arte grega diretamente relacionado a uma compreensão particular do pessimismo de Schopenhauer<sup>51</sup>. Já em 1869, por exemplo, arte e ciência são pensadas como motivações que se impõem sobre a vida, colocando o questionamento estético não na obra de arte propriamente dita, mas em como a arte emerge da existência, e como valores diferentes proporcionam uma visão de mundo artística ou não: “a vida merece ser vivida, diz a arte, a mais bela sedutora; a vida merece ser conhecida, diz a ciência” (Nietzsche, 2008, p. 10).

O diagnóstico é claro: arte e ciência têm como objeto a vida, ambas refazem a nossa experiência, mas cada uma nasce e oferece modos distintos de atribuir valor à existência, por isso a origem da tragédia trouxe consigo o trágico como uma filosofia popular que, segundo Nietzsche, revela uma boa disposição para com a vida, um júbilo da experiência, como critério para determinar o caráter afirmativo daquela cultura. De modo geral, Nietzsche avalia que a ruptura do logos com o mito, movimento chave para a instauração da hegemonia do pensamento racional, separa a sabedoria trágica do

---

desde os tempos de Pisístrato até a época dos gramáticos alexandrinos, passando por Aristóteles, imputava as irregularidades e disparidades à tradição oral. As falhas não eram de Homero, mas do descaso, desventura ou possível imperfeição de rapsodos distraídos, com o concomitante empobrecimento do canto original, desfigurado ao passar de boca em boca através dos séculos” (Nietzsche, 2008, p. 4).

51 Em 1869 já se apresentava a ideia de que: “a ciência tem em comum com a arte o fato de que o mais corriqueiro lhe aparece (como algo) inteiramente novo e atraente, recém-nascido, como por obra de encantamento, e vivenciado agora por vez primeira” (Nietzsche, 2008, p. 10).

conhecimento e torna o saber demasiadamente abstrato e faz com que ele perca a sua força natural.

Por outro lado, a morte da tragédia representa a ascensão de uma nova filosofia cuja racionalidade se funda em uma desconfiança em relação à vida, favorecendo a exaltação da ipseidade, o “si mesmo” que se coloca na existência pela perspectiva da moralidade, cercada com compromissos diferentes tanto daqueles apolíneos quanto dionisíacos. O que leva a arte a seguir “novos deuses” e eliminar o trágico da reflexão filosófica:

Sócrates foi um mal-entendido; a inteira moral da melhoria, também a cristã, foi um mal-entendido... A luz do dia mais crua, a racionalidade a todo preço, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, oferecendo resistência aos instintos era, ela mesma, apenas uma doença, uma outra doença — e de modo nenhum um caminho de retorno à virtude, à saúde, à felicidade... Ter de combater os instintos — eis a fórmula para a *décadence*: enquanto a vida se intensifica, felicidade é igual a instinto (Nietzsche, 2006, p. 19, grifo do autor).

Nietzsche pensa em *O nascimento da tragédia* que a exclusão da arte dionisíaca opera através de uma negação do corpo. Enquanto a filosofia trágica traz um conhecimento amplo porque traz consigo o elemento corporal, o racionalismo socrático traz consigo o pensamento que opera a partir do antagonismo entre sensibilidade e razão, verdade e mentira, determinando que no corpo agem forças de natureza distintas, na qual aquela que coincide com a capacidade individual de

tomar decisões deliberadas deve ter proeminência no aquilatar das ações. Inversamente, o trágico traz para a reflexão filosófica o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, ou seja, aproxima arte, vida e filosofia, colocando como critério as duas formas artísticas de conferir um acabamento estético mais refinado à condição humana.

A filosofia pessimista da tragédia pensa a partir da sensibilidade do corpo para o dionisíaco, o efeito musical, conferindo um significado artístico para a vida pelo prisma disposto pelo mito trágico. A sensibilidade não significa adoção da fisiologia como padrão para as ações através da obediência irrestrita ao impulso natural, mas, pelo contrário, deve trazer consigo a medida da restrição e do autocontrole<sup>52</sup>. O corpo, portanto, requer uma sensibilidade estética do modo como são construídos os mecanismos de vivência a partir de critérios “artísticos”, a vida como literatura cujo artista escreve a partir de uma existência que emerge diretamente do Uno-primordial, mas que é narrada pela perspectiva da vida de “qualquer um”, ou seja, sem subjetividade, ao qual corresponde o corpo tomado pelo impulso dionisíaco-musical.

Nietzsche define o otimismo como uma forma de sustentar o imperativo da consciência moral como o “palco”

---

52 Alain Badiou, em seu *Manual de inestética*, nos diz que “não é de modo algum o impulso corporal liberado, a energia selvagem do corpo... (Nietzsche está) a milhas de qualquer doutrina da dança como um êxtase primitivo ou como a pulsação esquecida do corpo. Dança oferece uma metáfora para um pensamento leve e sutil precisamente porque mostra a restrição imanente ao movimento e, portanto, se opõe à vulgaridade espontânea do corpo” (Badiou, 2005, p. 60).

adequado para se narrar a existência, e cujo instinto primeiro se julga capaz de dirimir os erros e ter perspicácia nas escolhas, tomando como premissa a diferenciação qualitativa da “parte racional” em relação às demais “partes do corpo”. A partir desse dualismo, a filosofia pós-socrática tece uma série de argumentos para provar a razão como senhora da vida, na qual a máxima socrática de cuidar da alma para não ser escrava do corpo exemplifica o movimento da cultura grega que traz a filosofia pós-socrática como determinante para a morte da tragédia.

Neste sentido, o corpo artístico foi colocado em primeiro plano da análise nietzschiana como uma categoria para pensar o modo pelo qual o grego pré-socrático conseguiu criar uma filosofia pessimista que afirma a existência por meio da arte. Isso fica claro em *A Filosofia na época trágica dos gregos*<sup>53</sup>, onde se mostra que a cultura grega floresceu na época dos pré-socráticos por meio de uma engenhosidade criativa, mas também porque havia o reconhecimento do caráter único da existência.

---

53 Segundo Fernando Barros, devido a uma heterodoxia na reconstrução dos filósofos antigos, este escrito parece falar mais sobre Nietzsche do que dos pré-socráticos: “do ponto de vista metodológico, *A filosofia na era trágica dos gregos* decerto ocupa um lugar à parte”. A própria pergunta pela origem da filosofia, se não se acha desatendida, é ao menos enfraquecida em termos de sua habitual importância. Transcendendo a datação historiográfica, o problema da origem abrigaria um sentimento de existência mais recuado, revelando uma procedência que nos escapa quando permanecemos aferrados unicamente à letra compilada pelo doxógrafo, a saber, ‘uma atmosfera pessoal, uma coloração de que se pode lançar mão a fim obter a imagem do filósofo’” (Moraes, 2010, p. 168-169).

A orientação da filosofia pré-socrática direcionava seu ímpeto em favor da incorporação das forças encontradas, isto é, não visava a transcendência, mas a Terra. Todavia, o elogio a esses pensadores se torna menos efusivo quando Nietzsche confronta as posições metafísicas de Anaximandro e Parmênides, pois acredita que esses dois pensadores carregam as primeiras sementes destrutivas da descrença no mundo dos sentidos. Quando Anaximandro afirmou que sob a constante mudança, destruição e aparente caos do mundo dos sentidos havia uma unidade e permanência ocultas, o *apeiron*, a substância primária do universo, essa visão metafísica profunda serviu como a primeira fuga intelectual do mundo dos sentidos. “Daquele inquieto, incessante vir-a-ser e dando à luz, aquela careta de desfiguração dolorosa no semblante da natureza... deste mundo de injustiça, de apostasia insolente da unidade primitiva de todas as coisas, Anaximandro foge para uma fortaleza metafísica à qual ele se inclina, deixando seu olhar varrer o horizonte” (Nietzsche, 1987, p. 48).

A dicotomia entre o eterno indefinido (ou *apeiron*) e um mundo de mudança irá tornar-se um dualismo entre o mundo imutável e inteligível e o da mudança, do corpo e dos sentidos. Do mesmo modo, quando Parmênides afirma que o mundo real, o único ser verdadeiro, era eterno e imutável, e nega que o devir fosse efetivo, já que aquilo que verdadeiramente existe sempre é (“o que é” não poderia deixar de ter existido), segundo Nietzsche, ele condena toda aparente mudança, movimento, *vir-a-ser* como simples ilusão. Resultando na falta

de confiabilidade sobre aquilo que é conhecido a partir do transitório, ou seja, do corpo no mundo.

A partir de agora, a verdade só viverá nas generalidades mais pálidas e abstratas, nas cascas vazias dos termos mais indefinidos, como numa casa de teias de aranha. E além de tal verdade está agora nosso filósofo, igualmente tão sem sangue quanto suas abstrações, no tecido de suas fórmulas. Uma aranha, pelo menos, quer sangue de suas vítimas. O filósofo parmenidiano odeia sobretudo o sangue de suas vítimas, o sangue da realidade empírica que foi sacrificado e escoado por ele (Nietzsche, 1987, p. 80).

Sobre a efemeridade da vida, sobre tudo aquilo preso ao julgo do tempo, um edifício conceitual é construído a partir da autorreferência lógica como forma de definir a razão como um elemento diferente do “resto” do corpo no mundo. Nietzsche entende que essa linha de compreensão filosófica vai culminar na retirada da arte da filosofia, além de condená-la ao entretenimento como se nunca tivesse de fato uma verdadeira razão de existir.

A negação do transitório é a negação do corpo. Neste sentido, a origem e a morte da tragédia grega revelam a luta entre a visão de mundo teórica e a sabedoria *trágica*: “Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber otimista da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*” (Nietzsche, 1992, p. 104). Por sua vez, a filosofia socrática marca boa parte da história da filosofia como uma crítica ao corpo por ser inútil e enganoso no caminho para

a verdade, sendo determinado que o verdadeiro conhecimento é imutável, pois acessa padrões inscritos na própria máquina de fabricação e funcionamento do universo, e, por algum motivo especial, apresenta que nossa razão possui algo que a faz da mesma natureza da suposta racionalidade responsável pela construção do mundo.

Nietzsche entende que o otimismo propõe uma divisão hierárquica na qual a razão teria o privilégio de acessar uma estrutura inteligível intrínseca ao *Cosmo*, deixando o corpo de fora na medida em que é impulsivo, afetuoso, desejoso e ilógico. Este movimento da filosofia no século V a.C. mata a tragédia e sua sabedoria popular, a qual nos revela uma filosofia pessimista que mostra que a questão do valor da existência é essencialmente uma questão estética: encontrar maneiras mais belas, mais charmosas, mais interessantes de viver, assim como uma diversidade de narrativas possíveis para a vida e para o desenho de suas instituições.

Sócrates, então, simboliza em *O nascimento* o ímpeto que dá vazão à percepção de que a razão possui o corpo por direito próprio. Em uma conversa com Sírias sobre a obtenção da verdade e a função da sensibilidade na busca por um conhecimento verdadeiro, Platão em nome de Sócrates advoga claramente pela inferioridade do corpo e sugere que o raciocínio seria obtido em sua melhor capacidade quando nenhum dos sentidos toma lugar no trabalho da alma.

Como disse, os amigos da Sabedoria estão cientes de que, ao tomar conta de sua alma em tal

estado, a Filosofia lhe fala com doçura e procura libertá-la, mostrando-lhe quão cheio de ilusões é o conhecimento adquirido por meio dos olhos, quão enganador o dos ouvidos e dos mais sentidos, aconselhando-a a abandoná-los e a não fazer uso deles se não só o necessário, e a recolher-se e concentrar-se em si mesma e só a acreditar em si própria e no que ela em si mesma aprender da realidade em si, e o inverso: a não aceitar como verdadeiro tudo o que ela considerar por meios que em cada caso se modificam, pois as coisas desses gênero são sensíveis e visíveis, ao passo que é inteligível e invisível o que ela vê por si mesma (Platão, 2000, p. 87).

Platão afirma que o reino do divino e puro se apresenta na alma que, presa ao corpo, está fadada a viver no mundo visível e, uma vez que deixou o mundo invisível do “divino, imortal e sábio”, tal alma se torna refém das loucuras e medos que o mundo dos sentidos provoca. A inteligência, nestes termos, seria enganada constantemente pelo corpo, pois todo prazer e toda dor, por assim dizer, levam a alma a fixar-se mais profundamente ao corpo de modo a assimilar toda a experiência sensível como real. Por isso aquele preocupado com a verdade deve adotar hábitos de austeridade de modo a minimizar seu estado de ignorância:

Convencida de que não deve opor-se a semelhante libertação, a alma do verdadeiro filósofo abstém dos prazeres, das paixões e dos temores, tanto quanto possível, certa de que sempre que alguém se alegra em extremo, ou teme, ou deseja, ou sofre, o mal daí resultante não é o que se poderia imaginar, como seria o caso, por exemplo, de adoecer ou vir a arruinar-se por causa das paixões: o maior e o pior dos males é o que não se deixa perceber (Platão, 2000, p. 87).

Como vimos nessa pequena abordagem do pensamento de Sócrates, descrito no *Fédon* por Platão, o corpo é um problema. Em contrapartida, segundo Nietzsche, pela perspectiva do artista trágico, o corpo é o dizer sim às suas paixões, ao destino, à necessidade. Neste sentido, mesmo parecendo contraditório, enquanto o otimismo nega o corpo e, portanto, a vida, a filosofia pessimista afirma a existência justamente por aceitar o corpo naquilo que ele apresenta de mais terrível e excitante. Ao contrário do “homem teórico” — já que “por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte”, se esconde “a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro” (Nietzsche, 1992, p. 19) —, Nietzsche identifica o pessimismo como pertencente a uma consideração artística de mundo, que não tenta esconder a incessante força da natureza, mas se utiliza dela para criar.

A filosofia, para ser afirmativa, depende do apolíneo e do dionisíaco, isto é, de uma metafísica de artista que compreende o corpo como *lócus* onde ocorre o *agón* humano contra o tempo por meio da imagem conceitual de um jogo cuja função lúdica pela competição transforma a disposição para as disputas, as lutas e a criação em um *ethos*. A tese de que todas as instituições do mundo grego se desenvolveram em torno dos impulsos apolíneo e dionisíaco revela que a filosofia pós-socrática, ao eliminar a centralidade desse antagonismo estético, muda o ímpeto geral da compreensão do mundo

como uma diversidade conflitante de manifestações e busca reconduzir seu significado a partir de elementos *inartísticos*.

A questão do corpo, então, mostra como o apolíneo e o dionisíaco são motivações naturais da existência que vemos na arte e na filosofia. O dionisíaco simboliza a intensificação dos atos corporais, o sentido estético e o valor transformador da música, mas, enquanto o dionisíaco é um estimulante, uma força criativa que suscita sensações e reações fisiológicas extremas, uma entrega “sem receio a um orgiástico sentimento de liberdade” (Nietzsche, 1992, p. 124), os gregos souberam dosar essa força por meio de uma forjada na filosofia pessimista.

Neste sentido, é a força cravada na constituição do corpo grego que vai ditar os parâmetros para analisar o resultado do impulso dionisíaco na cultura, o modo como essa força será trazida à esfera da cultura. O desenho naturalista da compreensão do papel do corpo para a filosofia não significa uma agenda cientificista de Nietzsche, ao contrário, traz o problema da negação do corpo contraposto a uma nova vivência da arte. A compreensão do dionisíaco como provocador de valores artísticos indica possibilidades para entender como o corpo se torna um critério para a relação de um povo com a vida e como a tragédia consegue “nos convencer do eterno prazer da existência” (Nietzsche, 1992, p. 102) e contagia toda sabedoria popular: “em êxtase dionisíaco” acreditamos na “indestrutibilidade e a perenidade deste prazer” (Nietzsche, 1992, p. 102).

A tragédia é um espetáculo do corpo, ou seja, da vivência humana em meio às forças que dominam toda a existência. Conforme explicado também no texto de um curso ministrado por Nietzsche na Basileia em 1870, denominado *O drama musical grego*,

Não é por capricho ou arbitrária euforia se, nos primeiros começos do drama, multidões movendo-se selvagememente, fantasiadas de sátiro e de Sileno, com a cara suja de fuligem, de mínio e seivas de plantas, com grinaldas de flores sobre a cabeça, vagueavam por campos e bosques: o efeito todo poderoso da primavera, que se anuncia tão repentinamente, intensifica aqui também as forças vitais até um tal excesso, que estados extáticos, visões e a crença no próprio encantamento surgem por todos os lados, e seres com o mesmo ânimo percorrem em turba o campo. E aqui está o berço do drama. Pois ele não começou com alguém que tivesse se disfarçado e quisesse enganar os outros: não, começou antes, quando o homem está fora de si e se crê transformado e encantado (Nietzsche, 2005, p. 26).

A sabedoria dionisíaca por trás destas manifestações seria um conhecimento transcorrido entre gerações, dependendo diretamente de como um povo confere significado à experiência e, uma vez reconhecido que não temos domínio sobre o curso do mundo, o pessimismo caracteriza a sua compreensão geral. O significado oculto da expressão dionisíaca, da prática artística que “irrompe” do intelectualmente inconcebível, sem a devida preparação cultural, é o encontro com a verdade pessimista de Sileno.

Esse “pessimismo silênico” é identificado por Nietzsche como o sentido do pessimismo moderno, contudo, não seria o único modo de colocar a questão. E é essa maneira de compreender o tema que estrutura o confronto de *O nascimento da tragédia* com o pessimismo de Schopenhauer.

## PESSIMISMO DIONISÍACO

A pergunta sobre o que constituiria um pessimismo “puramente” nietzschiano apresenta uma dificuldade inerente, pois o próprio Nietzsche se constrói em diálogo e confronto com a tradição filosófica, em especial com Schopenhauer. Portanto, encontrar um núcleo de pensamento “puro” seria desconsiderar o movimento intrínseco à sua filosofia. Contudo, aquilo que é fornecido pelo filósofo nas obras de juventude nos permite traçar os contornos da singularidade do pessimismo nietzschiano, e o que o diferencia de outras correntes, especialmente daquele ao qual tece sua crítica.

Nietzsche diferencia pessimismo descritivo de pessimismo avaliativo. Enquanto o primeiro se limita a descrever a realidade da dor e do sofrimento, o segundo emite um juízo de valor negativo sobre a vida, concluindo que a não existência seria preferível. A singularidade de Nietzsche reside em afirmar o pessimismo descritivo, mas rejeitar o avaliativo, como vemos em sua crítica a Schopenhauer.

A arte, especialmente a tragédia grega, é fundamental para a compreensão do pessimismo em Nietzsche. Diferente

de Schopenhauer, que via na arte um escape temporário da vontade, Nietzsche a entendia como uma forma de afirmar a vida em sua totalidade, com suas belezas e seus horrores. Assim, a tragédia, ao encenar o sofrimento e a finitude de forma catártica, nos ensina a confrontar a tragicidade da existência sem cair na resignação.

Definir a catarse da tragédia em Nietzsche requer ir além da visão tradicional, frequentemente associada à ideia aristotélica de purificação das emoções através do terror e da piedade. Para Nietzsche, o que pode ser considerado como uma “catarse trágica” se aproxima da afirmação da vida em sua totalidade, inclusive em seus aspectos mais dolorosos e difíceis, através de uma experiência estética singular. Contra a interpretação moralizante da tragédia, que a reduz a uma lição sobre o castigo dos maus e a recompensa dos bons, ele argumenta que a catarse trágica não se dá no âmbito da moral, mas sim no da experiência estética, que transcende as categorias de bem e mal.

A catarse trágica, então, é fruto da tensão e da união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. O apolíneo, representado pela beleza, ordem e individuação, encontra sua contraparte no dionisíaco, caracterizado pela embriaguez, pelo êxtase e pela dissolução do ego. A tragédia, ao unir esses dois impulsos, cria uma experiência estética complexa e transformadora, capaz de confrontar a existência em suas diversas faces, sendo que essa experiência é dolorosa e prazerosa ao mesmo tempo, assim como a própria vida. A catarse trágica, para Nietzsche,

culmina na “alegria metafísica” — um sentimento de afirmação da vida que surge não apesar do sofrimento, mas sim através dele, por isso, ao contemplar a destruição do herói trágico, o espectador é levado a confrontar a sua própria finitude e a fragilidade da existência.

No entanto, essa experiência não leva à desesperança, mas sim a uma espécie de “encantamento diante do terrível”, uma aceitação da vida como um jogo trágico no qual a morte e o renascimento estão eternamente entrelaçados, o que ele denomina como a superação da individuação. Nesta, o coro, elemento fundamental da tragédia grega, representa a dissolução do indivíduo no todo primordial, no fluxo constante do devir, mostrando uma experiência catártica através da superação da individuação, da experiência de união com algo maior que si mesmo. Essa experiência é descrita por Nietzsche como libertadora e exaltante, uma vez que nos liberta do peso da existência individual e nos conecta com a vida em sua plenitude, uma forma de dar sentido à existência em um mundo sem garantias transcendentais.

A catarse trágica, nesse contexto, não é um mero alívio emocional, mas sim uma experiência transformadora que nos permite um novo arranjo para valorar a existência, não se limitando à purificação das emoções, mas sim representa uma experiência estética singular que nos coloca em contato com um tipo afirmativo de sabedoria de si. Apesar de não definido por Nietzsche em sua juventude, essa “sabedoria de si” é a capacidade de tomar a vida como uma obra de arte

em constante construção, ou seja, dentro dessa perspectiva, poderia ser entendida como a atitude de assumir as rédeas da própria existência, moldando-a de forma criativa e estética, transformando os próprios sofrimentos em força e beleza.

A “sabedoria de si”, todavia, não é um estado a ser alcançado, mas sim um processo contínuo de autoconhecimento, de confronto com os próprios limites e potencialidades. É uma busca que cada um deve realizar por si mesmo, à sua própria maneira. Neste contexto, o pessimismo da força, defendido por ele, não é uma postura passiva diante do sofrimento, mas sim uma afirmação da vida como luta, como criação constante em face do caos, fugindo às pequenas aspirações de desejo de dominação, como um impulso fundamental à criação, à superação de si mesmo.

O pessimismo nietzschiano também se caracteriza por uma profunda crítica à moral e à metafísica tradicionais, que ele via como tentativas de negar a vida em nome de ideais transcendentais. A “morte de Deus”, um conceito central em sua obra madura, não é celebrada como uma vitória, mas sim como um desafio para a humanidade criar seus próprios valores em um mundo sem garantias. Nesse sentido, o pessimismo de Nietzsche é um convite à liberdade, à responsabilidade de dar sentido à existência sem recorrer a muletas metafísicas, logo, um pessimismo em construção constante. Não há um “sistema” filosófico fechado, mas sim uma série de “perspectivas” sobre a realidade, assim, não é uma doutrina rígida, mas sim uma

atitude de profunda honestidade intelectual diante da vida em sua complexidade.

Em suma, o pessimismo genuinamente nietzschiano, no sentido de um conjunto de ideias isoladas de sua trajetória e de suas influências, não existe. No entanto, a partir da crítica a Schopenhauer e da afirmação da vida através da arte, o filósofo oferece ao leitor uma forma única e desafiadora de pensar o pessimismo, não como um beco sem saída, mas sim como um impulso à criação, à superação e à liberdade.

Apesar de Nietzsche ter lido as obras dos principais pessimistas no período de sua formação acadêmica, *O nascimento da tragédia* utiliza poucas vezes o termo pessimismo em sua escrita, pois se ocupa muito mais em uma resposta aos problemas do pessimismo de tipo schopenhaueriano do que a identificação precisa das questões abordadas, de modo que “se vê a solução, mas não o problema” (Dahlkvist, 2012, p. 119). O registro do termo nos fragmentos póstumos dos seus anos de estudante também não é muito frequente, o relato mais contundente no início da década de 1860 é um escrito no qual Nietzsche observa a influência do pai de um amigo, Mushacke, nos tempos de estudante em Leipzig.

Resumidamente, antes de 1872, Nietzsche demonstra interesse em explorar o pessimismo na Antiguidade, conforme indicado por várias listas em seus escritos. No entanto, fica claro que essas listas são apenas enumerações e não oferecem uma análise aprofundada do pessimismo. É interessante a

associação desde cedo do pessimismo à arte, indicando que a visão pessimista pode influenciar a apreciação estética. Essa aproximação entre pessimismo e arte pode ser um reflexo das experiências e influências pessoais de Nietzsche, vista na importância de Schopenhauer para o seu pensamento durante seus anos de estudante.

Essas ideias revelam a complexidade do pensamento de Nietzsche durante seus anos de estudante e prenunciam temas que ele explora mais a fundo em suas obras posteriores. Nesta época, Nietzsche coloca o conceito de pessimismo mais próximo ao uso retórico que percorre o termo desde o século XVII do que o problema dos tipos de pessimismo que se ocupará em *O nascimento da tragédia*<sup>54</sup>.

Como ficou registrado por Cosima Wagner: “à noite, uma carta do pr. Nietzsche, que nos agrada com o seu humor. Falando nisso, R. diz que Schopenhauer no final pode ter uma

---

54 “Nietzsche certamente tinha interesse em pessimismo, mas parece que lhe interessava como um panorama geral sobre a vida, e não como um problema teórico, filosófico. Ele queria ser um pessimista, ele queria ser considerado como um pessimista, mas praticamente não há reflexões intelectuais [nesta época] sobre o pessimismo filosófico” (Dahlkvist, 2012, p. 130). A imprecisão do termo nos primeiros relatos e notas nietzschianas leva Dahlkvist a defender que, ao falar do período pré-1869, “a conclusão razoável parece ser que o pessimismo é um tema que o jovem Nietzsche tem algum interesse, mas que ele ainda não tem uma opinião muito clara do que significa o termo” (Dahlkvist, 2012, p. 121). Entre fevereiro de 1868 e agosto de 1869, entretanto, uma nota escrita por Nietzsche – no momento em que ele e seus amigos, como Paul Deussen, se orgulhavam em se dizer “schopenhauerianos” – faz uma menção ao pessimismo que aproxima-o mais do modo como a questão será trabalhada no contexto “schopenhaueriano” do século XIX: “esta é a era de Schopenhauer; um pessimismo saudável, cujo pano de fundo é o ideal de um ser humano sério, repugnância contra tudo que é oco e sem substância, e atração para o que é saudável e simples” (Nietzsche, 1995, p. 241).

má influência sobre esses jovens, uma vez que eles aplicam o pessimismo, que é uma forma de pensar e refletir, para a vida, a partir da qual uma desesperança em questões práticas toma forma” (Wagner, 1976, p. 199). Mesmo entendendo o pessimismo menos como uma posição filosófica do que um desejo de ser um pensador schopenhaueriano<sup>55</sup>, o jovem Nietzsche é levado em um debate com Wagner a refletir sobre o valor de uma filosofia pessimista para a vida.

O debate entre Nietzsche e Wagner a respeito do vegetarianismo traz em questão o tema da justificação da existência, sugerindo a posição que Nietzsche irá defender em *O nascimento da tragédia*: o problema do pessimismo muda de acordo com o ímpeto de quem coloca o problema, já que, se é por uma perspectiva de artista, a criatividade tem um valor que modifica essencialmente a questão. Neste encontro, o problema surge quando Wagner entende que o pessimismo deve ser unicamente uma ferramenta intelectual, uma forma de pensar o mundo, mas que, contudo, não deveria ser autorizado a influenciar a vida prática sem nenhuma ressalva.

Café com prof. Nietzsche; infelizmente deixa R. (Wagner) muito incomodado por uma promessa que ele fez de não comer carne e apenas comer legumes. R. considera isso um absurdo, e também arrogância, e quando o pr. diz que é eticamente

---

55 “Schopenhauer é o filósofo de um classicismo renascido, de um Helenismo germânico. Schopenhauer alemão é o filósofo de uma Alemanha rejuvenescida, e como tal ele era muito maior do que o seu tempo, que não foi tentar apanhar com ele o agora. Ele é mais sóbrio do que sua época, mais saudável, mas também mais bonita e ideal, e acima de tudo mais verdadeiro. Ele é o filósofo mais verdadeiro: o cantor com a voz mais forte no coro filosófico” (Nietzsche, 1995, p. 241).

importante não comer animais, etc., R. responde que toda a nossa existência é um compromisso, que só pode ser expiado pela produção de algo bom. Apenas beber leite não é suficiente, assim só transforma-se em um asceta. Para fazer algo de bom em nosso clima, precisamos de uma boa nutrição e assim por diante. Quando o prof. dá a R. o direito e ainda permanece com esta abstinência, R. fica com raiva (Wagner, 1976, p. 152).

Embora Schopenhauer seja uma referência central para Nietzsche e Wagner, o modo como o artista vai encaminhar a questão surpreende e abre os caminhos para Nietzsche pensar como o grego artista trabalhava artisticamente o pessimismo inscrito nos mitos.

A argumentação de Wagner extrapola a questão apenas de seguir ou não uma dieta vegetariana, colocando a contenda como uma crítica àqueles que defendem o “não-fazer” como uma atitude correta a ser tomada em prol dos problemas do mundo. Desta forma, quando observada pelo ponto de vista da alma criativa de um grande artista, o pessimismo é um motor para se criar “algo de bom” frente ao mundo, portanto, não se trata de uma resignação, mas sim de ágon, de luta destrutiva-criativa com a natureza.

Apesar de Cosima registrar essa desavença entre Nietzsche e Wagner na hora do jantar, resta evidente que a percepção wagneriana sobre a questão aparece na tese nietzschiana sobre o dionisíaco forjar uma filosofia que sustenta a visão de que a natureza é, em analogia, uma atividade artística constante que justifica a si mesma. Quer

dizer, uma assimilação apressada do pessimismo gera os problemas observados por Wagner, pois leva a afirmar que tal “verdade filosófica” implica em uma abstenção da ação. Especificamente, o pessimismo é um problema quando este se confunde com a defesa da não ação em relação a atitudes cujos resultados poderiam ser interpretados como uma contribuição para o sofrimento no mundo.

Neste exemplo, poupar a vida dos animais como motivação para o vegetarianismo era entendido por Wagner como justificação da ideia de que o sofrimento inerente à existência requer alguma forma de recusa em contribuir para que ele ocorra, não passando, portanto, de uma consequência da crença de que a privação resigna ou expia os pecados da existência<sup>56</sup>.

A nosso ver, a influência de Richard Wagner remodela para Nietzsche a questão schopenhaueriana do pessimismo, apresentado uma nova maneira de encarar o tema, uma perspectiva de artista que indica a feição do problema que *O nascimento da tragédia* vai trazer: explicar como a arte trágica afirmou e negou o pessimismo simultaneamente. Nietzsche retira desse embate com a perspectiva artística representada por Wagner uma inflexão determinante para a questão do

---

56 Essa reflexão voltará mais tarde no aforismo 145 de *A gaia ciência*: “na mesma ordem de ideias, os promotores dos modos narcóticos de pensar e sentir, como esses filósofos hindus, se gabam de um regime que gostariam de fazer dele uma lei para as massas, um regime que é puramente vegetariano: procuram assim despertar e aumentar a necessidade que eles são, só eles, capazes de satisfazer” (Nietzsche, 2001, p. 138).

pessimismo: enquanto o pensamento filosófico pauta-se em uma metafísica cujo resultado prático aproxima o pessimismo ao niilismo, a vivência do artista constrói uma metafísica na qual o pessimismo opera como motor da criatividade. Deste modo, a filosofia pessimista é uma forma correta de abordar a condição humana, contudo, seu sucesso decorre da proximidade com a arte.

Com isso em mente, podemos afirmar que *O nascimento da tragédia* foi redigido em um contexto pessimista, abordando três temas cruciais. Primeiramente, explora a concepção de que a tragédia emerge da união entre os elementos dionisíaco e apolíneo na arte, destacando a relevância da proximidade do dionisíaco com o pessimismo. Em seguida, apresenta uma crítica abrangente à “otimista ciência socrática”, acusando-a de expulsar o dionisíaco da arte e, assim, eliminar a capacidade da arte de justificar a existência humana. Por fim, discute a ideia do renascimento da cultura alemã por meio da revitalização do espírito trágico da tragédia grega, manifestado no drama musical wagneriano, mas que requer uma filosofia pessimista para sustentar o processo de formação daquilo que mais tarde Nietzsche iria chamar de espírito livre<sup>57</sup>.

Neste contexto, a necessidade de confrontar e transformar o pessimismo, em vez de simplesmente rejeitá-lo, mostra-se como tema central do livro. Isso pode ser visto na

---

57 Neste sentido, *Humano, demasiado humano* é o início do projeto nietzschiano do espírito livre que começa na construção de uma filosofia pessimista e culmina no renascimento da tragédia de Zaratustra.

necessidade de sublimar o elemento fortemente pessimista do dionisíaco por meio da arte na tragédia. Essa sublimação, realizada pelo apolíneo, visa tornar o pessimismo contido no dionisíaco suportável, induzindo o espectador a afirmar a vida, mesmo diante da perspectiva pessimista de Sileno. Essa dinâmica permeia o tema da justificação da existência e reflete a intenção de Nietzsche em enfrentar o aspecto prático do pessimismo. Além disso, Nietzsche sugere que a filosofia socrática, ao desconsiderar a centralidade do embate entre o apolíneo e o dionisíaco, contribuiu para transformar o pessimismo em um problema maior ao privar a arte de sua função essencial no confronto com o pessimismo.

Como também, a partir do parágrafo 18, Nietzsche discute as estratégias para enfrentar o pessimismo, destacando especialmente o papel do drama musical de Wagner no renascimento da tragédia. Portanto, Nietzsche aborda o pessimismo como um desafio filosófico que precisa ser superado, reconhecendo a influência do pessimismo schopenhaueriano em sua época e procura encontrar uma resposta a essa perspectiva negativa sobre a existência.

Nietzsche destaca que a arte é um meio pelo qual a humanidade é motivada a desejar a continuação da vida, oferecendo uma resposta à ameaça do pessimismo porque enfatiza que a existência e o mundo são eternamente justificados como fenômenos estéticos. A ideia de que os gregos, ao criarem seus deuses a partir de uma profunda necessidade — exemplificado no mito de Midas e Sileno, onde

a resposta à busca pela chave da felicidade revela que não há felicidade para o homem, sendo melhor nunca ter nascido, e a segunda melhor opção é morrer imediatamente<sup>58</sup> — expressam o que a tradição da filosofia alemã do século XIX chama de *Pessimismus*<sup>59</sup>.

Nietzsche utiliza exemplos mitológicos e trágicos, como Édipo, Hamlet e Prometeu, para ilustrar a sabedoria dionisíaca. Neste sentido, se distingue o dionisíaco do conhecimento dionisíaco, enfatizando que o primeiro não é um conceito filosófico ou pessimismo, mas um instinto estético-natural que dissolve os limites individuais. Enquanto o dionisíaco pode se manifestar como bárbaro, intoxicação ou música, Nietzsche recorre a mitos que expressam o pessimismo popular dos helenos para conceituar isso. O conhecimento dionisíaco, por sua vez, compartilha semelhanças com o ascetismo de Schopenhauer, representando uma compreensão intuitiva que transcende o mundo fenomenal e se alinha com o pessimismo.

---

58 Vários escritores antigos, como Teógnis, expressaram a ideia de que é melhor para os mortais não nascerem. Em seu trabalho, *Teógnis* sugere que, uma vez nascidos, o melhor caminho é passar rapidamente pelas portas de Hades e descansar sob uma grande pilha de terra. Essa concepção semelhante é encontrada em Heródoto, onde uma mãe ora para que seus filhos, Cleóbis e Biton, recebam a melhor dádiva, e após a oração, eles se sacrificam, festejam e, em seguida, descansam para nunca mais se levantarem. Plutarco também contribui para essa ideia ao relatar a lenda de Midas e Sileno, onde Sileno expressa a noção de que a melhor coisa para todos é não nascer, e a próxima melhor opção, após o nascimento, é morrer o mais rápido possível. Essas visões sugerem uma popularidade da perspectiva pessimista sobre a existência (Gerber, 1999).

59 James Porter sugere que Nietzsche está tentando recriar um conjunto de mitos necessários para a vida humana, usando a *Begriffsdichtung* de Lange como modelo. A questão central abordada por *Begriffsdichtung* é o pessimismo filosófico de Schopenhauer e Hartmann. Essa interpretação destaca a tentativa de Nietzsche de superar o pessimismo através da criação de mitos fundamentais (Porter, 2000).

Isso porque ambos os conceitos indicam uma compreensão intuitiva do mundo baseada em uma percepção que transcende o mundo fenomênico; e ambos os conceitos descrevem uma visão que, se traduzida para a filosofia, corresponde ao debate alemão em torno do pessimismo.

Ao discutir *Tristan und Isolde*, Nietzsche a entende como uma tragédia moderna onde o espírito justificador da tragédia grega reaparece, sugerindo a possibilidade de verdadeiros músicos serem capazes de trazer à baila diretamente a música sem elementos cênicos. Contudo, questiona se conseguem conceber alguém capaz de perceber o terceiro ato de “Tristão e Isolda” apenas como uma composição musical, sem depender de palavras ou imagens adicionais, e ainda assim manter sua sanidade. Por isso “o mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como Isolda, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico” (Nietzsche, 1992, p. 131).

Ele argumenta que a pessoa capaz de compreender plenamente a música de Wagner sentirá o sofrimento infinito inerente ao Ur-Eine e que esse conhecimento seria motivo para a inação, pois seria uma experiência excessivamente dolorosa para um ser humano suportar. A intervenção do apolíneo, no entanto, equilibra essa intensidade por meio da crença na individualidade do herói trágico, representado, por exemplo,

por Isolda. Embora a expressão artística de Isolda deseje a união com Tristão na morte eterna, Nietzsche interpreta isso não como o destino de um indivíduo, mas como um mito trágico que descreve o destino da humanidade. Assim, Nietzsche sugere que a compreensão plena do dionisíaco, sem a influência equilibradora do apolíneo, resultaria em uma experiência tão avassaladora que levaria à inatividade, semelhante à visão de Schopenhauer sobre a vontade de viver<sup>60</sup>.

Os gregos, todavia, enfrentaram essa dualidade do conhecimento dionisíaco e, para encontrar um equilíbrio, inventaram sua arte. Por meio da arte foi construída uma compreensão de mundo expressa nos deuses olímpicos que permitiram aos gregos dar significado à vida e lidar com as complexidades do saber trágico, proporcionando um quadro simbólico que tornava a existência mais suportável e significativa. Em analogia, cabe a retomada do espírito artístico como modo de proporcionar um quadro conceitual e cultural necessário para enfrentar a tensão entre o conhecimento profundo da existência e a busca por uma vida plena e significativa.

Como vimos, os deuses na tragédia grega são uma manifestação do apolíneo e têm o propósito de justificar o

---

60 Nietzsche está comparando o desejo de Isolda de deixar de ser um indivíduo, expresso em sua “canção do cisne”, com a ideia ascética de Schopenhauer de romper com a vontade de viver. A “canção do cisne” de Isolda, segundo Nietzsche, é um desejo de se perder na totalidade do mundo, transcender a individualidade e experimentar a “maior alegria” ao se fundir com o todo. Essa visão, quando traduzida para a filosofia, reflete uma perspectiva semelhante ao pessimismo de Schopenhauer, que também defende a renúncia à vontade de viver como um caminho para a libertação do sofrimento.

sofrimento humano. Eles invertem o julgamento de Sileno, sugerindo que, em um mundo que inclui a beleza dos deuses gregos, morrer imediatamente é a pior opção, e a segunda pior é morrer um dia. Ou seja, o mito desempenha um papel crucial, tornando a vida digna de ser vivida. Embora, em termos objetivos, a existência possa parecer menos valiosa do que o sonho, a capacidade do mito de criar uma bela ilusão na tragédia grega, combinando o elemento dionisíaco e apolíneo, seduz os espectadores a afirmar a vida. Essa reinvenção artística da verdade pessimista subjacente do dionisíaco deve também se confirmar como reversão filosófica do pessimismo moderno.

O resultado é uma experiência estética em que o espectador, ao ouvir a música e se envolver com o mito trágico, tem um pressentimento vívido de uma alegria suprema, mesmo que essa alegria esteja intrinsecamente ligada à ruína do herói. Esse sentimento sai da arte e entra na descrição de mundo, formando uma motivação ao filosofar que aqui representa a relação com o mito trágico na interpretação da experiência estética como fonte de conhecimento, onde o mito trágico é visto como uma expressão de sabedoria artística que pensa a questão da justificação da existência a partir das interações complexas entre as forças apolíneas e dionisíacas.

Quanto mais profunda for a compreensão pessimista comunicada pelo dionisíaco, mais forte é o efeito da tragédia sobre os espectadores. E quanto mais forte o efeito, mais atraente ela tornará a vida. A percepção do pessimismo

avaliativo, isto é, de que a não existência seria preferível à existência, é dissolvida em um juízo de fato e um juízo de valor, no qual o primeiro pode até concordar com uma descrição negativa do mundo, mas o segundo, ao ser projetado artisticamente, leva à afirmação da vida.

A compreensão intuitiva que corresponde ao pessimismo filosófico precisa ser superada, mas, para que o homem possa superá-la, ela precisa crescer, precisa ser afirmada, portanto, se a percepção dionisíaca morre, o resultado é que o pessimismo factual se tornar avaliativo. E se a arte for removida da equação, a única coisa que resta é uma discussão inócua sobre conceitos lógicos do valor da vida, sendo que Nietzsche entende que essa perspectiva forma um cenário potencial aos geradores do niilismo.

Tanto Schopenhauer quanto Nietzsche percebem a busca pelo conhecimento como um poder de revelação de uma visão sombria da existência humana, reconhecendo que a vida é inerentemente infeliz. No entanto, Nietzsche difere desse pessimismo ao não colocar o conhecimento como a busca mais elevada da vida. Ao contrário, argumenta que a busca pelo conhecimento deve ser subordinada à vida. Em sua fase inicial, Nietzsche expressa animosidade em relação à ciência, não negando completamente seu valor, mas alertando sobre as consequências quando a ciência e seu ideal são aplicados de maneira descontrolada em áreas inadequadas.

A densidade criativa de conceitos é requerida ao desenvolvimento do pensamento filosófico e científico, pois envolve não apenas a acumulação de informações, mas também a criação ativa como horizonte interpretativo que permite uma compreensão mais profunda e abrangente da existência e do mundo. Nietzsche retoma um modo de pensar a filosofia como uma tarefa que não deve ser meramente descritiva, mas também construtiva, ou seja, em vez de simplesmente analisar e descrever o mundo, ele enfatizava a importância de criar a existência, a filosofia como uma atividade criativa na qual os filósofos contribuem para a arte de viver.

A trágica *Erkenntniss* é apresentada como uma compreensão que só pode ser suportada com a ajuda da arte. Nietzsche não detalha completamente a natureza desse conhecimento trágico, mas sugere que é resultado do reconhecimento da ilogicidade da ordem do mundo, assim, uma filosofia pessimista surge como uma consequência desse conhecimento, indicando que a existência não pode ser justificada de acordo com as normas lógicas ou racionais. Assim, a arte, em particular a tragédia, torna-se um meio de expressar e lidar com esse conhecimento trágico, oferecendo o caminho para a retomada de uma filosofia afirmativa, a qual reconhece que a realidade é fundamentalmente incompatível com as expectativas racionais, trazendo consigo a necessidade de uma forma específica de expressão artística para ser enfrentada e compreendida.

Nietzsche argumenta que o socratismo faz com que a ciência passe a desempenhar o papel de uma forma de arte que protege o homem teórico contra o conhecimento trágico que surge ao atingir os limites do entendimento. Consequentemente, a figura moribunda de Sócrates se torna um mito associado à ciência, pois ele é elevado acima do medo da morte por meio do conhecimento e da razão, proporcionando uma visão da existência como compreensível e, portanto, justificada.

Após a falência dessa justificativa na modernidade, Nietzsche sugere que a energia intelectual investida no serviço do conhecimento pode acabar se voltando para objetivos egoístas de Estados e indivíduos, resultando em um pessimismo avaliativo com implicações práticas<sup>61</sup>. “Em face desse pessimismo prático é Sócrates o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada fé na escrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo” (Nietzsche, 1992, p. 94).

A presença de um pessimismo prático<sup>62</sup> é terrível, tal qual exposto por Wagner, e estava presente no mundo sempre que a

---

61 Um exemplo desse pessimismo prático é apresentado na prática dos fijianos, que, de acordo com Nietzsche, matam pais e amigos por um senso de dever. Em essência, Nietzsche explora como a busca pelo conhecimento, quando subordinada à vida, pode resultar em diferentes formas de interpretação e justificação da existência (Nietzsche, 1992, p. 94).

62 Nietzsche introduz o conceito de “pessimismo prático” referindo-se à ideia de Hartmann de que o progresso do Inconsciente levará ao desaparecimento gradual da arte e, eventualmente, a uma forma de suicídio cósmico por compaixão. Em essência, o pessimismo prático sugere que, em uma sociedade sem arte, pode surgir um desejo coletivo de autodestruição motivado pela compaixão diante do

arte não aparecia como salvadora, agindo como um remédio e uma prevenção contra esse problema. Neste sentido, a questão do renascimento da tragédia, que ocupa as partes finais do livro, visa mostrar que reviver a forma última de proteção que os gregos possuíam é essencial. Como vimos, no parágrafo 18, ele discute três tipos de culturas como formas diferentes de resposta ao pessimismo: a Socrática ou Alexandrina, a artística ou Helenística, e a trágica ou Budista. Nietzsche utiliza a expressão “*Illusionsstufen*” (graus de ilusão) para descrever três tipos de enfrentamento do pessimismo, mas esse termo não denota necessariamente uma evolução teleológica, mas sim diferentes abordagens de impor uma metanarrativa que sirvam de estofos para o conjunto de ações humanas.

A cultura trágica é caracterizada pelo conhecimento trágico no sentido de uma compreensão profunda e pessimista da natureza da existência. No entanto, o termo “cultura trágica” neste parágrafo implica que, se essa cultura não possui uma expressão artística adequada para canalizar ou dar forma a

---

sofrimento do mundo. Hartmann tenta assim refutar a concepção de pessimismo dos contemporâneos de Schopenhauer: o pessimismo não é a opinião de que nosso mundo é o pior possível. Isso é apenas sofisma. O verdadeiro conteúdo do pessimismo de Schopenhauer é a opinião de que a não existência é preferível à existência. Ele o define como a opinião de que a existência é pior do que a não existência. Esta forma de pessimismo é rotulada como “pessimismo filosófico”. Hartmann também o define como a opinião de que a humanidade, ou a sociedade, ou mesmo o mundo está se deteriorando. Este tipo de pessimismo é rotulado como “pessimismo evolutivo”. Hartmann argumenta pela verdade do primeiro tipo de pessimismo, mas não do segundo. Embora ele não considere todos os prazeres ilusórios, ele mantém que o sofrimento sempre pesa mais, por isso o conhecimento da verdade do pessimismo se espalhará devido ao progresso do homem e, eventualmente, se tornará um motivo para a autodestruição de toda a vida (Hartmann, 1880).

esse conhecimento trágico, o conhecimento dionisiaco ao invés de afirmativo torna a cultura quietista, budista. O jogo entre o apolíneo e o dionisiaco, portanto, desempenha um papel vital na expressão e na compreensão da visão trágica do mundo, proporcionando uma força capaz de se relacionar com a existência com uma linguagem mais interessante, pois capaz de estetizar a própria vida.

O termo “alexandrina” descreve uma cultura que acredita na ciência, na racionalidade e no conhecimento, no entanto, mediante a força de impulsos mais primitivos, irracionais e instintivos, entra em crise. Nietzsche prevê uma possível evolução da cultura alexandrina para o niilismo, pois, quando o otimismo leva o homem teórico aos limites do conhecível, ele confronta um conhecimento trágico da natureza irracional do mundo, mas como partiu de uma recusa da dimensão dionisiaca da existência, a arte não estará para ele disponível — restando só a negação e a resignação.

A cultura alexandrina moderna também poderia se desenvolver em uma cultura similar à helênica. Isso seria possível se os elementos pessimistas da cultura alemã fossem fortalecidos para superar o pessimismo. Nietzsche vê essa tarefa como sua própria missão. Ele acredita que sua época tem a oportunidade única de recapitular uma cultura artística, e ele vê na coragem de pensadores como Kant e Schopenhauer e na genialidade musical de Wagner os meios para combater a dominação socrática sobre a cultura.

Assim, o conhecimento do pessimismo factual não é o problema, ao contrário, a história nos mostra exemplos no qual ele foi produtivo, por isso seu foco principal é o pessimismo avaliativo: um estado de falta de sentido que leva ao desejo de morte, em que a sentença “não existir é melhor que existir” faz sentido e ganha adeptos. Neste sentido, a centralidade do dionisíaco para a tragédia abre os caminhos para Nietzsche pensar uma nova forma de pessimismo filosófico, no qual a tragédia é o elo que conecta o pessimismo ao dionisíaco: a existência individual do herói não pode ser justificada, mas a experiência do seu destino justifica a existência em si. Ou seja, é por causa do pessimismo dos personagens nas tragédias que os espectadores são salvos do pessimismo.

O pessimismo é mais uma questão existencial do que intelectual, por isso ele está preocupado não apenas em reconstruir a história da arte, mas levar a filosofia de volta à arte. “O conhecimento absoluto leva ao pessimismo: a arte é o remédio para isso. A filosofia é indispensável para a cultura, pois atrai o conhecimento para uma concepção artística do mundo e, assim, o enobrece” (Nietzsche, 1999, p. 436). A importância da filosofia não reside, portanto, nas verdades que ela contém, mas sim em inserir essas verdades em um esquema artístico.

A filosofia enobrece o conhecimento transformando-o em arte. A filosofia pode pegar o conhecimento do mundo que leva ao pessimismo e utilizá-lo em um esquema artístico por meio do qual ele se subordina à vida. Em vez de levar ao quietismo ou ao pessimismo prático, o pessimismo pode se

tornar um elemento em um esquema afirmativo da vida. Essa é a tarefa que Nietzsche se propôs em *O nascimento da tragédia* e, portanto, a questão é: qual função de seu pessimismo? Aceitar ou negar que a não existência é preferível à existência, ou uma postura existencial que impele a criar?

O mundo contemporâneo deve se reconectar com a arte da mesma maneira que os antigos gregos, buscando assim inaugurar uma nova era trágica por meio de duas condições: a crítica ao otimismo socrático e a retomada do pessimismo dionisíaco. Com uma nova mitologia pode-se criar um novo espaço filosófico e cultural, marcadamente estético, por isso Nietzsche descreve que as questões atuais sobre a condição humana são muito próximas dos mesmos dilemas que os gregos trágicos sentiam. Neste sentido, a ideia do Sócrates músico é central, já que, enquanto Sócrates se tornou um mito para o homem teórico, prometendo que a ciência pode libertar o homem de sua condição “por meio de razões e conhecimento”, um Sócrates músico é afeito à verdade dionisíaca da existência.

Trata-se de redefinir o significado do socrático no contexto da modernidade, tanto pelo questionamento da ciência em seu projeto de validade universal, quanto retomando o valor epistêmico e o significado maior da aceitação da incompreensibilidade e do mistério dionisíaco. No entanto, há o perigo de entender mal esse momento da destruição do socrático se não assumir por “trágico” a capacidade da arte de transformar o pessimismo dionisíaco em uma afirmação

da existência, quer dizer, retomar o valor desse saber antigo não apenas motivado pela curiosidade por um modo de vida exótico, arcaico, e sim tentar apreender dela uma disposição cultural permeada por camadas profundas de sofisticação intelectual e existencial.

A civilização contemporânea pode ser caracterizada em crise, mas a crise maior está no fato de só buscar caminhos para sair desse momento de crise através do postulado do progresso promovido pelo aumento da produção, da riqueza ou da técnica, como características excepcionalmente determinantes para a sociedade. Nietzsche sustenta a ideia de que a arte deve resgatar e transformar o espírito desse “homem moderno” em um “homem dionisíaco” que vivencia uma visão trágica afirmativa da existência.

Para realizar essa transformação, a nova música dionisíaca retomará a função que a poesia lírica de Arquíloco desempenhou na Grécia antiga, mas, ao tentar descrever essa nova música, ele enfrenta duas grandes dificuldades: 1. recuperar por meio de conceitos o sentido original da música dionisíaca grega e 2. mostrar que os gregos antigos construíram o que construíram não porque estavam mais ingênuos, serenos ou representavam uma infância da civilização mais próxima à inocência da natureza, mas que eles estavam tanto ou mais imbuídos de complexidades civilizatórias e culturais que a sociedade moderna, sendo que a cultura construída na época trágica dos gregos foi (e ainda é) um avanço tremendo nas

formas de se promover um arranjo humano para a manifestação da existência em toda a sua complexidade.

Ambas as tarefas são complicadas tanto estilisticamente quanto academicamente — fato que promove falhas que Nietzsche reconhece mais tarde. Não obstante, a crítica filosófica da mitologia como uma expressão adequada de mundo conforme aparece ao sujeito cultural é uma tensão inerente à imagem artística da filosofia no contexto da tragédia, por isso seu apreço pela arte de Wagner não é apenas pela música, mas porque ela reinventa a mitologia e a devolve ao povo alemão. A mitologia é, portanto, uma espécie de força viva e animadora subjacente à expressão da existência, situando-se a meio caminho entre o fato e a ficção e sendo incapaz de ser categorizada como um ou outro. Assim, Nietzsche acredita que a música pode dar origem à mitologia, estimulando a contemplação simbólica da universalidade dionisíaca e revertendo a ideia platônica de hierarquia entre filosofia e arte.

Na modernidade, essa nova mitologia serve para remodelar o valor do conhecimento pela perspectiva da criação artística. A música e o mito trabalham em conjunto mais uma vez, como na tragédia antiga: o dionisíaco dá origem à nova mitologia e sustenta sua vitalidade, enquanto a imagem apolínea se apresenta como uma celebração inevitável do mundo vista através dos olhos dionisíacos, evitando as tendências negadoras e budistas do pessimismo. Essa é a tensão em *O nascimento da tragédia*: estamos na encruzilhada de duas formas diferentes de existência, e a história está destinada a

se repetir de forma reversa, movendo-se de uma era socrática para uma era trágica.

Filosoficamente, o socratismo é destruído, e socialmente, junto com o renascimento da tragédia, o ouvinte estético também renasce. Com isso, a base para uma nova filosofia.

Pois, para nós, que estamos na fronteira divisória de duas formas diferentes de existência, o modelo helênico conserva o incomensurável valor de que nele também se acham impressas, em uma forma classicamente instrutiva, todas aquelas transições e lutas: só que nós revivemos analogicamente em ordem inversa, por assim dizer, as grandes épocas principais do ser helênico, e agora, por exemplo, parecemos retroceder da era alexandrina para o período da tragédia (Nietzsche, 1992, p. 119).

Para além das peculiaridades dos últimos parágrafos de *O nascimento da tragédia*, a incerteza sobre como interpretar a conclusão do texto surge da visão curiosa de Nietzsche para o futuro. Por um lado, ele indica que o renascimento da tragédia será uma volta aos gregos, pela qual a nova música dionisíaca de Wagner cria uma espécie de réplica do mundo helênico. Por outro lado, é interessante considerarmos esse futuro como envolvendo certamente a sabedoria trágica dos gregos e a necessidade de a arte intervir e direcionar a filosofia de forma nova. Sem confundir esse ponto com uma agenda nacionalista descarada, podemos entender que a tese de Nietzsche exige uma filosofia alemã dionisíaca, uma vez que muitas dimensões da arte grega são irreparáveis da sofisticação e alcance da visão de mundo talhada por sua filosofia.

Assim como o apolíneo e o dionisíaco esculpiram uma filosofia antiga de afirmação, o novo paradigma estético que Nietzsche acredita que superará o socratismo e o budismo é algo completamente complexo, e vai ser melhor abordado em obras posteriores. Já que a Grécia é inacessível para o homem moderno, Nietzsche vai construir suas próximas obras para preparar *o nascimento da tragédia* de Zarathustra, cujo conteúdo só pode ser adivinhado por meio de analogias helênicas, mas fala direto ao moderno. A circularidade entre passado e presente na obra não são inerentemente problemáticas, mas sim uma hermenêutica válida, pois permite explorar o passado (cultura grega) para escapar das limitações impostas pela modernidade.

O uso de conceitos schopenhauerianos ao lado de sua interpretação da cultura grega é uma estratégia filosófica em vez de uma imposição falaciosa, pois serve ao objetivo de transcender as limitações modernas<sup>63</sup>. Nietzsche deixa a entender que os parâmetros da linguagem conceitual são traduções ou transformações metafóricas das imagens conscientes, entretanto, as imagens conscientes são qualitativamente diferentes dos mecanismos fisiológicos que as originam, por isso não podem simbolizar corretamente o dionisíaco. Por isso a retomada da tragédia requer a

---

63 Como ficará claro mais tarde em sua obra, como no ensaio *Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, Nietzsche reforça a ideia de que a linguagem em modo teórico é inerentemente limitada em expressar o que interessa para o vivente. Este ensaio, assim como a descrição de Sócrates por Nietzsche em *O nascimento*, busca dismantlar a própria noção da visão de mundo teórica e a busca por algo semelhante à “verdade”.

reintrodução do elemento artístico no discurso filosófico, no qual a experiência estética dionisíaca é recebida como sabedoria que fala de uma vivência epistemologicamente válida sobre a vida e o mundo, cujo poder descritivo deve servir como referência maior para o conhecimento.

O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal; e assim como a tragédia, com o seu consolo metafísico, aponta para a vida perene daquele cerne da existência, apesar da incessante destruição das aparências, do mesmo modo o simbolismo do coro satírico já exprime em um símile a relação primordial entre coisa em si e fenômeno (Nietzsche, 1992, p. 57-58).

Nietzsche utiliza o simbolismo do coro satírico também como uma metáfora para expressar a relação primordial entre a coisa em si (a verdadeira essência) e a tentativa de descrever a sua aparência (fenômeno). O coro satírico, com sua expressão artística, simboliza essa conexão original e imediata pela qual os gregos se aproximavam dos fenômenos, já a filosofia de Schopenhauer, ao “conceitualizar” a sabedoria dionisíaca — apesar de abrir novos caminhos para a filosofia —, se opõe à natureza metafórica e imediata dessa sabedoria.

Em outras palavras, não se trata de interpretar os gregos através da lente da filosofia schopenhaueriana, onde Apolo e Dioniso seriam meramente representação e Vontade por outro nome, mas expor o contraste entre o pessimismo de Sileno e o pessimismo dionisíaco que afirma a vida na tragédia. No

entanto, ele reconhece em *Tentativa de autocrítica* que errou na medida em que *O nascimento da tragédia* não soube determinar isso precisamente porque estava ancorado no sistema de valores inerente à visão de mundo teórica, que preconiza a proximidade à coisa-em-si como critério de “verdade”, mesmo que anunciando, nas primeiras linhas de sua obra, que o ponto de vista da intuição *Anschauung*<sup>64</sup> é mais “verdadeiro” porque valoriza a riqueza estética de sua experiência.

Nesse contexto, “verdade” adquire um significado estético transformado, indicando uma abordagem particular da verdade que é moldada pelo viés criativo. Em vez de conceber a verdade como algo estritamente objetivo ou factual, a perspectiva estética sugere que a verdade é influenciada por elementos subjetivos, estilísticos e interpretativos, por isso o pessimismo factual não implica o pessimismo avaliativo. A ideia de que as verdades são ilusões destaca a sua natureza subjetiva: não são simplesmente descobertas, mas são moldadas pela percepção, experiência e interpretação individuais.

Todavia, a verdade também pode ser enganosa ao deixar-se refletir como a compreensão de um conceito, obnubilando a noção estética de que diferentes perspectivas podem levar

---

64 O termo “*Anschauung*” refere-se ao conceito de intuição ou contemplação, sendo muitas vezes utilizado para descrever a apreensão direta e imediata da realidade, em contraste com a mediação conceitual ou abstração. O termo destaca a experiência perceptiva ou a apreensão intuitiva, muitas vezes associada à visão ou à contemplação visual. Na tradição filosófica alemã, especialmente no período romântico, filósofos como Immanuel Kant e Johann Gottlieb Fichte exploraram o conceito de *Anschauung* em relação à capacidade de intuição sensível e à formação da experiência cognitiva.

a interpretações diversas da realidade. Nietzsche adiciona uma dimensão ética à equação estética da verdade ao propor que algumas verdades são mais ou menos honestas, pois, mesmo dentro da esfera das ilusões, algumas representações da verdade devem ser consideradas com base em critérios da afirmação da existência. Com isso se inverte a hierarquia socrática, e a arte destaca sua natureza intrinsecamente singular e metafórica, tornando-se a forma mais importante para a vida.

Neste sentido, o mundo estético dos gregos pré-socráticos é inocente em relação à noção de conceitualização da vida, sendo, em vez disso, uma realidade rica em metáforas em harmonia com a ideia de que o homem é essencialmente um ser estético e criativo.

Se fosse justamente a loucura, para empregar uma palavra de Platão, que tivesse trazido as maiores bênçãos sobre a Hélade? E se, por outro lado e ao contrário, os gregos, precisamente nos tempos de sua dissolução e fraqueza, tivessem se tornado cada vez mais otimistas, mais superficiais, mais teatrais, bem como mais ansiosos por lógica e logicização, isto é, ao mesmo tempo ‘mais serenojoviais’ e ‘mais científicos’? Como? Poderia porventura, a despeito de todas as “ideias modernas” e preconceitos do gosto democrático, a vitória do otimismo, a racionalidade predominante desde então, o utilitarismo prático e teórico, tal como a própria democracia, de que são contemporâneos — ser um sintoma da força declinante, da velhice abeirante, da fadiga fisiológica? E precisamente não — o pessimismo? Foi Epicuro um otimista — precisamente enquanto sofredor? — Vê-se que é todo um feixe de difíceis

questões que este livro carregou - acrescentemos ainda a sua questão mais difícil! O que significa, vista sob a óptica da vida — a moral? (Nietzsche, 1992, p. 18).

De maneira intrigante, temos a hipótese de que a vitória do otimismo e da racionalidade na cultura grega poderia ser um sintoma de declínio, envelhecimento e fadiga fisiológica. Enquanto a ascensão do pessimismo pode ser interpretada de forma mais vigorosa e vital. O pessimismo de Nietzsche busca ir além da simples afirmação de que os paradigmas schopenhauerianos e gregos estavam relacionados, destacando uma assonância entre o modo como o problema foi exposto nessas diferentes configurações culturais.

A resposta para compreender essa relação produtiva envolve explorar a mensagem fundamental de *O nascimento da tragédia*: a afirmação da vida requer uma intuição completa, incluindo alegrias e sofrimentos, sem excluir nada em sua apresentação ao sujeito. A tese central é que apenas uma representação estética da vida e da existência seria capaz de alcançar esse objetivo, ou seja, apenas como um fenômeno estético a existência e o mundo são eternamente justificados.

A interpretação conceitual do mundo grego é considerada “não-grega” porque não consegue unir de maneira integral a percepção dionisíaca da existência com uma resposta estética afirmativa, pois carece das intuições carregadas de valor, necessárias para uma resposta artística. No entanto, toda cultura e ser humano necessita exatamente desse tipo de resposta e

diferentes pessoas são cativadas por distintas abordagens em relação à vida: algumas são motivadas pela busca socrática, outras pela sedutora cortina de beleza proporcionada pela arte. Essas categorias representam diferentes modos pelos quais as pessoas tentam lidar ou escapar da complexidade e do sofrimento da existência, mas há um terceiro elemento: a solução estética de que a vida eterna flui inquebrantavelmente sob a agitação das aparências.

Há, portanto, uma inversão completa na maneira de Nietzsche colocar o tema: se o regime de abstenção é contrário à vida dos seres artísticos, e ele nos impede de justificar a existência, o problema não está na questão da justificação da existência, mas em como se coloca o problema pela ótica daquele que compreende a vida ascética como um caminho viável. A perspectiva artística de Wagner promove um giro teórico no modo como Nietzsche pensa a questão do pessimismo: se a arte está junto da filosofia, troca-se a expiação pela afirmação da existência.

Nietzsche explora a tensão entre dois tipos de pessimismo em seu primeiro livro. Contrapõe o pessimismo da “fortitude”, que se alia à filosofia e à arte, ao pessimismo resignado que conduz ao niilismo. Assim como os gregos, devemos abordar o pessimismo considerando a perspectiva da criação artística, revertendo a conclusão niilista expressa por Sileno. A questão do pessimismo dionisíaco, portanto, é se as pessoas são capazes de desejar o mundo, em vez de questionar se ele proporciona mais prazer ou desprazer.

Aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte anseio de beleza, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor. Estabelecido que precisamente isso tenha sido verdade [...] de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes no tempo, o anseio do feio, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência — de onde deveria então originar-se a tragédia? Porventura do prazer, da força, da saúde transbordante, de uma plenitude demasiado grande? (Nietzsche, 1992, p. 17).

Nietzsche defende que o pessimismo, quando mal compreendido, não se apresenta interessante, fazendo-se necessária uma fisiologia de artista, pois, se o coro é a causa primeira da tragédia, a filosofia da tragédia é uma filosofia que nasce a partir da experiência dionisíaca do corpo. Ao experimentar a quebra da individualização por força da música, ao mesmo tempo em que a música é transposta em imagens apolíneas por meio de um espetáculo artístico, a vivência desse jogo direciona a uma nova filosofia, uma que nasce a partir da assimilação dessa experiência como uma celebração cultural de estar vivo.

Uma filosofia que não parta da premissa fundamental que a razão é superior à sensação, nem que assume de antemão que a verdade é superior à mentira, pois não há uma relação de juízo hierárquico, mas, uma criação artística que ensina o pessimismo e afirma a vida ao mesmo tempo. A discussão central aborda o comprometimento da filosofia com a criação

artística e a maneira de posicionar o corpo no mundo. Enquanto o conhecimento científico guia boas escolhas, a filosofia dionisíaca-artística valoriza a arte como meio de construir narrativas mais belas ou trágicas. Essa abordagem não impõe deveres restritivos, permitindo uma sensibilidade aberta às diversas facetas da vida e da natureza, contribuindo para uma consciência satisfeita com a condição humana.

Isso porque mira formas de colocar o corpo no mundo “mais ou menos interessantes e desejáveis, contribuindo para a consolidação de uma sensibilidade satisfeita com a condição natural da nossa espécie” (Pimenta Neto, 2015, p. 90). Isso depende de como o corpo está disposto no mundo. Se ele está preparado ao dionisíaco, não sucumbindo ao barbaresco, o corpo pode muito, mas, se deseja que as histórias narradas sobre o que pode o ser humano e o mundo sejam repletas de coisas conhecidas, que sigam a fórmula da descoberta da verdade pela razão, esse corpo pode pouco.

A vontade epicúria contra o pessimismo, apenas uma precaução do sofredor? E a ciência mesma, a nossa ciência — sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior ainda, de onde — toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra — a verdade? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E, amoralmente, uma astúcia? ó Sócrates, Sócrates, foi este porventura o teu segredo?, ironista misterioso, foi esta, porventura, a tua — ironia? (Nietzsche, 1992, p. 14).

Em linha, o otimismo socrático que toma conta da filosofia grega é projetado como o maior inimigo, indicando que a questão da tragédia e a relação dos gregos com o pessimismo implica em uma compreensão maior sobre o filosofar. Essa questão passa pela assimilação do significado maior da contínua celebração dos sofrimentos de Dioniso e sua relação com a aptidão grega de criar.

Um tipo de filosofia que contempla o trágico revelado pelo fenômeno do dionisiaco a partir da perspectiva da criação, da vontade de fazer parte desse jogo artístico eterno que se abre com a embriaguez da música dionisiaca. Uma luta artística pela efetivação da vontade, mesmo já sabendo que no final irá perder.

A crítica aos problemas modernos, portanto, demandam a volta da filosofia pessimista do mundo pré-socrático, já que, ao contrário do ascetismo e da resignação, neste campo epistemológico tem-se o valor do mito, a pluralidade perspectivista que favorece a criação de uma cultura artística. Em um momento final do texto ele diz que “mito” pode ser pensado como “a imagem concentrada do mundo, a qual, como abreviatura da aparência, não pode dispensar o milagre” (Nietzsche, 1992, p. 134-135).

Uma filosofia da tragédia, arte na qual os gregos, “colocados entre a Índia e Roma”, souberam inventar uma nova forma de converter esse conflito existencial originário em uma arte que celebra a imortalidade de Dioniso, pois “uma

vez que os favoritos dos deuses morrem cedo [...] não menos certo é que, depois, eles vivem eternamente com os deuses” (Nietzsche, 1992, p. 124). Para Nietzsche, a solução para o problema do pessimismo é o amor à vida. O amor à vida é uma atitude de aceitação e celebração da vida, mesmo em seus aspectos mais difíceis. O amante da vida acredita que a vida é um presente a ser apreciado, e que vale a pena viver, mesmo quando as coisas são difíceis.

Mas se perguntarmos qual foi o remédio que permitiu aos gregos, em suas grandes épocas [...] alcançar aquela esplêndida mescla, como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo o dispõe à contemplação, precisaremos lembrar-nos da enorme força da tragédia a excitar, purificar e descarregar a vida do povo; cujo valor supremo pressentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como suma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo (Nietzsche, 1992, p. 124).

Esse poder artístico, ao invés de rejeitar a existência, invoca Apolo para criar um espetáculo. Música e mito trágico são expressões inseparáveis dessa aptidão dionisíaca, surgindo de um domínio artístico além do apolíneo. Ambos transformam uma região onde a dissonância e a imagem terrível do mundo se perdem em prazenteiros acordes, jogando com o espinho do desprazer e justificando mesmo a existência do “pior dos mundos”<sup>65</sup>.

65 Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio

Os gregos não eram ingênuos. A *Heiterkeit* grega — que Nietzsche usou como porta de entrada para pensar a questão do pessimismo — traz o “conhecimento trágico” como um fator que instaura os direitos da arte na filosofia, reconhecendo-se a si própria como criadora. Essa *Heiterkeit* reconheceu o valor da superfície, da vivência humana como uma arte da “boa vontade de aparência”, embora fosse uma tensão vivida na forma de uma tragicidade artística. Uma aproximação entre arte e filosofia implica na destituição do estatuto epistêmico da subjetividade, conferido pela filosofia moderna, abrindo espaço para o mito ocupar o mesmo lugar do *logos*. Isso é possível porque a associação entre destruição e efeito criativo da experiência estética na embriaguez dionisiaca propõe que “o dionisiaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor” (Nietzsche, 1992, p. 143) produz um esvaziamento do peso da individualidade e promove o corpo artístico em antagonismo ao “o otimismo serenojovial do homem teórico” (Nietzsche, 1992, p. 115).

Para tanto, duas coisas são imprescindíveis: “uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as ‘aparências’ ou fenômenos, mas entre os ‘enganos’, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte” e uma arte capaz de

---

artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do ‘pior dos mundos’ (Nietzsche, 1992, p. 143).

reverter “o ódio ao ‘mundo’, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso” (Nietzsche, 1992, p. 19). Esse é o projeto de *O nascimento da tragédia*:

Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anticristã. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade — pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo? — com o nome de um deus grego: eu a chamei dionisiaca (Nietzsche, 1992, p. 20).

Essa filosofia revela que a realidade *não é*, mas está em devir eterno, e qualquer discurso sobre a realidade não passa de uma guerra de interpretações. A luta moderna seria análoga à luta que originou a tragédia na Grécia Antiga, não sendo facultado à humanidade fechar os olhos para o problema — Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las! (Nietzsche, 1992, p.96). Neste sentido, o problema do pessimismo moderno é que o giro artístico, que permitiu aos gregos transformarem o possível desespero que acompanha a perspectiva da quebra da individuação em um espetáculo artístico de celebração da existência, não estaria presente, pois, agrilhado por séculos de moralidade e otimismo, o ser humano estaria acostumado a ser um espírito cativo e não um espírito livre.

Nietzsche pensa que a cultura de sua época deixa várias dúvidas sobre sua capacidade de transformação da sabedoria pessimista em criação, por isso busca na tragédia grega e nos impulsos artísticos apolíneo e dionísio elementos que ajudariam a cultura moderna a superar o pessimismo e a negação da existência.

Será que a rede da arte estendida sobre a existência, quer sob o nome de religião ou de ciência, há de ser tecida cada vez mais firme e delicada, ou estará destinada a rasgar-se em farrapos, sob a agitação e o torvelinho barbaramente incansáveis que agora se denominam 'o presente'? — Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos a quem é permitido serem testemunhos desses embates e transições desconuais (Nietzsche, 1992, p. 96).

Nietzsche entende que há muitas semelhanças entre o momento atual com o passado, descrevendo como uma espécie de irrupção dionísio a falência dos pilares da civilização alexandrina que se mantém desde Sócrates até os dias atuais. Os saberes organizados a partir da experiência da vivência de uma filosofia pessimista operam no sentido mais básico ao qual se vincula qualquer conhecimento: o relato e o significado para a existência. Assim, uma cultura trágica requer conhecimento e “força plástica”, mito e arte, ilusão e êxtase.

Por meio da valorização do elemento mitológico na sua interpretação de como ocorreu a construção da arte grega, desde o mundo olímpico até o espetáculo trágico, Nietzsche também direciona o leitor para a questão dos modos distintos

de orientar na existência através das narrativas sobre o mundo. Neste sentido, uma filosofia que acampa a perspectiva mitológica de significados e encadeamento dos fenômenos, isto é, uma filosofia genuinamente pessimista, se mostra capaz de conferir uma “explicação” do mundo que não utiliza a verdade como único critério de análise dos fenômenos.

Com isso o dionisíaco não é renegado por pertencer ao campo ilógico do corpo, nem é uma visão do caos universal ao qual devemos virar o rosto, e sim, guardado os limites em que isso é possível, articulado enquanto uma visão artística de mundo. E é justamente essa articulação um elemento indispensável para o renascimento da tragédia, pois traz o “viver a vida” a partir de uma experiência cuja perspectiva central não é a esfera individual, mas, como se, o vivente se percebe-se como parte de um acontecimento maior.

Embora nessa experiência estética a dor de apreender a finitude e a indiferença cósmica esteja presente, há também o prazer estético sugestionado. O pessimismo dionisíaco abre espaço para uma espécie de sentimento de sublime, que aparece na forma de sensação de grandeza ao qual pertença, ao mesmo tempo em que a própria individualidade me escapa. Destacando a distinção entre os tipos de pessimismos em *jogo*: aquele que emerge da arte, “o pessimismo da força”; e outro que emerge da falência e desilusão com a filosofia otimista e com a quebra das bases da moralidade cristã.

Não se trata, a princípio, de negar a ciência, ou acusar qualquer conhecimento verdadeiro como simples ilusão, mas alertar que, se isso for assim, que bom. Quer dizer, viver inclui criar ilusões, e quanto mais e mais gostosas, melhor. Nestes termos, a ciência é uma poderosa ilusão, indispensável para a civilização, mas resta saber se quando está diante do colapso, entre os modernos acontecerá como aconteceu no irrompimento do dionisiaco na Grécia Antiga.

Além disso, ele [o homem moderno] sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se ilógica, isto é, a refugir de suas consequências. Nossa arte revela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a 'literatura universal', e colocá-lo no meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome: ele continua sendo, afinal, o eterno faminto, o 'crítico' sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão (Nietzsche, 1992, p. 112).

Essa crise tem entre seus pilares a consolidação de uma visão de mundo que atua por meio dos antagonismos morais, mas, segundo Nietzsche, enquanto (ou quando) o antagonismo trazido à baila se pauta por aquele entre Apolo e Dioniso, a verdade, a falsidade e a ilusão deixam de ser critérios determinantes para julgar a existência, e entram em cena critérios estéticos. A retomada do elemento dionisiaco traria

como consequência o restabelecimento de uma experiência estética disruptiva, na qual o valor da existência seria colocado em termos de seu pertencimento a esse processo de destruição e criação universal.

Por certo, os nossos estetas nada têm a nos informar acerca desse retorno à pátria primigênia, da aliança fraterna das duas deidades artísticas da tragédia, nem da excitação tanto apolínea quanto dionisíaca do ouvinte, ao passo que não se cansam de caracterizar como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através da tragédia: essa infatigabilidade faz pensar que eles não são em absoluto homens esteticamente excitáveis e que, ao ouvir a tragédia, devam ser considerados talvez apenas como seres morais. Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte (Nietzsche, 1992, p. 131-132).

Nietzsche acredita que a vivência de um espetáculo dionisíaco é revolucionária na medida em que leva o indivíduo do polo passivo ao polo ativo da existência, ou seja, transforma o ser moral, que contempla a arte (e tudo que é humano como um todo) pela perspectiva da individuação, em um corpo excitado, o qual está mais próximo da “perspectiva de artista”, pois se lança a dançar, criar, participar do frenesi universal que se abre nessa experiência estética.

Em linha, quando essa experiência serve de base para o pensamento, aproxima arte e filosofia de modo a estabelecer o dionisíaco como uma metade de importância central para a

construção do saber. A solução da “arte” pós-socrática, como aparece na filosofia platônica, a qual esconde o dionisíaco, para o problema da existência também passa por colocar a vida em perspectiva da eternidade. Contudo, diferente do mito trágico, Platão não se refere à eternidade da vida enquanto fenômeno estético, mas da vida eterna além dos fenômenos.

Em outras palavras, “Platão, empenhado em ultrapassar a realidade e representar a ideia subjacente àquela pseudo-realidade” (Nietzsche, 1992, p.88), acaba por convocar o pensamento sobre a eternidade pela perspectiva do indivíduo vivendo sua individualidade eternamente em outro “plano”, “outro mundo”. Esse “outro mundo” é um problema que persegue a filosofia de diversas formas e inviabiliza a filosofia pessimista dionisíaca, pois, ao colocar a vida individual eterna em outro plano, acaba por desconsiderar a percepção da vida aqui nesse mundo como parte de um fenômeno eterno não individualizado.

Não terá sido talvez uma das vantagens dos Antigos, que, entre eles, o mais alto grau do patético também fosse apenas um jogo estético, enquanto, entre nós, a verdade natural precisa cooperar a fim de produzir uma tal obra? A esta última pergunta, tão profunda, compete-nos agora, após nossas magníficas experiências, dar uma resposta afirmativa, depois que, precisamente na tragédia musical, vivenciamos com estupor quão efetivamente o cimo do patético pode ser tão-só um jogo estético: razão pela qual nos é dado crer que unicamente agora o protofenômeno do trágico pode ser descrito com algum êxito. Quem, ainda agora, só pode falar daqueles efeitos substitutivos procedentes de uma esfera extra-estética e não se

sente elevado por sobre o processo patológico-moral, a esse só resta desesperar de sua própria natureza estética (Nietzsche, 1992, p. 132).

O trágico é um critério filosófico de amor à Terra. Ao contrário de uma justiça poética cujo significado é a prosperidade e a adversidade sendo distribuídas em proporção aos méritos dos agentes, os quais estão em flagrante contradição com os fatos da vida, na arte dionisíaca, a questão da justiça passa pela imagem do tempo, distribuídas pela *moira*. Por essa razão, as vitórias gregas sobre o pessimismo criam motivos estéticos para interpretar a importância filosófica de peças trágicas, sem defender que os gregos eram apenas “felizes” ou joviais, mas portadores de um pessimismo da força.

O pessimismo nietzschiano é uma filosofia de artistas: “a ideia sublime do pecado ativo como a virtude genuinamente prometeica: com o que é encontrado ao mesmo tempo o substrato ético da tragédia pessimista, como a justificação do mal humano e, na verdade, tanto da culpa humana quanto do sofrimento por ela causado” (Nietzsche, 1992, p. 67). A Idade do Bronze apresenta sabiamente a visão pessimista do mundo, que em última análise é uma dolorosa contradição: podemos agir com espírito em virtude e, ainda assim, ser atingidos pelo destino.

A versão de Nietzsche para uma história cultural dos gregos, que na verdade é uma apropriação da antiguidade através do impacto de sua arte, mostra a visão de mundo do drama trágico retratando a existência como fundamentalmente

amoral, injusta e brutal. Com isso ele não quer apenas reforçar o juízo pessimista, mas, ao contrário, quer anular a visão moral sobre a natureza última da realidade.

Para o forte, o conhecimento, o dizer sim à realidade é uma necessidade tal como, para o fraco, sob a inspiração da fraqueza, também é uma necessidade a cobardia e a fuga perante a realidade — o ‘ideal’... [...] — Quem não só compreende a palavra “dionisíaco”, mas se compreende a si na palavra ‘dionisíaco’, não necessita de qualquer refutação de Platão, ou do cristianismo, ou de Schopenhauer — fareja a *putrefação*... (Nietzsche, 1995, p. 72-73, grifo do autor).

Certamente, o trato de Nietzsche ao problema do pessimismo não deixa de ser discutível quando ele utiliza uma terminologia schopenhaueriana para negar a conclusão deste filósofo, porém, a ideia geral de *O nascimento da tragédia* defende claramente que o vivente pode ter ilusões intelectualmente honestas e não otimistas, e ainda assim celebrar a vida tão fundamentalmente forte quanto os gregos. Esse seria o real efeito cultural do componente dionisíaco da tragédia: o efeito estético da tragédia grega é alcançado através da aniquilação do herói, o que pode ser compreendido como a aceitação ou reconhecimento do limite humano estar incluído no seu destino natural, pois, o contrário disso, é a transformação do herói em um gladiador.

Ao conectar o pessimismo à arte trágica, Nietzsche sugere que é por meio da experiência artística que os espectadores são salvos do pessimismo existencial. A tragédia permite que as emoções e as realidades dolorosas se manifestem, mas

a forma artística em si oferece uma catarse que evita que o pessimismo se torne esmagador? Não fica claro como o pessimismo pode ser problema e solução simultaneamente. Isto é, ser negativo e afirmativo ao mesmo tempo.

Temos que compreender como Nietzsche mostra que a arte finalmente promove a negação do pessimismo negativo ao mesmo tempo em que afirma e celebra a existência descrita nos termos de uma filosofia pessimista. Em outras palavras, em vez de provar-se em seu primeiro livro como seguidor inabalável de Schopenhauer — como tantas vezes é dado como certo — Nietzsche descobre na arte grega um baluarte contra o pessimismo de Schopenhauer. Sobre este paradoxo, Julian Young propõe que existe uma vulnerabilidade na solução estética de Nietzsche, pois, mesmo cumprido o efeito estético-filosófico do espetáculo trágico, no final, *O nascimento da tragédia* considera que a vida exposta por essa perspectiva, não vale a pena ser vivida” (Young, 1994, p. 37).

Em outras palavras, a filosofia de Nietzsche falharia ao tentar corrigir os erros que levaram Schopenhauer a negar o corpo e, a partir disso, afirmar o corpo como uma conclusão da solução do problema da existência a partir de uma justificativa estética revelada pela tragédia ática. Julian Young ressalta que o aspecto afirmativo não pode se sustentar pela filosofia posterior de Nietzsche, muito menos em sua autocrítica. Para ele, ou *O nascimento da tragédia* é bem-sucedido por seus próprios méritos, quer dizer, prova-se que a vida é justificada, ou a tese da negação proposta pela leitura schopenhaueriana

se mostra a mais acertada quando, assim como Nietzsche o faz, utilizamos como ponto de partida o horizonte interpretativo criado pela filosofia pessimista de Schopenhauer.

Ainda segundo Young, “o ‘véu’ apolíneo dos horrores da vida parece um profilático um tanto frágil contra o pessimismo. Embora possa seduzir alguém para uma valorização geral da vida, sua ‘superficialidade’ parece deixar alguém desprotegido contra o sofrimento que se impõe a alguém de uma maneira pessoal e inevitável” (Young, 1994, p. 45). A crítica de Julian Young também aponta que a própria viabilidade de uma transfiguração artística pode apenas constituir uma espécie de guarda-chuva para levar todo aquele que está de posse de um conhecimento dionisíaco a justificar a vida. Ou seja, se de fato a realidade trágica da natureza se faz clara de tal forma que é imprescindível o componente apolíneo da tragédia, tal fato significaria que não há defesa real contra a feição terrível da existência.

Essa interpretação do movimento que Nietzsche realiza para sua proposta de um saber revelado na análise da arte grega ser viável, implica endossar que o cerne de seu argumento é a arte trágica ser a melhor solução para o sofrimento da vida. A questão da filosofia pessimista que sustenta a tragédia se volta, portanto, à questão de saber se o dionisíaco da arte coincide com uma “avaliação pessimista da vida humana” (Young, 1994, p. 48). Julian Young interpreta que a verdade do ser, isto é, a visão de mundo trágica, sendo real, implica que a

resignação schopenhaueriana à verdade pessimista seja mais apropriada<sup>66</sup>.

O argumento que Young desenvolve coloca a reversão da filosofia pessimista de Schopenhauer como um corolário do que Nietzsche oferece com a interpretação da tragédia grega. Neste sentido, haveria uma série de equívocos em *O nascimento* quando a possibilidade de um paradigma cultural inteiramente estético transformaria tudo em ilusão e que, principalmente, a ilusão criada pela arte trágica não determina que a existência vale a pena, mas apenas que o êxtase cria a sensação de como se a vida valesse a pena. Em suma, a crítica ao primeiro livro de Nietzsche como contestável porque a arte apolínea é um fracasso na medida em que pressupõe o autoengano e o dionisíaco da tragédia deixa claro que a verdade por trás da aparência define a vida como absurda e, portanto, não vale a pena viver.

Para combater as críticas ao fato de *O nascimento da tragédia* não conseguir superar uma avaliação negativa da vida, de saída, cabe ressaltar a natureza transformadora do apolíneo na tragédia. Sobre este ponto, podemos lembrar o fato de ser a tragédia uma arte não só dionisíaca, mas de duplo aspecto: “por manifestar em imagens apolíneas a sua essência própria”

---

66 Uma sugestão disso pode ser encontrada na linguagem usada para descrever o efeito da arte dionisíaca. A arte dionisíaca, ele diz, nos seduz para continuar vivendo, pois fornece um “conforto metafísico” para a vida, transforma o horror e o absurdo da vida em noções com as quais se pode viver. Nenhuma dessas mudanças de expressão sugere a existência humana ser um estado de ser particularmente atraente (Young, 1994, p. 48).

o elemento dionisíaco, musical, deve “encontrar outrossim a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca” (Nietzsche, 1992, p. 101). Esse vínculo fraterno indica que Nietzsche em nenhum momento subestima o apolíneo, tampouco o considera um impulso menor. Mesmo que a arte dionisíaca nos leve a observar o prazer além das aparências e Dioniso acabe sendo o vencedor da tragédia, no espetáculo trágico existe uma dependência entre as duas divindades. Deste modo, o ponto em questão no argumento sobre a solução estética para a justificação da existência é Dioniso ser mediado por Apolo, como também “Apolo não podia viver sem Dioniso!” (Nietzsche, 1992, p. 41).

Há um erro também em compreender que a tendência ao dionisíaco seja uma prova de que, apesar de toda a arte, a consciência pessimista é levada a defender que a vida não vale a pena viver. Isso porque, basicamente, Apolo é também um impulso da natureza que igualmente revela a natureza da existência — ou seja, um deus da forma e da harmonia que se origina também em uma consciência pessimista do mundo. Neste contexto, temos que pensar o pessimismo fora dos modelos pautados no antagonismo verdade/falsidade, certo/errado, mas sim no antagonismo apolíneo/dionisíaco. Isso porque *O nascimento da tragédia* pressupõe que a formulação de qualquer filosofia demanda de uma experiência que equilibra esse antagonismo, sendo que o “problema da filosofia” é a emergência da tentativa de obnubilar a dimensão estética em prol da busca pela verdade como combate ao erro.

Deste modo, identificamos dois tipos de pessimismo: o pessimismo descritivo e o prescritivo. O descritivo consiste em uma descrição negativa da existência, podendo provocar uma avaliação negativa do valor geral da existência. O prescritivo, por sua vez, recomenda tomar atitudes e valorar a existência tomando como base esse pessimismo descritivo e sua avaliação negativa. Em *O nascimento da tragédia*, afirma-se o descritivo e nega-se o prescritivo. Portanto, a questão para Nietzsche não é se devemos ou não praticar o pessimismo, mas sim em qual sentido uma filosofia pessimista é afirmativa e criativa — *o pessimismo da força*.

Ao contrário do pessimismo dos fracos, que descreve a vida dominada por sofrimento e infere daí que ela não possui qualquer valor e que, portanto, não merece crédito, o pessimismo da força traz consigo a perspectiva artística de criação da vida e, com isso, afirma seu valor e recomenda que seja vivida de forma plena. Segundo Nietzsche, a arte não pode mudar a estrutura contraditória do mundo e prescrever uma vida feliz, já que, embora o pessimismo seja assumido como uma atitude intelectualmente correta, por si só, não implica uma receita de como viver ou não. Em outras palavras, a descrição do quadro trágico da existência não implica qualquer assertiva sobre como devemos operar dentro dela.

*O nascimento da tragédia* afirma apenas que “a arte transfigura nossa atitude” e isto é tudo, pois Nietzsche nunca afirma que a arte muda o mundo. Ao tratar este tema pela perspectiva da Grécia clássica, Nietzsche esboça um

problema com paradigmas fundamentalmente diferentes em relação ao debate sobre o pessimismo moderno, por isso a orientação estética do texto apoia-se no próprio problema que o livro tenta solucionar. Portanto, o livro não trata apenas do nascimento da arte a partir do apolíneo e do dionisíaco, mas se lança a uma reconfiguração do importante debate moderno acerca do pessimismo. O valor de uma filosofia pessimista está em mostrar que não há finalidade absoluta para a existência e não há uma moral natural, mas uma disputa constante que, quando bem assumida, promove a cultura artística, repleta de construções narrativas sobre os significados da vida.

Por isso o “velamento” apolíneo deixa como resultado um fenômeno novo cuja feição é o apolíneo e o dionisíaco transformados. A questão do “véu apolíneo” se destina não a esconder, mas exibir a existência como elementos de um jogo que é inspirador para uma existência artística. O último efeito da tragédia, então, é nos mostrar que o grego estava ciente da fonte de sua transfiguração. “É assim que nos representamos, atendo-nos às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuatío*, cria as suas figuras, [...] para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial no seio do Uno-primordial” (Nietzsche, 1992, p. 131).

O modo com o qual os gregos moldaram seus corpos foi de tal modo exemplar que permitiram transformar o sofrimento em prazer, por isso não se trata de uma forma sofisticada de

autoengano, se por engano se entender um velamento da verdade, mas de uma disposição para a arte, para a criação. Portanto, não há, neste contexto, desonestidade sobre a existência, mas, ao contrário, disposição de celebrar a vida transformada pela arte. Os gregos transpõem em arte a vida que se pode ter, e com isso até a dor se faz arte e mesmo a dissonância pode encantar e seduzir.

Até que ponto encontrei assim o conceito de ‘trágico’, o conhecimento definitivo sobre o que é a psicologia da tragédia [...]. O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o sacrifício dos seus tipos mais elevados à própria inesgotabilidade — eis o que eu chamo dionisíaco, eis o que adivinhei como ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar do terror e da compaixão, não para se purificar de uma emoção perigosa mediante a sua descarga veemente (assim o entendera Aristóteles), mas para, além do terror e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do devir — prazer que encerra em si também a alegria do aniquilamento... (Nietzsche, 1995, p. 74).

A psicologia do artista trágico não se forma por uma escolha deliberada a partir da verdade pessimista schopenhaueriana, mas a partir de uma consideração artística do mundo, pois forjada no antagonismo entre Apolo e Dioniso. Como um movimento estético, o poder do mito cumpre a vez de uma filosofia pessimista que combina a verdade trágica com um juízo de valor afirmativo sobre a vida, separando o pessimismo descritivo do prescritivo: “aqui se anuncia, quicá pela primeira vez, um pessimismo ‘além do bem e do mal’”,

aqui recebe palavra e fórmula aquela ‘perversidade do modo de pensar’ contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão as suas mais furiosas maldições e relâmpago” (Nietzsche, 1992, p. 19).

A descrição de como a verdadeira criação artística dionisíaca proporciona uma experiência de comprometimento com o desejo pela existência enquanto um jogo artístico que supera toda individualidade, sugere que mesmo a filosofia moderna, se trazer em conta o dionisíaco, leva ao renascimento da tragédia. O pessimismo da força seria o tipo de pessimismo reservado aos “homens superiores”, seres dotados de força inventiva, qual os gregos, cujos feitos exprimiam a alegria do vivente consigo mesmo, que superava os problemas da existência criando algo de maior valor.

Os gregos da época das grandes tragédias são uma espécie de contra-modelo para o debate novecentista acerca do pessimismo, por isso, o pessimismo dionisíaco grego é uma contradoutrina tanto ao pessimismo moderno quanto ao otimismo. A ideia sobre uma filosofia pessimista ser algo que leva necessariamente ao niilismo é refutada, pois, nas mãos certas, o pessimismo foi e pode ser um estimulante para a arte. Essa formulação aparece apenas em *A gaia ciência*, obra de 1882, contudo, entendemos que, assim como o próprio autor aponta, estava presente de forma embrionária na sua primeira obra publicada.

O interesse maior de Nietzsche não foi reconstruir a Grécia e a história da tragédia fidedignamente, mas a de pensar a sua própria época. Há muito mais em jogo do que o significado correto dos termos. Pois, para ele, quando a arte assume esta forma, ela se torna o grande estimulante da vida, todavia, não significa que tal arte deva ser edificante no sentido convencional. Pois, se podemos entender um artista como Dostoievski, que sabe que a arte não tem valor metafísico, mas se propõe ainda a criar, então podemos entender por que Nietzsche acredita que o pessimismo pode levar à criatividade. Portanto, a ausência de um significado metafísico não é um obstáculo para a criação; pode mesmo ser um incentivo à atividade, já que, tal qual o pessimista dionisíaco, a tarefa maior ainda é inacabada: a arte de viver.

O estudo realizado por Nietzsche recomenda, de fato, uma prática de vida. Trocando em miúdos, a investigação da relação entre arte e pessimismo em Nietzsche carrega elementos importantes da compreensão de pessimismo e tragédia para o centro do debate atual. Embora a tragédia reconheça os limites da condição humana, o pessimismo é tanto uma ética de possibilidades amplas quanto de incerteza radical. Uma depende da outra. É a ausência de limites naturais ao caráter humano que simultaneamente permite nossa capacidade de novidade e distinção, mas também a capacidade de enorme crueldade. Todavia, não podemos ter um sem o outro.

Assim como em Antígona, Nietzsche ensina que existe uma forma estética do indivíduo que se torna mais aparente

quando as estruturas sociais que o sustentam entram em colapso. O pessimismo dionisíaco, o simbolismo e a experiência estética da tragédia, portanto, promete a felicidade para um indivíduo que coloca seu corpo no mundo sem requisitar uma autonomia fundada na subjetividade para se sentir livre. Sob esta perspectiva, a arte afirma a existência e a justifica justamente porque é uma honra e prazer maior estar presente nessa experiência, na vida como ela é.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos apresentar um estudo que explora a relação complexa entre o pessimismo e a afirmação nietzschiana da vida, culminando na proposta do “pessimismo dionisíaco”. Nosso interesse passou por distinguir dois tipos de pessimismo presentes na discussão de Nietzsche: o pessimismo descritivo e o pessimismo avaliativo. Enquanto o pessimismo descritivo se limita a constatar a natureza trágica da existência, o pessimismo avaliativo vai além e emite um juízo de valor negativo sobre a vida. É importante compreender essa distinção para entender como Nietzsche se apropria do pessimismo e o utiliza como um motor para a afirmação da vida.

A negação do pessimismo se dá principalmente em relação ao pessimismo avaliativo, que considera a vida como algo ruim, sem valor intrínseco, e que, como fica exposto pelo mito de Sileno, seria melhor não existir. Essa forma de pessimismo, associada à moralidade ascética, é criticada por Nietzsche por levar à negação da vida, à renúncia e ao niilismo. Por sua vez, propõe um “pessimismo trágico” que celebra a vida em sua totalidade, incluindo a dor e a finitude, quer dizer, Sileno afirma que o melhor para o homem seria não ter nascido, mas os gregos trágicos, segundo Nietzsche, transformaram essa sabedoria em uma fonte de criação artística, celebrando a vida em sua plenitude.

O pessimismo no século XIX se configura como um movimento filosófico que questiona a bondade fundamental da existência e coloca o problema do sofrimento no centro de suas reflexões. As fontes pesquisadas exploram as origens desse pessimismo, suas principais características e a maneira como ele se diferencia do otimismo predominante na modernidade após Leibniz. A Teodiceia de Leibniz, que defendia a ideia de que vivemos no “melhor dos mundos possíveis”, torna-se alvo de críticas por parte dos pensadores que viam no sofrimento humano uma contradição a essa visão otimista.

Em geral, o século XIX testemunha um crescente interesse pela questão do pessimismo, impulsionado, em parte, pelo declínio da fé religiosa e pela ascensão da ciência moderna. Sendo que a popularização do termo “pessimismo” ocorre nesse contexto, por um lado, inicialmente associado à melancolia e à visão negativa do mundo, por outro lado, como pessimismo filosófico ao propor uma resposta ao otimismo leibniziano, buscando fundamentar a ideia de que a existência é marcada por um excesso de sofrimento em relação ao prazer.

Neste contexto, Arthur Schopenhauer emerge como uma figura central no desenvolvimento do pessimismo no século XIX, argumentando que vivemos no “pior dos mundos possíveis”. Para Schopenhauer, a Vontade, força irracional e insaciável que move o mundo, é a raiz do sofrimento humano. A consciência da efemeridade da vida, a dor, a frustração dos desejos e a inevitabilidade da morte são aspectos centrais da experiência humana em um mundo regido pela Vontade. Assim,

coloca o sofrimento humano no centro de suas reflexões, argumentando que a dor é um elemento intrínseco e inevitável da existência.

Essa é a reformula da antiga questão da justificação da existência, ou seja, é possível encontrar uma justificativa racional ou moral para a existência humana diante do sofrimento? Muitos pensadores pessimistas do século XIX, incluindo Schopenhauer, viam na arte um meio de expressar e confrontar essa questão, exercendo grande influência sobre os artistas e a literatura do final do século XIX, marcadas por um sentimento de desilusão, angústia e busca por significado em um mundo aparentemente sem sentido.

Críticos argumentam que o pessimismo pode levar a uma visão paralisante e niilista da existência, justificando a passividade e a falta de ação diante dos problemas do mundo. Contudo, Nietzsche explora melhor a noção de pessimismo a partir de uma perspectiva grega-artística e defende que a consciência da natureza trágica da existência, ao invés de nos levar à resignação, pode nos impulsionar a buscar formas mais autênticas e significativas de viver. Destarte, Nietzsche reconhece a verdade parcial dessa visão pessimista, afinal, o sofrimento e a morte são elementos inegáveis da existência, mas se opõe à conclusão niilista que considera a vida como algo a ser negado.

Segundo Nietzsche, o pessimismo dionisíaco, presente nas origens da arte grega, representou um impulso para a

criação artística e para a afirmação da vida em sua totalidade. Esse pessimismo não busca negar a dor, mas sim integrá-la em uma experiência mais ampla e significativa, celebrando a dança eterna entre criação e destruição que constitui a própria vida. Em outras palavras, Nietzsche elogia o pessimismo não como uma visão negativa do mundo, mas como um estágio necessário para alcançar uma afirmação mais profunda e autêntica da vida. Através do renascimento da arte trágica e da recuperação do impulso dionisíaco, Nietzsche acredita ser possível superar os problemas modernos, abraçar o *amor fati* e celebrar a vida em toda a sua complexidade.

A afirmação do pessimismo se dá em relação ao pessimismo descritivo, que reconhece a realidade do sofrimento, da dor e da finitude sem negá-los ou tentar encobri-los. Esse pessimismo, presente na tragédia grega, se torna um impulso criativo, um motor para a arte ao unir os impulsos apolíneos e dionisíacos, permitindo ao público confrontar as tensões da vida, representadas pela saga do herói, de frente, experienciando de forma catártica uma celebração estética da existência. A arte, nesse sentido, não serve como escape da realidade, mas como forma de integrá-la em sua totalidade, com seus aspectos positivos e negativos.

Negar a visão pessimista, que reconhece o sofrimento, a dor e a finitude inerentes à vida, não significa abraçar uma perspectiva otimista, que crê em um mundo intrinsecamente bom ou em um progresso humano inerente à nossa capacidade de raciocinar. O otimismo, na verdade, muitas vezes se

configura como uma fuga da realidade, uma tentativa de ignorar ou encobrir os aspectos negativos da existência. Essa postura, frequentemente associada à filosofia socrática e à busca por verdades absolutas por meio da ciência, pode levar à desilusão e ao niilismo, pois se torna insustentável diante de um olhar mais cético sobre o mundo e a condição humana.

A negação do pessimismo, nesse sentido, pode se tornar uma forma de autoengano, uma recusa em confrontar a complexidade da existência. Quer dizer, o “homem teórico”, ao negar o pessimismo, corre o risco de cair em uma vida superficial que, ao invés de conduzir à felicidade, pode levar à frustração e à incapacidade de lidar com os desafios da vida e com a efetividade do jogo de forças presentes no mundo. Nietzsche argumenta que a verdadeira superação do pessimismo não reside em negá-lo, mas em integrá-lo em uma perspectiva artística.

A “visão de mundo” artística como um conceito que descreve a maneira pela qual os gregos pré-socráticos percebiam e interpretavam o mundo através de uma lente estética, utilizando o impulso dionísio como um meio privilegiado de compreender e afirmar a existência, mesmo em face do sofrimento e da finitude. Essa perspectiva se caracteriza por priorizar a experiência estética e a intuição. Os gregos pré-socráticos, segundo Nietzsche, não buscavam explicar o mundo por meio de sistemas filosóficos abstratos, mas sim experienciar em sua totalidade através da arte. A intuição, a imersão na experiência sensível, era valorizada acima da razão abstrata.

Com referência à Heráclito, Nietzsche defende que os gregos trágicos viam o mundo como um fluxo constante de criação e destruição, um jogo eterno de forças em oposição. A arte, nesse contexto, era uma forma de participar desse devir e de afirmar a vida em sua instabilidade. Tratava-se de celebrar a vida integrando a tragédia em uma compreensão mais ampla da existência. A tragédia grega, ao encenar o destino dos heróis em face do destino, permitia aos gregos confrontar seus próprios medos e anseios tendo a experiência estética como moduladora do saber envolvido na história encenada. Os gregos pré-socráticos não viam o mito como uma mera fábula, mas sim como uma forma de expressar verdades profundas sobre a existência e, nesse contexto, as peripécias do herói era uma forma de conhecimento dionisíaco, intuitivo e simbólico, superior à razão abstrata.

Deste modo, em contraste com a filosofia tradicional, que buscava a verdade através da razão, a visão de mundo da filosofia trágica encontrava na arte um caminho privilegiado para a compreensão da existência. Para os gregos trágicos, a arte não era um mero entretenimento, mas sim uma forma de conhecimento, uma maneira de viver e de se relacionar com o mundo de forma mais completa e significativa. Portanto, a tragédia grega oferece um modelo de como lidar com o pessimismo de forma saudável. Mas, o pessimismo se configura como uma posição epistemológica?

Primeiramente, mostramos que *O nascimento da tragédia* critica fortemente o otimismo racionalista de Sócrates,

argumentando que este teria levado à supressão do impulso dionisíaco e à morte da tragédia. Para Nietzsche, a busca socrática pela verdade absoluta e pela razão teria negligenciado a importância do corpo, da intuição e da experiência estética na apreensão do mundo. Nesse sentido, o pessimismo nietzschiano se configura como uma crítica ao racionalismo, questionando a capacidade da razão em apreender a realidade em sua totalidade. A partir disso, se contrapõe ao otimismo socrático o conceito de “sabedoria trágica”, que reconhece a inevitabilidade do sofrimento e a ausência de um sentido metafísico preestabelecido para a existência. Esse conhecimento é um tipo de pessimismo que, no entanto, não conduz à resignação ou ao pessimismo negativo. Ao contrário, ele abre caminho para a afirmação da vida em sua totalidade, com suas belezas e seus horrores.

A arte, especialmente a tragédia, torna-se o meio privilegiado de acessar esse conhecimento trágico, pois nos permite confrontar e sublimar o sofrimento através da experiência estética. Neste contexto, o pessimismo dionisíaco representa para Nietzsche um impulso vital que dissolve as fronteiras do ego individual e nos coloca em contato com a unidade primordial da existência. Essa experiência, embora possa ser aterrorizante, é também extremamente prazerosa, pois nos liberta do peso da individualidade e nos conecta com a correnteza criativa da vida. O conhecimento, nessa perspectiva, não se dá pela razão abstrata, mas sim pela experiência corporal e intuitiva, que nos permite transcender

os limites do ego e nos conectar com a totalidade. Portanto, o pessimismo não é uma verdade absoluta a ser descoberta, mas sim uma perspectiva que pode ser utilizada para criar novos valores.

Nesse sentido, a arte não reflete a realidade de forma passiva, mas participa ativamente da criação de novos sentidos e valores, oferecendo uma interpretação do mundo que pode ser afirmativa. Desta forma que Nietzsche justifica que o pessimismo, quando aliado à arte, torna-se um impulso criativo, permitindo-nos transcender a avaliação negativa da existência e afirmar a vida em toda a sua plenitude. Assim, o pessimismo em Nietzsche, embora não se configure como uma posição epistemológica no sentido tradicional do termo, no caso, possui implicações epistemológicas relevantes.

Ao questionar o racionalismo e defender a importância da experiência estética e da intuição, ele abre caminho para uma compreensão do conhecimento que transcende os limites da razão e se aproxima da esfera da arte. Todavia, é importante destacar que o pessimismo nietzschiano não busca a verdade absoluta, mas, ao contrário, ele se caracteriza por uma abertura a múltiplas interpretações, reconhecendo que os valores não são dados a priori, mas sim criados pela própria atividade humana. Sendo que a arte, nesse contexto, assume um papel fundamental na medida em que nos permite experimentar diferentes perspectivas, criar valores e, assim, afirmar a vida.

A filosofia pessimista é central na descrição de Nietzsche dos impulsos apolíneo e dionisíaco, e na sua teoria da tragédia como um todo, porque fornece o contexto problemático que a arte trágica busca confrontar e superar. O ponto de partida para a análise da tragédia grega é, então, o reconhecimento da presença de uma forma de pessimismo na base da cultura grega antiga. Nietzsche encontra esse pessimismo na sabedoria popular expressa por mitos, de modo que, em última instância, a tragédia é apresentada como uma resposta artística a esse pessimismo inerente à condição humana. Nesse contexto, o pessimismo não é visto como um fim em si mesmo, mas como um estímulo para a criação artística e a afirmação da vida. Portanto, ao contrário da crença comum de que o pessimismo leva à resignação e à inação, Nietzsche argumenta que, quando compreendido e integrado de maneira adequada, ele pode se tornar um poderoso impulso para a criação artística.

O ponto de partida dessa relação reside na concepção de que a arte surge como uma resposta à experiência do sofrimento e da finitude humana. A filosofia pessimista, ao reconhecer e explorar essas dimensões da existência, lança as bases para a arte confrontar e transfigurar a realidade. Nietzsche identifica na tragédia grega um exemplo primordial dessa dinâmica. Os gregos antigos, cientes da dor, da perda e da inevitabilidade da morte, criaram na tragédia uma forma de arte pertinente a essas verdades incômodas.

No entanto, Nietzsche destaca que nem toda forma de pessimismo conduz à arte. O “pessimismo da fraqueza”, caracterizado pela resignação e pelo desejo de aniquilação, pode levar à negação da vida e à paralisia criativa. O pessimismo que impulsiona a arte é o “pessimismo da força”, que, mesmo reconhecendo o sofrimento inerente à existência, encontra na própria vida a força para criar e se superar.

O pessimismo da força, nesse sentido, atua como um catalisador para a arte, fornecendo o solo fértil do qual a criação artística pode florescer, pois, ao propor o confronto com as verdades desconcertantes da existência, a filosofia pessimista o impulsiona a criar uma forma de lidar com esse saber. A questão passa pelo modo como Nietzsche se distancia da interpretação tradicional da catarse, proposta por Aristóteles, e oferece uma nova perspectiva sobre os efeitos da tragédia no público. Em primeiro lugar, é crucial entender que Nietzsche não nega a existência de uma espécie de efeito catártico na tragédia, mas sim a forma como esse efeito é tradicionalmente compreendido. Para Aristóteles, a catarse se dá através da purgação das emoções de terror e piedade, provocadas no público pela contemplação do destino trágico do herói. Através dessa purgação, o indivíduo alcançaria um estado de equilíbrio emocional e intelectual.

Nietzsche, em contrapartida, não vê a tragédia como uma forma de purgação ou libertação das emoções, mas sim como uma forma de integração e transfiguração do sofrimento em uma experiência estética afirmativa da vida. A tragédia, ao invés

de buscar a eliminação do terror e da piedade, coloca o público em contato direto com essas emoções, levando-o a confrontá-las de forma intensificada através da arte. Nesse sentido, a tragédia não proporciona uma catarse no sentido aristotélico de purgação das emoções, mas sim uma catarse no sentido de integração do sofrimento em uma experiência estética que afirma a vida em sua totalidade. Através da tragédia, o público é capaz de olhar para o abismo da existência, confrontando a dor, a perda e a finitude, sem sucumbir ao desespero ou à negação da vida. Ou seja, uma forma de lidar com as tensões da existência.

O dionisíaco representa um impulso fundamental que nos coloca em contato direto com essas tensões. A dissolução do ego, o confronto com o caos, a aceitação da dor: são todas experiências que, embora desafiadoras, fazem parte da vida. Essa dissolução, no entanto, não é isenta de tensão. Ela implica em um confronto com o caos, com a desordem e com a força bruta da natureza, o que pode ser aterrorizante. O êxtase dionisíaco, portanto, é marcado por uma dualidade: a alegria da união com o todo e o terror da perda de si mesmo.

Ora, o confronto com as tensões da existência, mediado pelo dionisíaco e sublimado pela arte, é fundamental para a criação de sentido. É por ela que, ao assumirmos a vida em sua totalidade, com suas alegrias e tristezas, belezas e horrores, nos tornamos capazes de criar nossos próprios valores, de mergulhar na experiência da vida, com toda a sua intensidade e complexidade. No estado de êxtase, as barreiras entre o eu

e o outro se dissolvem, assim como as distinções entre sujeito e objeto, assim, a tragédia, ao incorporar o impulso dionisíaco, coloca em cena a fragilidade do sujeito individual e a sua submissão a forças que transcendem a razão e a consciência.

O impulso apolíneo, por sua vez, ao impor ordem e significado ao caos dionisíaco, cria a ilusão de um sujeito estável e autônomo. A arte apolínea, representada pela escultura, pela pintura e pela poesia épica, busca criar um mundo de beleza e harmonia, que mascara a verdadeira natureza caótica e fragmentada da existência. Nietzsche, no entanto, não vê o apolíneo como uma negação completa do dionisíaco. Ao contrário, ele argumenta que os dois impulsos são interdependentes e que a tragédia surge da sua interação dinâmica, de modo que a arte trágica é aquela que representa a máxima expressão artística da experiência humana por colocar em cena essa tensão entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, isto é, entre a individuação e a dissolução do sujeito.

Neste sentido, o herói trágico, dividido entre o desejo de afirmar sua individualidade e a força avassaladora do destino, encarna a condição paradoxal do sujeito que busca se afirmar em um mundo que constantemente o nega. A experiência catártica da tragédia reside precisamente na contemplação dessa luta desigual, que leva o público a confrontar a fragilidade da existência humana e a necessidade de digerir uma perspectiva amoral e apolítica daquilo que o tempo e o destino determinaram para tudo aquilo que vive.

Nietzsche identifica na filosofia socrática um ponto de inflexão na história do pensamento ocidental, que culminou na concepção moderna de um sujeito racional e autônomo. A ênfase socrática na razão e na moralidade levou a uma repressão do impulso dionisíaco e a uma negação da importância do corpo, da intuição e das emoções na experiência humana. A crítica nietzschiana ao socratismo visa, portanto, resgatar a importância do dionisíaco como elemento fundamental da experiência humana e repensar a questão do sujeito para além dos limites da razão e da moralidade.

Nietzsche, ao deslocar a questão do sujeito através da estética trágica, nos convida a repensar a nós mesmos não como entidades fixas e autocontidas, mas como seres em constante transformação, marcados pela interação dinâmica entre forças criadoras e destruidoras, individuais e coletivas, racionais e irracionais. Através da tragédia, podemos vislumbrar um novo modelo de subjetividade, mais fluido, fragmentado e aberto à experiência da totalidade da vida, com suas belezas e seus horrores.

A figura de Prometeu, o titã que desafiou os deuses para entregar o fogo aos mortais, é um exemplo potente para entender como Nietzsche conecta a figura do herói trágico à sabedoria trágica. Nietzsche argumenta que, na tragédia grega, os heróis, apesar de sua aparência apolínea de individualização e beleza, muitas vezes representam, em um nível mais profundo, o sofrimento e o êxtase do deus Dioniso. Prometeu, com seu sofrimento eterno por desafiar a ordem divina, encarna essa

dualidade, pois ele é a máscara apolínea que revela, em sua agonia, a verdade dionisíaca da existência: a inevitabilidade do sofrimento, a luta contra o destino e a busca por conhecimento.

Assim, a tragédia de Prometeu reside no fato de que sua ação, apesar de motivada por um ideal nobre, o condena a um sofrimento eterno. Essa temática ecoa a visão trágica sobre a condição humana: a consciência, ao nos despertar para a realidade da existência, inevitavelmente nos coloca em contato com a dissolução de todas as aspirações humanas de superioridade, domínio, poder e inteligência. A busca por conhecimento, simbolizada pelo fogo roubado por Prometeu, embora supostamente nos eleve da ignorância primordial, também nos expõe à condição da nossa finitude e da inevitabilidade da dor e da morte, pela qual o mundo é um moinho que reduz as ilusões a pó.

No entanto, Nietzsche não vê o sofrimento de Prometeu como algo negativo em si. Ao contrário, a tragédia reside na coragem de desafiar os deuses, de celebrar o fato de que ainda estamos aqui, na existência, assim como Prometeu, que mesmo acorrentado, não se arrepende de sua ação. Ao nos confrontar com essa visão sobre a existência, a tragédia nos leva a questionar a validade da busca por uma felicidade individual e efêmera. No lugar dessa busca ilusória, a tragédia nos convida a abraçar o amor *fati*, o nosso destino com seus momentos de alegria e de dor, de triunfo e de tragédia. O *amor fati* não é resignação passiva, mas sim afirmação entusiástica da vida em todas as suas dimensões, mesmo aquelas que

gostaríamos que não existissem, como participante da dança eterna entre criação e destruição, ordem e caos.

Os heróis trágicos, em suas lutas e quedas, personificam essa dança, o baile com o destino levado com coragem e dignidade, encontrando grandeza e significado em suas ações, mesmo que estas culminem na morte. Por isso o argumento geral consiste em Nietzsche identificar que o pessimismo da época trágica dos gregos se diferencia do pessimismo schopenhaueriano por ser uma afirmação da vida: a natureza como um desafio e a existência como uma oportunidade para a criação.

É na busca pela sabedoria popular dos gregos trágicos que Nietzsche encontra o pessimismo que relaciona a vida ao jogo da arte com o conhecimento da finitude e da indiferença cósmica. A arte trágica, portanto, longe de ser um mero consolo ilusório, integra o pessimismo como elemento fundamental na experiência estética, conduzindo à afirmação da vida como obra de arte. Uma filosofia pessimista, mas criativa, inspirada na sabedoria popular dos gregos pré-socráticos, uma filosofia que, ao invés de negar a vida, deve se unir à arte para criar novos mitos e valores que possibilitem ao moderno afirmar a vida em face do absurdo.

Como explorado ao longo deste livro, ao revisitar a relação dos gregos com o sofrimento, a Nietzsche lança um olhar crítico sobre a cultura moderna e sua incapacidade de lidar com o pessimismo inerente à existência. A tragédia,

portanto, surge como resposta artística ao pessimismo, não por negá-lo, mas por integrá-lo em uma forma estética que celebra a existência. A investigação sobre a tragédia revela a importância do corpo artístico como categoria para pensar a cultura. Diferentemente da filosofia socrática, que busca dominar o corpo e os afetos por meio da razão, o trágico oferece uma experiência de mundo que integra corpo e mente, razão e emoção. É nesse sentido que o espetáculo da tragédia se torna um conhecimento intuitivo e sensível da vida, capaz de revelar uma maneira muito interessante do ser humano se situar na existência com alegria.

A arte não se limita a copiar a realidade ou a oferecer um mero consolo ilusório. A arte é um impulso criativo que surge da necessidade de transfigurar o sofrimento em beleza, de encontrar sentido naquilo que parece ser absurdo. Nesse processo, o pessimismo, longe de ser um obstáculo, se torna um elemento fundamental, impulsionando a criação artística. A morte da tragédia, associada à ascensão do otimismo socrático e à racionalização da cultura, representa para Nietzsche uma perda significativa para a humanidade, pois, ao negar o pessimismo, nega-se corpos e afetos, levando a cultura a buscar refúgio em um mundo idealizado pela razão. Com isso a modernidade perde a capacidade de lidar com as tensões da existência, se tornando refém da medicalização da sociedade e da ascensão de um tipo de cidadão dotado de uma docilidade funesta, ávidos por serem úteis a um sistema

moldado para a prevalência de pessoas afeitas a regimes totalitários.

O renascimento da tragédia, defendido por Nietzsche, não implica em um retorno literal aos gregos, mas sim na retomada do espírito dionisíaco, na capacidade de integrar ao regime de conhecimento um pessimismo da força e de afirmar a vida como obra de arte. Essa tarefa exige uma nova forma de filosofar, uma filosofia que se aproxime da arte, que abrace corpos e afetos, que dialogue na transitoriedade e no caos da existência — uma dionisíaca filosofia pessimista. Afinal, é na capacidade de olhar para o abismo sem desviar o olhar, de sentir alegria em estar vivo em meio a tudo que a existência oferece, suas dores e contradições, que reside a verdadeira força do espírito trágico.

# REFERÊNCIAS

ARALDI, C. As criações do gênio - ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. **KRITERION**, Belo Horizonte. v. 119, p. 115–136, 2009.

BADIOU, A. **Handbook of Inaesthetics**. Tradução de Alberto Toscano. Stanford California: Stanford University Press, 2005.

BARBOZA, Jair. Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 33-42, 2006.

BRANDÃO, J. S. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 2011.

BURTON, R. **The anatomy of melancholy**. London: Penguin Classics, 2019.

CACCIOLA, M. L. M. O. **Schopenhauer e a questão do dogmatismo**. São Paulo: Edusp, 1994.

CARTWRIGHT, D. E. **Historical dictionary of Schopenhauer's philosophy**. London: Rowman & Littlefield, 2016.

CLARK, M. **Nietzsche on truth and philosophy**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1990.

DAHLKVIST, T. **Nietzsche and the philosophy of pessimism**. Uppsala: Uppsala Universitet Press, 2007.

DANIELS, P. R. **Nietzsche and The birth of tragedy**. Durham, UK: Acumen, 2013.

DECHER, Friedhelm. Nietzsches Metaphysik in der Geburt der Tragödie im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers. **Nietzsche-Studien**, Berlin, v. 2 n. 14, p. 110-125, 1985.

DIAS, R.M. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. **Revista Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 07-21, 1997.

DIAS, R.M. A chave do enigma: loucura ou pecado?. **Revista Cadernos Nietzsche**, Guarulhos; Porto Seguro, v. 43, n. 1, p. 37-53, 2022.

DIAS, R.M. **Arte e vida no pensamento de Nietzsche**, Rio de Janeiro: EDIPU, 2015.

DIENSTAG, J. F. Nietzsche's dionysian pessimism. **The American Political Science Review**, v. 95, n. 4, p. 923—937, 2001.

DIENSTAG, J. F. **Pessimism: philosophy, ethic, spirit**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

DÖRPINGHAUS, A. **Mundus pessimus**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

GERBE, Douglas E. **Greek elegiac poetry: from the seventh to the fifth Centuries BC**. Cambridge: The Loeb Classical Library, 1999.

HAN-PIE, Beatrice. Nietzsche's Metaphysics in the Birth of Tragedy. **European Journal of Philosophy**, v. 14, n. 3, p. 373-403, 2006.

HARTMANN, E. **Zur geschichte und begründung des pessimismus**. Berlin: DeGruyer, 1880.

KAUFMANN, W. **Tragedy and philosophy**. New York: Doubleday, 1968.

KAUFMANN, Walter. **Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist**. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

LEIBNIZ, G.W.L. **Os princípios da filosofia ditos a monadologia**. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 103-15.

LEIBNIZ, G.W.L. **Theodicy**. New York: Createspace Independent Pub, 1985.

MACHADO, R. (org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, R. Nietzsche e o renascimento do trágico. **KRITERION**, Belo Horizonte, v. 30, n, 112, p. 177-178, dez. 2005.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

MAGEE, Bryan. **The philosophy of Schopenhauer**. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1997.

MITCHELL, Ellen M. Pessimism. **The Journal of Speculative Philosophy**, v. 20, n. 2, p. 187-194, 1886.

MORAES BARROS, F. R. Nietzsche e a filosofia na era trágica dos gregos. **Dissertatio**, Pelotas, v. 30, p. 167-184, 2010.

NEIMAN, Susan. **Evil in modern thought**: An alternative history of Philosophy. Princeton: Princeton University Press, 2002.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**: ou Helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. **A filosofia na Idade trágica dos gregos**. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Lisboa: Edições 70, 1995.

NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina de Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche briefe**. Berlin; New York: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 1986.

NIETZSCHE, F. **Sämtliche werke**: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).

NIETZSCHE, F. **The birth of tragedy** (with the case of Wagner). Tradução de Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1966.

PARKE, H.W. **Festival of athenians**. New York: Cornell University Press, 1977

PIMENTA NETO, O. Filosofia como forma de vida: variações sobre o tema a partir de Nietzsche e Sócrates. **Revista Cadernos Nietzsche**, Guarulhos;Porto Seguro, v. 41, n. 2, p. 63-83, 2020.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Marai Helena Pereira da Rocha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PLATÃO. **Fédon**. Tradução de Marai Helena Pereira da Rocha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

PORTER, James I. **Nietzsche and the philology of the future**. Stanford: Stanford University Press, 2000.

PORTER, James I. **The invention of Dionysus: an essay on the birth of tragedy**. Stanford: Stanford University Press, 2000a.

REGINSTER, B. **The affirmation of life: Nietzsche on overcoming nihilism**. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2014.

SCHACHT, Richard. **Nietzsche**. London: Routledge, 1992.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo II. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2015.

SCHOPENHAUER, A. **De la cuadruple raiz del principio de razon suficiente**. Tradução de Leopoldo-Eulogio Palácios, Madrid: Editorial Gredos, 1981.

SCHOPENHAUER, A. **Sämtliche ferke**. Vierzehnter Band. Herausgegeben von Dr. Paul Deussen. München: Piper, 1929.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WAGNER, Cosima. **Die tagebücher**. Berlin: R.PIPPER, 1976.

YOUNG, J. **Friedrich Nietzsche: A philosophical biography**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

YOUNG, J. **Nietzsche's philosophy of art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

## SOBRE O AUTOR



Camilo Lelis Jota Pereira é formado em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto e Doutor em Filosofia pela UFMG. Atualmente é professor da UNIFAL-MG, e desenvolve pesquisas na área de Estética e Educação.

**E-mail:** *camilofilosofia@hotmail.com*

**Lattes:** *<http://lattes.cnpq.br/3633957129846022>*

Traz uma exploração da relação entre arte e pessimismo nas primeiras obras de Friedrich Nietzsche, focando em *O nascimento da tragédia*, em uma leitura dos conceitos apolíneo e dionisíaco, bastante citados nos estudos nietzschianos. O estudo desdobra o conceito de pessimismo dionisíaco de Nietzsche, demonstrando o uso da arte trágica grega para confrontar o pessimismo moderno, influenciado pelas ideias de Schopenhauer e pela cultura wagneriana. O livro destaca a importância da dualidade entre os elementos apolíneo e dionisíaco, fundamentais para a compreensão nietzschiana da arte trágica como afirmação da vida diante do pessimismo. Ao apresentar uma análise rigorosa, clara e contextualizada da filosofia de Nietzsche, a obra não só ilumina o entendimento do pessimismo nietzschiano, mas também propõe uma reflexão profunda sobre a função da arte na existência humana. Pode funcionar como um guia introdutório e crítico essencial para aqueles interessados na intersecção entre filosofia, arte e a noção de pessimismo na perspectiva de Nietzsche.