

PARA ALÉM DA TRAGÉDIA A ARTE NO PRIMEIRO E NO SEGUNDO NIETZSCHE.

Túlio Madson de Oliveira Galvão*

RESUMO:

Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (NT) irá definir a arte a partir de uma reflexão sobre a Grécia Homérica, abordando a arte sob a ótica do que para Nietzsche foram os dois deuses gregos da arte: Apolo e Dionísio. Tal concepção está indissolivelmente associada à metafísica schopenhaueriana e a arte wagneriana. Após a publicação de *Humano Demasiado Humano*, Nietzsche rompe com Wagner e Schopenhauer, tecendo uma nova abordagem acerca da arte. Não mais com as vestes da arte wagneriana, nem tampouco com o peso do pessimismo schopenhauriano. Dando a arte à leveza necessária para poder rir de si mesma, através de uma sabedoria contemplativa, de um "distanciamento estético", como resposta ao pessimismo e ao niilismo resultantes de uma visão trágica do mundo.

Palavras-chave: Arte. Nietzsche. Trágico.

Novembro de 1868, o eminente professor de filologia clássica Friedrich Nietzsche, ao chegar em casa depara-se com um bilhete: “se queres conhecer Richard Wagner, vem às três e um quarto, ao café teatro Windisch.” Lá é informado que “Wagner estava em Leipzig e vivia, guardando o mais severo incógnito, em casa de uns parentes” (NIETZSCHE, 1868, Carta a Erwin Rohde) e que o mesmo na casa de seu cunhado Brockhaus, ao tomar conhecimento através da esposa de Ritschl¹²⁶ de um jovem filólogo amante da música, manifestara profundo interesse em conhecê-lo.

O entusiasmo do jovem filólogo é tamanho ao saber da notícia, que se apressa em encomendar ao seu alfaiate um fraque novo. Assim tem-se início a uma longa amizade, que marcará profundamente a vida do jovem filólogo e do famoso músico.

Para compreendermos a visão que o jovem Nietzsche tinha acerca da arte, e da motivação que o levou a escrever sua mais célebre obra de juventude *O Nascimento da tragédia* (NT), torna-se imperiosa uma análise da concepção de arte do músico Richard Wagner, tamanho era a ligação e cumplicidade existente entre ambos á época.

* Bacharel em Filosofia pela UFRN, atualmente é mestrando em Filosofia pela mesma instituição, na linha de História e Crítica da Metafísica. E-mail: tuliomadson@hotmail.com.

¹²⁶ Antigo professor de filologia de Nietzsche, e o responsável por indicá-lo a cátedra de filologia clássica na Universidade da Basileia .

No período em que concebia NT, o então jovem Nietzsche deleitava-se em longas e produtivas conversas com o músico e sua esposa na casa de campo em Tribschen: “Quanto significam para mim estes três anos vividos perto de Tribschen, e durante os quais ali fui vinte e três vezes! O que seria sem eles! Sinto-me feliz por ter podido perpetuar para mim, no meu livro, este mundo wagneriano de Tribschen” (NIETZSCHE, fevereiro de 1872, carta a Gersdoff).

É nesse mundo wagneriano que iremos agora brevemente adentrar: Em 1849 vários movimentos revolucionários estouravam pela Europa, nosso músico em plena juventude, não apenas era simpatizante das idéias revolucionárias do anarquista Mikhail Bakunin, como também estabelece uma estreita amizade com o revolucionário, participando ativamente do levante armado em Dresden no qual Bakunin é preso, e Wagner obrigado a exilar-se.

É nesse clima revolucionário que nosso músico escreve no mesmo ano *A Arte e a Revolução (Die Kunst und die Revolution)*, aonde remonta à Grécia antiga, para analisar a arte na modernidade. Wagner era um entusiasta da forma como os gregos se relacionavam com a arte, de como arte e a mitologia para eles estavam intimamente ligados. E de como a arte ocupava um papel fundamental na vida social grega.

Sua ambição era fazer a mesma relação entre sua arte e a mitologia germânica, criando um novo tipo de arte genuinamente alemã. Almejava fazer para os alemães o que outrora foram as grandes tragédias para os gregos. Passa então a estudar a obra dos irmãos Grimm, e de antigos épicos e lendas da mitologia nórdica.

No exílio na Suíça um ano após o levante em 1850 escreve *A obra de arte do futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)*, no qual Wagner pretendia conciliar sua visão estética com a política, seguindo o viés revolucionário do recém publicado: *Manifesto do Partido Comunista (1848)* de Marx e Engels.

Sua luta, porém, mais que política, era artística, lutava em nome de uma obra de arte do futuro, ansiava dar lugar a uma arte que visava apenas à completa expressão do fundamento estético da existência, e tivesse apenas nisso, a sua finalidade. O jovem revolucionário passa então a inspirar-se na tragédia grega, para ele - assim como posteriormente para o jovem Nietzsche - a tragédia grega têm seu nascimento a partir da música, sendo esta a manifestação artística mais imanente, e uma atividade ideal para conceber a obra de arte do futuro. Uma arte feita verdadeiramente por artistas, indiferente às relações de poder: seja o poder do Estado, que visa adequar a arte a sua estrutura política, fazendo dela um instrumento de propaganda estatal, seja o poder econômico, que transforma a arte em produto, que a sujeita às exigências do mercado, cerceando a criatividade e alienando

a obra de arte. Seu engajamento político, como revolucionário anarquista, era uma consequência direta da sua visão artística, pois uma obra de arte do futuro, exigia uma sociedade apta a concebê-la, e só a revolução poderia reformular drasticamente o sistema estabelecido, abrindo caminho para uma sociedade de artistas, assim como os gregos a conceberam. Apenas em uma sociedade como a grega, poderia aflorar a arte trágica, seu objetivo portanto era preparar a Alemanha para o renascimento do espírito trágico na modernidade.

Quatro anos após a publicação de *A obra de arte do futuro* em 1854, Wagner conhece a filosofia de Schopenhauer, acarretando numa mudança na sua visão da arte. Agora para ele, a arte não era mais um instrumento libertário, sua finalidade ao contrário do que pensava outrora, não consistia mais em expressar o fundamento estético da existência. Influenciado pelo idealismo pessimista de Schopenhauer, nosso músico agora passa a encarar a arte como redenção, uma atividade que nega a vontade, seu efeito agora deveria ser redentor, anestesiante.

Isso significa que o “velho” Wagner, o Wagner schopenhauriano, era, agora, no final da década de 1860, período em que se deu seu encontro com Nietzsche, não mais um músico otimista que pensava a arte grega pelo viés estético, mas sim um artista pessimista com uma visão idealista da cultura trágica helena. A metafísica de Schopenhauer teria levado Wagner a pensar não mais a arte como forma de afirmação da liberdade grega frente aos sofrimentos da vida, mas sim como uma forma de relação metafísica com o mundo, como *redenção (Erlösung)* dos sofrimentos e dores que a existência da vida moderna nos impõe. (ANTUNES, 2008, p. 53)

Esta será posteriormente a maior crítica que Nietzsche fará a Schopenhauer em NT, postulando que ao contrário da arte negar a vontade, ela mesma é à própria vontade, se manifestando através dos impulsos artísticos. Entretanto a afinidade que Nietzsche terá pelo autor de *O mundo como vontade e representação*, irá superar em muito as divergências. Beirando na época a quase idolatria.

Esta admiração por Schopenhauer fora o que inicialmente unira Nietzsche a Wagner, sendo este o tema da primeira conversa entre ambos, como confidencia em carta ao amigo Rohde (NIETZSCHE, novembro de 1868) “tive com ele [Wagner] uma prolongada conversa sobre Schopenhauer. Compreenderás que enorme prazer foi para mim ouvi-lo falar com entusiasmo indescritível do nosso filósofo”. Nietzsche inicialmente virá em Wagner àquilo

que Schopenhauer denominava como “o gênio”, para ele o músico estava destinado a reformular a arte alemã, através da música trágica, fazendo ressurgir na Alemanha o espírito trágico que afluera outrora na Grécia antiga. Inspirando assim Nietzsche a conceber o NT analisando os impulsos artísticos que possibilitaram o nascimento da tragédia grega.

Ao contrário de Goethe Schiller e Hördelin, que recorriam à arte grega para refletir à arte alemã, Nietzsche parece-nos muito mais entretido em recorrer à arte grega para exaltar a arte wagneriana, ele apresenta o nascimento da tragédia grega, para justificar o renascimento do espírito trágico grego, no espírito alemão, e através da obra de Wagner. O renascimento do espírito trágico para ele possibilitará a ascensão do gênio alemão “Reconheço na vida grega a única forma de vida; e considero Wagner a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento” (NIETZSCHE, 1870, 9[34]).

Além da influência do músico, Nietzsche irá desenvolver uma teoria da tragédia que relega a arte grega os conceitos metafísicos da filosofia schopenhaueriana de vontade e representação, transpostos em impulsos artísticos e rebatizados como: o apolíneo e o dionisíaco.

Para ele, o deus Apolo, patrono por excelência das manifestações artísticas, aliado a toda a sua serenidade solar, simbolizava a essência da cultura grega, com isso todo o processo de criação artística grega era limitado ao princípio da beleza visual.

Em resposta a isto, Nietzsche através da análise da tragédia grega, introduz a simbologia -até então inexistente- de Dioniso, como forma de analisar a arte através de impulsos ao invés de abstrações lógicas, como ele nos diz nas primeiras linhas de “O Nascimento da Tragédia”:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da intuição [Anschauung] de que o 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 (NIETZSCHE, 1872, p. 27)

O universo que abriga as simbologias de Apolo e Dioniso, não está interessado necessariamente em uma correspondência histórica, não almeja um rigor científico, aqui Nietzsche faz filosofia não ciência, e ao dar este irreversível passo as terras indeterminadas da filosofia, Nietzsche rompe fatalmente com o rigor científico da filologia clássica.

Nietzsche pretende com isso tirar do âmbito teórico e conceitual a discussão acerca da arte, transpondo-a ao simbolismo dos impulsos dionisíacos e apolíneos. Nesse âmbito Apolo e Dioniso, são metáforas nietzschianas para problematizar não só a questão da tragédia grega, mas da arte em geral, prioritariamente o seu impulso criativo e o poder que ela pode exercer no nosso pensamento.

Apolo com a sua serenidade estética, sua grandeza solar e sua tendência à perfeição, ao destilamento do belo, é aquele que nos convoca a arte, exatamente por ansiar a perfeição, e ao belo, nos impulsionando a estetizar tudo com o qual nos deparamos, aos poucos o impulso apolíneo nos impele a embelezar nossa existência e transformar tal movimento estético, em uma justificação da nossa vida, ao ponto de propositalmente encobrir a realidade tal como ela é, e sobrepor a este mundo repleto de dor e sofrimento, outro, onde a beleza é o maior imperativo, o motor propulsor de nossa capacidade criativa, onde os valores são feitos e refeitos, ditos e desditos, conforme nos impulsiona este impulso a arte, ao belo e, sobretudo a perfeição.

Dioniso é a alegria e a euforia da embriaguez, tanto a embriaguez orgiástica, quanto à narcótica, é esta experiência de fundir-se ao que Nietzsche designará como uno-originário, aquilo ao qual todos nós pertencemos, o que está por debaixo do véu apolíneo, o que nos oculta a ilusão de nossa individualidade. É um impulso que não se reproduz em formas, uma vez que não está subordinado ao belo, ele emana de nós e do mundo, nos proporciona o vislumbre, de que todos nós somos parte de um mesmo todo, desde o mais remoto e primitivo organismo unicelular, até nós o mais complexo mamífero da terra, todos estamos de certa forma conectados e não há distinção entre o homem e a natureza. Dioniso representa essa experiência, vislumbrada nos antigos rituais, os quais eram embalados pelo batuque dos tambores, sob a embriaguez alcoólica do vinho em meio a um ambiente de extrema liberalidade sexual. É esta quebra da individualidade, essa liberação mental através da embriaguez, e corporal pelo sexo indiscriminado. A verdade que só pode ser apreendida através da experiência, ao invés da admiração e da contemplação apolínea.

Esta é a grandeza da transposição feita por Nietzsche, do âmbito teórico e conceitual, ao simbolismo de tais impulsos: Permitir-nos discorrer acerca da arte, baseados em nossa própria experiência, uma vez que tais impulsos estão presentes em todos nós, não precisamos analisá-los em inúmeras obras de arte, transpondo-os em critérios técnicos para construir nossa concepção acerca deles. Uma vez que estão presentes no artista ao conceber sua obra, e não necessariamente na obra em si, com isso a análise deve ser feita do ponto de vista do artista, daquele que cria alguma forma de arte, ou mais ainda, aquele que vive como

se sua existência fosse uma manifestação artística, nos convocando a resgatarmos nossa capacidade de criar arte, de sermos todos além de admiradores da sabedoria, amantes da arte.

Influenciado por Schopenhauer ele propõe uma metafísica de artista, afirmando que a arte em relação à metafísica tradicional – pautada na razão -, proporciona uma visão mais fundamental da realidade, e elege este – o caminho da arte - como sendo o único possível para a compreensão da realidade, uma vez que proporciona um contato mais íntimo e verdadeiro com ela. Logo, se há uma atividade propriamente metafísica do homem, esta é a arte.

Assim, portanto, Nietzsche irá contrapor a tradição metafísica baseada em conceitos e apoiada na noção de verdade universal, a uma nova forma de pensar, onde a arte seria a atividade metafísica por excelência, pois se não já não há verdades universais, ao menos, podemos fazer do pensamento, um fenômeno estético.

A arte se permite apresentar um estado de coisas de um modo tal qual ele não é na realidade, a saber, sendo permanente ordenado e belo. Oferecendo um sentimento apaziguador de uma harmônica permanência e de uma bela ordem, ela suaviza a crueldade, sem eliminá-la, o véu de beleza da arte despoticiza a crueldade e o horror, e, no entanto, ao mesmo tempo, é suficientemente transparente para deixar aflorar a face absurda e terrível da natureza humana.

Alguns anos após a publicação de (NT) nosso autor é afastado por problemas de saúde de sua cátedra de filologia clássica na Universidade da Basileia em 1878, Nietzsche experimenta no ano seguinte, uma terrível piora em seu quadro de saúde, passando a maior parte do tempo no isolamento de um quarto escuro, com fortes enxaquecas e uma terrível sensibilidade à luz, que o obriga a manter as janelas sempre fechadas. Finalmente no verão do mesmo ano, nosso filósofo encontrará alívio e descanso nos Alpes suíços, na zona montanhosa de Sils-Maria, ao tomar conhecimento de seu clima seco e ensolarado, o qual era ideal, segundo acreditava, para tratar sua doença. Há muito sofria com terríveis dores de cabeça, vômitos, vertigens e graves problemas na visão, e procurava pelo clima ideal, que pudesse amenizar tais sintomas.

Isola-se então nesta espécie de retiro espiritual, em uma pequena casa á beira de uma floresta, encontra ali não apenas uma inspiração na deslumbrante vista dos alpes, mas sobretudo, um refúgio da sufocante vida acadêmica de Basileia.

Não havia muito rompera com boa parte de seu círculo de amizade – inclusive Wagner. Muito de seus amigos o tomavam por louco, acreditando que a doença abalara sua saúde mental, suspeita esta reforçada segundo eles pelo seu último livro “*Humano Demasiado Humano*” (HDH).

Após afastar-se das obrigações acadêmicas passa a receber uma modesta pensão da Universidade no valor de três mil francos anuais, o que lhe permite vagar solitariamente por várias regiões da Europa, acompanhando sempre as mudanças climáticas.

Essa rotina de extrema solidão e confinamento que já era uma constante em sua vida desde a infância, irá agora aprofundar-se radicalmente.

Assim nesta atmosfera livre e solitária, no modesto quarto e nas longas caminhadas em Sils-Maria, Nietzsche adentra na chamada segunda fase de seu pensamento. Marcado pelo estilo aforístico, esse período engloba as obras (HDH), “*Aurora*” (A) e (GC).

Nosso filósofo nessa fase irá renegar toda a metafísica de artista concebida anteriormente, assim como irá execrar todo resquício metafísico de seu pensamento.

Ele elegerá a figura do espírito livre a partir de (HDH) como sendo a imagem do anti-metafísico por excelência, opondo-o ao espírito servo: o metafísico. O filósofo metafísico segundo Nietzsche simplesmente desconhece a genealogia dos conceitos, do como algo veio a ser, tratando-os como fatos, por pura comodidade. Já o espírito livre afirma o devir e paga para ver as suas conseqüências: a saber, que não existem fatos ou conceitos estabelecidos, assim como não há verdade universal. Acaba-se portanto tomando como certo um determinado fato, apenas por hábito, ou por influência do contexto histórico ao qual se está inserido. O espírito livre, ao contrário, pensa além das opiniões pré-dominantes a sua época, seu compromisso é com o que está por vir, sua meta a recriação de valores.

Nietzsche agora pretende livrar-se de toda influência histórica que impregnava suas obras como (NT), nosso autor parece ter compreendido o erro de seu anacronismo ao pensar a arte trágica grega, para justificar o seu renascimento na modernidade. Agora, longe da metafísica schopenhaueriana e da influência de Wagner, ele finalmente pode pensar a arte de modo independente e autônomo, aceitando a realidade tal como ela é, e fazendo da arte, a suprema expressão do fundamento estético da existência, mas livre da dualidade dos impulsos apolíneos e dionisíacos.

O impulso dionisíaco está indissoluvelmente associado à música trágica wagneriana, após o rompimento com Wagner, Nietzsche irá pensar a arte como representação, sobrepujando o caráter apolíneo ao dionisíaco. A arte agora é encarada como uma ilusão necessária face aos horrores e a falta de sentido da vida, uma arte pautada na representação, consciente de sua mentira, e de seu papel fundamental para a justificação da vida, da criação e recriação de valores.

Arte e filosofia juntas na formação de um saber alegre – *gaya scienza* -, comprometidos com a afirmação da vida, não com a verdade. Um saber intuitivo, zombeteiro,

indiferente aos ditames da razão.

Nietzsche irá contrapor o seu saber alegre à ética da culpa e da tristeza, aquela que desvaloriza a vida, o mundo, e o corpo, que através de seu idealismo radical, nega o mundo, e consola-se em além-mundos ideais, ditando preceitos morais que encaram o corpo como uma embalagem descartável, como um inimigo que levamos conosco, e que nos engana a todo o momento.

A proposta de Nietzsche é conceber um saber indissolúvelmente associado à terra, não mais contaminado com o pensamento antropológico do socratismo, que joga uma luz sobre o homem, mas despreza o mundo que o cerca.

Ao contrário da moral, a arte é consciente de sua mentira, não pretende impor-se como absoluta, nem determina o que deve ser feito. Ao contrário, ela convoca cada um ao autoconhecimento, conchama a tornar-mos aquilo que somos, mostrando toda a beleza e toda a dor da vida, toda a tragédia da falta de sentido do mundo, da desordem das paixões, e transforma tudo isso em beleza.

O homem é o artista que além de aceitar o destino trágico da realidade, cria o seu próprio destino, ou seja, aceita o destino tal como o depara, e cria em cima dele a sua própria história como se criasse uma obra de arte, através de uma postura estética perante a existência, fazendo da sua história de vida uma obra de arte. Apenas com esta justificação estética da vida, com esta forma de encarar o mundo e a nossa estadia nele como fenômeno estético, é que a vida pode possuir um sentido, é que nossas ações e nossa permanência nela se justificam.

Porém ao contrário da arte trágica presente no jovem Nietzsche, excessivamente séria, sem a leveza necessária para rir de si própria e do mundo. Nosso autor enuncia agora uma arte que contenha “não apenas o riso e a gaia sabedoria, mas também o trágico e sua sublime desrazão”(NIETZSCHE, 1882, p. 51). O elemento trágico permanece na afirmação de uma realidade sem sentido. E é apenas com a certeza de que o mundo não carrega em si um sentido próprio, que podemos dar um sentido próprio ao mundo, para nós mesmos, somos parte do mundo, e fomos dotados por uma sucessão de eventos aleatórios em nossa escala biológica, que nos presentearam com a faculdade de criar todo um universo de simbologias e valores que nos permitem observar o mundo que nos cerca sob a lente deste universo, para isso é imperativo um permanente esforço de criação e recriação de valores, pelo próprio devir a qual o mundo está sujeito e as mudanças intrínsecas a nossa própria natureza humana. Esta era a intenção do projeto de transvalorização dos valores, do qual (GC) faz parte.

Essa nova abordagem da arte, presente principalmente em (GC), e se dará

essencialmente sobre uma perspectiva à partir da distância. Tal temática é esboçada no início do primeiro livro em aforismo intitulado *De longe*.

Esse monte faz encantadora e significativa a paisagem que domina: após haver dito isso muitas vezes para nós mesmos, somos de tal forma insensatos e agradecidos para com ele, que acreditamos que, proporcionando esse encanto, ele deve ser a coisa mais encantadora da paisagem – e assim o escalamos e nos decepcionamos. De repente ele próprio, e toda a região em torno e abaixo de nós, é como que desencantado; esquecêramos que algumas grandezas, como algumas bondades, pedem para ser vistas a uma certa distância, e de baixo não de cima – apenas assim têm efeito. Talvez você saiba de pessoas, à sua volta, que devem olhar para si mesmas apenas de alguma distância, a fim de se achar suportáveis, ou atraentes e animadoras. O autoconhecimento não lhes é aconselhável. (NIETZSCHE, 1882, p. 67)

Algumas verdades perdem seu efeito quando ansiamos alcançá-las, elas pedem para serem vistas a certa distância, só assim possuem algum efeito. São verdades perigosas como ele nos diz em fragmento póstumo do mesmo período: “Uma coisa que se esclarece deixa de nos interessar. Sendo assim, tem cuidado para não te esclareceres demais!” (NIETZSCHE, 1882) A vista no cume da montanha é por demais aterradora e desolada, enquanto a vista da mesma paisagem a qual se encontra a montanha, vista sobre a perspectiva da planície é encantadora e amável. O efeito estético da montanha só se faz presente à distância, o mesmo acontece a algumas verdades.

Não apenas na perspectiva do conhecimento esta distância se faz presente, mas também na arte. A arte através do véu da beleza e da aparência que cria um mundo que só possui efeito à distância.

Ocasionalmente, precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o herói e também o tolo que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar com a nossa sabedoria! (NIETZSCHE, 1882, p. 132)

A distância estética propicia uma sabedoria contemplativa ideal, que dará origem ao “espírito livre”, ao criador, tal distância não corresponde a nenhum desejo nostálgico de integração, unidade ou transcendência, nem tampouco se caracteriza como um afastamento radical da

realidade e do mundo, é tão somente uma condição necessária para uma consideração a respeito de si próprio e do mundo que o cerca. A “distância artística” nos ensina a olhar para nós mesmos, e para o mundo a partir de uma distância, o que implica na permanente criação e recriação de valores. O criador necessita assim desse afastamento, para enxergar com mais clareza.

A perspectiva a partir distância irá delimitar a arte trágica presente no jovem Nietzsche, e a noção de arte no segundo.

Assim através de uma distância estética da realidade, deparamo-nos com uma nova forma de encarar o mundo, onde qualquer postulado deve passar necessariamente por este processo de permanente criação e recriação de valores. Aceitando o devir, a dor e o sofrimento, é a exaltação da vida, e do mundo tal como ele o é em sua mais profunda realidade, sob um fundamento estético, aceitar a verdade destilada em uma contemplação artística como fundamento para nossas ações, e fazer delas uma obra de arte, é uma *ética da estética*, ou uma *estética da ética*, um ética que não está sob o domínio de leis universais e imutáveis que nos são impostas pela tradição nem por preceitos racionais, é uma nova forma de enxergar o homem como senhor de si e de sua própria vida, fazendo das suas ações e das suas atitudes perante a vida uma forma de não só justificar a sua existência no mundo, como também de servir de exemplo para que todos os outros assim o façam, abrindo caminho para este novo homem, esta nova humanidade, que é senhor de si e de sua própria vida e faz triunfar a arte perante o horror e o absurdo da existência.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico - *Revista Trágica* - 2º semestre de 2008 - nº2 pp.53-70.

CHAVES, Ernani. O trágico o cômico e a “distância artística”: Arte e conhecimento N’a Gaia Ciência, de Nietzsche. *Kriterion*. Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 273-282

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de Moura. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

NASSER. O Romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético.

Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2009 – nº4 – pp.30-44.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras – 1992.

_____. *Sabedoria para depois de amanhã, seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução Karina Jannini – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SALAGUARDA, J. A última fase de surgimento de A Gaia Ciência. *Cadernos Nietzsche* 6, p. 75-93, 1999.