

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

RAFAEL BRANDÃO GUILHERME VIESTEL

Ouvinte Estético e Tragédia: a música como fundamento do saber genuíno

Mariana – MG

Julho 2025

RAFAEL BRANDÃO GUILHERME VIESTEL

Ouvinte Estético e Tragédia: a música como fundamento do saber genuíno

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Daniel Wanderson Ferreira
Coorientador: Romero Alves Freitas

Mariana – MG

Julho 2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Rafael Guilherme Brandão Viestel

Ouvinte Estético e Tragédia: a música como fundamento do saber genuíno

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em História

Aprovada em 06 de julho de 2025

Membros da banca

Prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira - Orientador Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Romero Freitas - Universidade Federal de Ouro Preto

O Prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 02/09/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Wanderson Ferreira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 02/09/2025, às 11:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0971428** e o código CRC **8155324C**.

AGRADECIMENTOS

A priori gostaria de agradecer os meus professores orientadores e todos que fizeram parte da minha jornada na universidade, em especial ao Daniel e Romero por me ajudarem a nutrir o gosto pessoal a filosofia. Não obstante, também aos meus colegas que fizeram parte em diferentes momentos da graduação. A minha família pelo apoio em todos os diferentes aspectos da vida que precisamos enfrentar nesta jornada de amadurecimento e também aos meus colegas em especial ao Andre, Ivan, R2, Joyce e Papa Tudo,. Em especial agradeço ao Gabriel por nunca ter deixado de auxiliar mesmo nos momentos mais difíceis e nunca ter sequer desistido disto. A Gabrielly, por ter visto algo em mim que eu achei já estar perdido, além de mostrar que a vida não é somente trágica. Além de ter escutado este texto mais do que eu gostaria de ter lido. A irmandade católica de Ouro Preto, que me acolheu e me ajudou a estar mais em comunhão com o metafísico e sublime.

Além disso, gostaria de salientar as repúblicas Nau Sem Rumo por ter sido meu lar, juntamente com aqueles que moraram comigo, seus ex-moradores e também futuros. Que sempre seja um lugar de alegria e diversão para todos, mesmo em seus momentos complicados. Também não menores as repúblicas Maria Bonita, Paraíso e Bastilha todas em suas respectivas configurações mesmo com os percalços (percalço específico nesta última, VOCÊS TAMBÉM NÃO SE AJUDAM).

E por último mas não menos importante a banda “seispontobola” e todos seus integrantes, que me ensinaram muito sobre música e compreender de forma mais prática como a tragicidade da vida nos acompanha e faz enfrentarmos as situações que nos levam a melhorar e se compreender melhor. Principalmente ao Pirulito e Ana Millard, mas também aos outros membros, Dejair, Lineu, Flash, Zerinho, Gorgonzola, Lorota e Salsicha, por terem me apoiado e me ajudado a não desistir. No final, o slogan “separando os homens dos meninos” se trata de uma experiência compartilhada entre os membros, que nos convida a entender nós mesmos e escolhemos sermos melhores.

Mesmo que a música não consiga nos redimir no final, ela pode ser instintivamente divertida.

RESUMO

Este trabalho investiga como a filosofia de Friedrich Nietzsche, especialmente em *O Nascimento da Tragédia*, contribui para uma compreensão estética do saber genuíno, questionando o racionalismo e o academicismo predominantes nas ciências humanas. A partir da oposição entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, propõe-se uma análise da música como expressão da dimensão trágica da existência e como meio de reconexão com os instintos primordiais. O estudo discute ainda o papel da arte na formação do pensamento educacional, ressaltando a importância da experiência estética como forma legítima de transmissão de conhecimento. Ao explorar a crítica nietzschiana ao socratismo e à cultura teórica, busca-se refletir sobre a possibilidade de um “ouvinte estético” e de um pensar sensível, capaz de integrar razão, corpo e sentimento no processo de compreensão do mundo.

Palavras-chave: nietzsche; saber genuíno; música; dionisíaco; apolíneo; estética; educação; filosofia moderna.

ABSTRACT

This work investigates how Friedrich Nietzsche's philosophy, especially in *The Birth of Tragedy*, contributes to an aesthetic understanding of genuine knowledge, questioning the rationalism and academicism predominant in the humanities. Based on the opposition between the Apollonian and Dionysian impulses, it proposes an analysis of music as an expression of the tragic dimension of existence and as a means of reconnecting with primordial instincts. The study also discusses the role of art in shaping educational thought, highlighting the importance of aesthetic experience as a legitimate form of knowledge transmission. By exploring Nietzsche's critique of Socratism and theoretical culture, it seeks to reflect on the possibility of an "aesthetic listener" and a sensitive mode of thinking, capable of integrating reason, body, and feeling in the process of understanding the world.

Keywords: Nietzsche; genuine knowledge; music; Dionysian; Apollonian; aesthetics; education; modern philosophy.

SUMÁRIO

COMENTÁRIO PESSOAL.....	6
INTRODUÇÃO	7
1 MÚSICA DIONISÍACA.....	9
2 SOCRATISMO ESTÉTICO.....	12
3 MÚSICA POPULAR, POESIA, LINGUAGEM.....	14
4 A CIÊNCIA E A ARTE	16
5 O OUVINTE ESTÉTICO E A EDUCAÇÃO.....	23
6 CONCLUSÃO.....	25
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	26

COMENTÁRIO PESSOAL

De início, ao nos depararmos com o estudo da História no universo acadêmico, somos apresentados a conceitos como “datas”, “eras” e outros termos generalizantes. Estes, contudo, revelam-se como instâncias frágeis que precisam ser repensadas e desconstruídas para o avanço do estudo científico da História. No entanto, o enfrentamento dessas conceitualizações raramente é retomado, exceto como uma memória da construção de uma base conceitual inicial para o estudo histórico.

Dessa forma, em uma graduação que se propõe a refletir sobre a capacidade de teorizar os conceitos e discuti-los no ambiente acadêmico, a necessidade de elaborar outras formas de pensamento torna-se um desafio instigante para o historiador. Com a ampla gama de possibilidades oferecidas pela universidade, essas inquietações despertaram em mim uma sede por fontes mais questionadoras, o que me levou ao estudo da filosofia.

Ao iniciar essa jornada, tive contato com o modo como o pensamento científico foi se constituindo, formando uma base racionalizante dentro de um conhecimento logicamente estruturado. Não obstante, também fui apresentado a filósofos que colocaram em xeque esse modo de pensar, o que se revelou uma forma potente de enfrentar certos pressupostos do fazer histórico.

Nesse sentido, o conhecimento expressado por meio de formas estéticas e os questionamentos acerca do papel científico da História conduziram-me ao pensamento do filósofo prussiano Friedrich Nietzsche. Em seus primeiros escritos, nos quais ensaia reflexões sobre a tragédia grega e propõe o embate entre as forças apolíneas e dionisíacas, ele nos encoraja a compreendê-las como forças atuantes na vida — e, consequentemente, na própria história. Essas forças, ao se contraporem ao pensamento racionalizante originado em Sócrates, revelam-se também nas obras de dramaturgos como Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Importa destacar, porém, que o pensamento nietzschiano não se propõe a ser um estudo historicamente rigoroso sobre a tragédia grega, mas sim um texto ensaístico, no qual as forças helênicas delineadas por Nietzsche atravessam a criação desses dramaturgos e nos apresentam um universo marcado pela contradição e pela criação.

Assim, a leitura deste pensador nos permite questionar certos conceitos vigentes no universo do historiador que, por vezes, nos parecem naturais. Mais do que propor uma revisão da teoria da História, este trabalho busca refletir sobre como a leitura de filósofos — neste caso, Nietzsche — pode contribuir para uma análise cultural e filosófica mais apurada, oferecendo maior versatilidade na produção e discussão do conhecimento histórico.

INTRODUÇÃO

Em primeiro lugar, é necessário salientar que *O nascimento da tragédia*, assim como outras obras do primeiro período de Friedrich Nietzsche — como *A visão dionisíaca do mundo*, *Sócrates e a tragédia* e *Richard Wagner em Bayreuth* —, constitui uma base fundamental para o desenvolvimento posterior do pensamento do autor. Trata-se de uma das obras mais revisitadas e comentadas por ele ao longo de sua trajetória filosófica.

Muito além de realizar uma revisão histórica sobre a tragédia e os autores gregos, Nietzsche lança mão de um estilo ensaístico para estabelecer os primeiros contornos de uma estética propriamente nietzschiana. Dessa forma, é possível compreender essa obra como uma lente interpretativa a partir da qual se podem analisar contextos históricos e culturais sob uma nova perspectiva, marcada pela tensão entre forças e pela crítica aos modelos racionalizantes.

Entretanto, no universo canônico dos estudos estéticos, *o nascimento da tragédia* ainda se encontra à margem de ser reconhecida como um ensaio clássico como Kant ou Hegel, não considerando a arte como fenômeno autônomo o que leva muitos pesquisadores a negligenciá-la nos estudos sobre a percepção e a arte. No entanto, ao ser considerada como um feito artístico em si, especialmente por sua relevância para artistas e pensadores que buscam compreender a arte e a cultura em suas dimensões mais profundas, a obra revela uma potência singular. A pulsão estética que Nietzsche propõe — entendida como capaz de provocar a catarse — deve ser interpretada não sob a ótica cristã de redenção, mas como uma experiência corporal e sensorial em seu limite máximo, radicalmente distinta da proposta clássica de Aristóteles, que vê a estética como uma imitação destinada à purificação do espírito.

Assim, a percepção estética, para Nietzsche, manifesta-se de forma instintiva e está intrinsecamente ligada à vivência humana. Por isso, a retomada da Grécia trágica surge como uma alegoria no texto, evocada por Nietzsche como uma experiência menos resignada e mais vital. A aproximação com Richard Wagner, nesse contexto, torna-se compreensível: ao negar as tradições cristã e aristotélica, Nietzsche propõe uma reinvenção do trágico, que ele eleva à condição de mito moderno. Isso se apresenta como uma forma de orientar o homem moderno, desprovido de destino, oferecendo-lhe um meio de afirmar a vida a partir de seus próprios instintos.

A ópera wagneriana, então, é interpretada por Nietzsche como uma retomada do espírito trágico, um exercício estético que reposiciona a experiência da música em seu cerne mais profundo. Essa visão se articula com referências ao universo popular da época, como as festas

de São João, carnavais e canções populares, nas quais Nietzsche identifica traços de uma mitologia viva — uma base estética que, segundo ele, ainda era capturada nas obras de Wagner.

Mesmo que, ao final do ciclo com *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche venha a se distanciar do compositor, é necessário reconhecer a influência significativa que Wagner exerceu sobre sua juventude filosófica, bem como a de Schopenhauer, especialmente com *O mundo como vontade e representação*, obra mencionada diretamente em *O nascimento da tragédia* como sustentação da ideia do caráter musical enquanto força catártica e metafísica.

Nietzsche não poupava seu "eu" jovem de críticas e revisitava constantemente suas próprias obras, escrevendo, inclusive, comentários e reflexões posteriores sobre elas. Por isso, essa fase de sua escrita deve ser lida com atenção e rigor, a fim de compreendermos os elementos fundadores de seu pensamento e sua proposta estética inicial.

1 MÚSICA DIONISIÁCA

Nietzsche trabalha com a arte em uma dimensão catártica, em virtude do enfrentamento à metafísica clássica vigente na filologia e na filosofia ocidental. Assim, propõe a arte como uma dimensão tão importante quanto — ou até mais que — a ciência, fundamentando-se em sua aproximação com a própria vida (Nietzsche, 2007, §1 e §17). O dionisiaco é delimitado como o cerne de seu livro. Trata-se de uma leitura que rompe com a tradição dos estudos gregos de sua época, empregando a forma musical como aproximação com sua tese (Nietzsche, 2007, §1 e §5). Nietzsche aponta o caráter transgressor da música, contrapondo a música dionisiaca e apolínea, esta última marcada pela rigidez formal, pela estruturação e por uma estética pautada na harmonia e beleza — aquilo que ele chama de “ressacas rítmicas”, uma música comportada e domesticada (Nietzsche, 2007, §21). Em contraste, a música dionisiaca se apresenta como violenta, instintiva, profundamente unitária e, sobretudo, ligada à vida. Essa música não representa a natureza — ela é a própria força vital (Nietzsche, 2007, §6 e §16).

Dessa forma, compreende-se que há uma transformação simbólica manifestada na dinâmica rítmica e harmônica que Nietzsche explora nesse momento. Ele afirma que, antes da irrupção da força dionisiaca, os gregos estavam sob um véu que os impedia de perceber a natureza trágica da existência (Nietzsche, 2007, §3 e §4). A partir disso, três momentos ou transformações são destacados por Nietzsche em relação à Grécia Antiga:

1. **A arte apolínea** funcionava como um embelezamento da existência, contrapondo-se ao pessimismo que, segundo Nietzsche, os gregos estariam inclinados a sentir. Inverte-se aqui a sabedoria de Sileno — para quem “o melhor seria não ter nascido” —, afirmando-se que o trágico é o fato de o homem **ter que morrer**, e não o contrário (Nietzsche, 2007, §3). As divindades olímpicas, nesse contexto, são representadas como uma religião da vida, sem ascese, sem dívida, apenas como expressão estética (Nietzsche, 2007, §3 e §4).
2. Esse “embelezamento” da realidade é entendido como um encobrimento do instinto dionisiaco, que, ao romper esse véu, proporciona um reencontro estético do homem com a vida, a natureza, os outros homens — e também com o sofrimento e a tragédia (Nietzsche, 2007, §6 e §7).
3. O reencontro entre os instintos dionisiaco e apolíneo representa o ápice da arte grega: o nascimento da tragédia. A música dá origem à tragédia, que, por sua vez, conecta o homem ao Uno primordial — que pode ser compreendido como a própria vida (Nietzsche, 2007, §4, §6 e §8).

Nietzsche propõe, assim, a música como origem, embora não como **início**. Ela não é datável, pois representa uma instância atemporal da experiência humana — um momento de revelação da identidade do ser. O dionisíaco é, portanto, o reencontro com a verdadeira natureza humana, com os instintos primordiais. A música dionisíaca manifesta o mundo verdadeiro, um mundo que merece ser vivido. Por meio dela, o homem refaz o caminho em direção ao seu natural, liberta-se da ideal que encobre o real pela arte apolínea, rompe os grilhões da racionalidade e dá o primeiro passo rumo à sua própria libertação (Nietzsche, 2007, §1, §8 e §21). Com isso, o socratismo e o individualismo são confrontados e suprimidos, e o homem é reduzido à sua essência instintiva e coletiva. A experiência dionisíaca não é uma construção social — é universal e acessível a todos por meio da música, que os une numa mesma dimensão (Nietzsche, 2007, §21 e §24).

Nietzsche, neste contexto, respalda Richard Wagner, tratando-o como capaz de evocar a música dionisíaca para o povo alemão. Ele mesmo afirmou que *O nascimento da tragédia* se constitui como um tratado wagneriano, elevando o nome do compositor ao posto de cavaleiro do dionisíaco (Nietzsche, 2007, Prefácio de 1886; §20-22). Mesmo após a ruptura com Wagner, Nietzsche reconhece a importância da revelação do dionisíaco, acima da figura do compositor, e critica o papel decadente de Sócrates na cultura grega (Nietzsche, 2007, §14-15). Posteriormente, o próprio Nietzsche revisita e critica sua juventude filosófica, apontando a “embriaguez wagneriana” que o contaminava nesse período inicial (Nietzsche, 2007, Prefácio de 1886).

Contudo, não se deve interpretar suas críticas posteriores como uma negação absoluta de suas influências. Nietzsche reconhece o impacto tanto de Wagner quanto de Schopenhauer (Nietzsche, 2007, §16 e §19). A partir deles, surgem discussões importantes sobre a música: Schopenhauer afirmava que o instrumental deveria ser independente da palavra, enquanto Wagner defendia a supremacia da palavra sobre a música. Nietzsche, por sua vez, propõe uma síntese: a música e a palavra constituem, juntas, uma nova dimensão estética (Nietzsche, 2007, §6 e §19). Vale lembrar que o conceito de dionisíaco não aparece explicitamente em nenhum dos dois pensadores, o que torna a proposta nietzscheana algo inédito e singular (Nietzsche, 2007, §1 e Prefácio de 1886).

Outro ponto essencial é a crítica de Nietzsche ao “homem teórico”, surgido como produto da influência socrática. Utilizando Goethe como contraponto, Nietzsche critica o otimismo das ciências e o culto ao saber (Nietzsche, 2007, §17-18). O homem alexandrino é, para ele, um revisor e acumulador de conhecimento, mas cego aos próprios instintos, incapaz

de experimentar a catarse proporcionada pela arte — perdendo, assim, sua potência redentora. A arte, segundo Nietzsche, requer intuitividade para ser verdadeiramente compreendida. Por isso, ele a define como a mãe da ciência: ao criar, o artista repete um ato divino de criação, reafirmando a vida (Nietzsche, 2007, §2 e §5).

2 SOCRATISMO ESTÉTICO

Ao iniciar sua análise sobre as representações trágicas, Nietzsche se distancia dos conceitos formulados por fontes apontadas românticas pelo autor. Ele discorre sobre a função do coro nas tragédias, recusando as interpretações de autores como A. Schlegel e Schiller, e também evita recorrer a Goethe e Rafael para aprofundar o estudo da civilização grega. Em contrapartida, escolhe Richard Wagner como guia, afirmando:

A chamada ciência histórico-crítica não tem nenhum meio de aproximar coisas tão estranhas: necessitamos pontes, experiências, acontecimentos; por outra parte necessitamos, ademais, homens que os interprete para nós, que os expressem. (Nietzsche, 2007, p. 19, Prefácio de 1886 e §1)

Desse modo, o coro, para Nietzsche, não apenas expressa o factual, mas manifesta aquilo que está além da verdade científica — uma verdade estética, sensível e simbólica.

Sua abordagem se opõe à estética moderna de Gottlieb e Kant e a concepção aristotélica clássica, à ideia de forma bela e à padronização proposta pela tradição de Baumgarten, que definia a beleza como conhecimento sensível — subordinado ao conhecimento racional, tido como o único capaz de alcançar o real. Nietzsche recusa essa hierarquia, afirmando que o coro explica a cena e sua ação, representando a “onda dionisíaca, que se perde quando analisada sob a ótica da estética racionalista.

Consequentemente, o elemento dionisíaco se torna o protagonista da tragédia, mesmo que não esteja diretamente representado. Ele está presente no coro — elemento originário que, somente mais tarde, dará lugar ao drama (com exceção de *As Bacantes* de Eurípedes). Nietzsche desenvolve, então, a ideia de que heróis trágicos como Prometeu e Édipo são figuras descendentes de Dionísio. A música se assemelha ao mito trágico, pois, segundo o autor, o canto surge antes do próprio mito. Quando os diálogos passam a sobrepor-se ao canto, o declínio do teatro trágico se torna inevitável, “A música incita a uma intuição alegórica da universalidade dionisíaca, a música, em seguida, faz aparecer a imagem alegórica em sua mais alta significação”(Nietzsche, 2007, p. 93, §16).

Com a ascensão de Sócrates e sua influência sobre Eurípedes, Nietzsche sustenta que a junção entre dialética e tragédia resulta na morte desta última. Uma vez que a argumentação e a racionalidade ganham protagonismo, os gregos perdem a sensibilidade artística. A música, então, cede espaço à palavra, que, segundo Nietzsche, não possui a capacidade de evocar a idealidade do mito. Ele diviniza a música como elemento capaz de descrever o ambiente trágico,

sem medo de encarar a realidade da existência. Assim, ela torna-se antídoto para a percepção racional, permitindo o enfrentamento do trágico com os olhos de um artista. A degradação, nesse contexto, é aceita esteticamente — inclusive como fonte de prazer — e a arte deixa de ser instrumento de consolo, para tornar-se meio de afirmação da vida.

Contudo, Dionísio precisava ser expulso do mundo grego, e Sócrates assumiu essa tarefa. Platão, em *A República*, exemplifica esse movimento ao expulsar da cidade as harmonias mais lamentosas, admitindo apenas aquelas que imitam as vozes dos guerreiros. Essa oposição entre o socratismo e o dionisíaco marca o início do declínio da arte grega. Com o predomínio da arte apolínea — que deve ser compreendida racionalmente para ser apreciada —, a arte passa a ser algo mais pensado do que sentido. Surge, então, o “homem teórico”, inclinado à lógica e à verdade, afastando-se da dimensão trágica da existência. A arte, assim como a ciência (embora esta em menor grau), perde seu potencial redentor, tornando-se mero entretenimento, esvaziada de seu valor existencial.

Nietzsche observa que Sócrates não conseguia se autocensurar e por isto acaba por ser condenado; ele reencontra a Grécia de Homero e Ésquilo apenas ao ser condenado à morte. É nesse momento que sua morte adquire um valor ascético, elevando-o a um modelo heroico. Esse ideal será seguido por jovens artistas e filósofos, como Platão, que recusa a arte por considerá-la uma imitação daquilo que já seria uma cópia do verdadeiro. Platão subordina todos os gêneros poéticos à filosofia, transformando a poesia na expressão máxima do impulso artístico — agora condicionada à servidão da razão dialética.

Dessa forma, consuma-se a vitória do impulso apolíneo: o herói agora é otimista e racional, derrotando o impulso dionisíaco. A arte passa a ser dominada por afetos naturalistas, e a música dionisíaca é banida da tragédia. Sócrates é elevado a herói máximo, símbolo da razão triunfante. Nietzsche, ao criticar essa tradição estética, não despreza completamente a ciência, mas busca restaurar a grandeza da arte. Ele propõe, assim, uma visão em que arte e ciência podem ser compreendidas como coligadas e suplementares, a partir da imagem da Grécia antiga, em que ambas emergem de uma mesma origem trágica e vital.

3 MÚSICA POPULAR, POESIA, LINGUAGEM

Nietzsche desenvolve seu pensamento com o intuito de explicitar o que denomina de **gênio apolíneo-dionisiaco**. Para isso, parte de uma análise de Schiller para abordar a origem dessa música arcaica e fundamental, existente na Grécia Antiga como uma forma prévia e instintiva, que seria posteriormente transformada sob a influência da força apolínea.

É a partir daí que se evidencia a discrepância fundamental entre os dois instintos estéticos: o apolíneo, ligado à escultura e à épica, mergulhado na contemplação visual; e o dionisiaco, ligado à música, sem imagem, que ressoa diretamente a partir da dor primordial. Essa dor, descrita por Schopenhauer, aparece na música como um produto direto da vontade — o que revela sua natureza subjetiva. Influenciado por essa estética, Nietzsche aprofunda-se.

Assim, a metafísica do artista em Nietzsche vai além da concepção romântica do “gênio criador”. Ele não nega a ideia de gênio schopenhaueriano, mas a compreende de forma distinta. O artista, em sua visão, não é aquele que cria de forma individual, mas sim a expressão de um *artista primordial*, que celebra a redenção através da arte. É nesse ponto que Nietzsche afirma, “só como fenômeno estético podem a existencial e o mundo justificar-se eternamente.” (Nietzsche, 2007, p. 50, §5).

Dessa forma, o artista não é propriamente um criador no sentido humano, pois tudo o que é artístico é representação — não é algo feito para ser apreciado pelo homem, nem criado exclusivamente por ele. Aqui se encontra o peso da **metafísica da arte**: ela não se reduz à experiência subjetiva do artista, mas o transcende.

Apesar disso, não devemos minimizar os fundamentos teóricos estabelecidos por Nietzsche. Embora haja aproximações com Schopenhauer, também existem importantes divergências. Nietzsche recusa a ideia do indivíduo como símbolo da arte bela. A arte, segundo ele, se estabelece como sujeito criador em si mesmo. O artista, nesse sentido, é um médium — ele se liberta da subjetividade e se deixa atravessar pela arte, sendo por ela redimensionado e redimido.

Essa negação do sujeito artístico enquanto centro subjetivo da criação o distancia de Schopenhauer. No entanto, uma ideia ainda os aproxima: a noção de **gênio**, entendido como aquele capaz de captar a essência artística. Esse gênio não é necessariamente consciente de sua genialidade, mas age de forma instintiva, e pode se manifestar em diferentes posições: ator, poeta, espectador — alguém que, embora distinto, emerge do seio do coletivo.

Nesse contexto, a música popular surge como síntese desses instintos estéticos, e é classificada por Nietzsche como fonte geradora. Geradora porque, da música dionisiaca, emergem imagens, personagens e pensamentos — não apenas a tragédia, mas diversas formas artísticas nascem da música. Isso marca o retorno ao ponto originário: o surgimento popular da música como força originária. A música aparece, assim, como a união dos instintos apolíneo e dionisiaco. Sempre que há uma propagação da poesia apolínea, observa-se também uma dispersão das correntes dionisiacas.

Ainda assim, é possível compreender a esfera poética dentro da dimensão física, e não como algo além dela. Para que a possibilidade poética se realize, o homem precisa se desvencilhar das mentiras da civilização e retornar ao seu aspecto natural — somente então poderá acessar a verdade. Nietzsche trabalha essa característica com o objetivo de estabelecer uma **genealogia da poesia alemã** em relação à Grécia, que tanto o fascina. Tentando traçar uma relação de Ésquilo e Sófocles até Richard Wagner. Ele constrói, assim, uma cronologia em que o povo grego estaria mais próximo da dimensão sonora da existência.

Dessa forma, estabelece uma relação entre a música wagneriana e os aspectos anteriormente discutidos, destacando como a lírica depende intrinsecamente da música. Todavia, a dimensão musical, apesar de todas as tentativas, nunca consegue ser representada totalmente — permanece sempre como aquilo que escapa, que excede a linguagem e que revela a profundidade do trágico.

4 A CIÊNCIA E A ARTE

Nietzsche, apesar de realizar seu estudo com base filológica, já insinua sua superação. Do mesmo modo que, ao ler os textos platônicos, percebe a discrepância entre o homem teórico e o artista. Entretanto, ao identificar ambos com suas características, lembra-se de que não há equivalência entre eles. O filólogo se encontra como descendente de uma cultura alexandrina que deve, por sua vez, ser superada. Enquanto o homem teórico representa a ânsia pelo saber, isso não significa necessariamente estar subjugado a ele. Assim, tal contraste se soma e leva à pergunta: a arte é uma complementação da ciência? Nietzsche tenta, por meio de seu livro e também de seu relato pessoal (este, uma vez, tanto cientista do pensamento quanto compositor), correlacionar o trabalho acadêmico-científico com a vivência estética.

Portanto, por isso, a figura socrática se coloca em evidência. Uma vez que, desde seu aparecimento, nada na história da filosofia foi feito além da tentativa de superação do mesmo, segundo Nietzsche. E o próprio autor se coloca também nesta missão. Pois, para ele, superar o socratismo é o mesmo que retornar ao mito. Dado que, em sua morte, o próprio Sócrates recorre à música: "o conhecimento trágico que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como proteção e remédio". Dessa forma, o autor retorna seu olhar para o pensamento grego e de que maneira o papel da música respalda a obra de Platão e o significado do sonho de Sócrates em sua morte. Neste trecho, pode-se perceber:

Se agora, com olhos fortalecidos e reconfortados nos gregos, miramos as esferas mais altas desse mundo que nos banha, veremos transmutar-se em resignação trágica e em necessidade de arte a avidez de conhecimento insaciável e otimista que apareceu em Sócrates de maneira prototípica: enquanto, em seus níveis inferiores, essa mesma avidez tem que se manifestar hostil à arte e abominar, no íntimo, sobretudo a arte trágico-dionisíaca. (Nietzsche, 2007, p. 74, §14).

Em vista disso, poderia Sócrates ter necessidade da arte? O autor discorre a polaridade entre homem teórico e homem artístico, e a desenvolve nos capítulos 15, 17 e 18 de "O nascimento da tragédia". Ele demonstra a herança platônica para a civilização: o otimismo científico e a recriação infinita da arte. Na realidade, estes instintos distantes estão, em suma, ligados às divindades helênicas. Novamente, o autor desponta em como o povo grego se encontra como inimitável e berço da civilidade. Desta forma, aquele que busca a verdade acaba por voltar-se aos gregos. Isto posto, Nietzsche também recorre ao primeiro homem teórico (Sócrates) para desvendar a redenção pela música. Entretanto, buscar por Sócrates é reinventá-lo também. Como o próprio autor coloca em um de seus fragmentos póstumos, "Minha filosofia

é platonismo às avessas: quanto mais distante do verdadeiramente existente, tanto mais pura, bela e boa é ela.” (fr. 7 [156], final de 1870-abril de 1871; KSA 7, p. 199).

Propriamente em *O nascimento da tragédia* fica bem explicitado este intuito do autor:

Certamente, junto a esse conhecimento isolado está, com excesso de honestidade, se não de petulância, uma profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates - aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições não só de conhecer, mas inclusive de corrigir o ser. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em arte: que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo. (Nietzsche, 2007, p. 82, §17).

Quase como uma frase de efeito que sintetiza a obra: a existência do homem só se justifica esteticamente. Nietzsche gostaria de demonstrar que o homem é imitador, criador e artista — e que Sócrates era propriamente um artista, mesmo que vencido pelo âmbito do racionalismo. Platão teria colocado em sua boca todos os instintos artísticos obscurecidos pela busca da verdade.

Nietzsche propõe, desta maneira, uma inversão do platonismo, tomando Sócrates e o ideal científico como carrascos da civilização. Não que ele despreze a figura do homem teórico, mas tenta se afastar dos modelos clássicos a fim de desvendar uma nova maneira teórica — um saber que não conduz à verdade transcendente, mas à mentira gerada a partir do artístico. Assim, o sonho de Sócrates, **“Sócrates, pratica a música e trabalha nela.”** (*Fédon*, 60e) volta em nova perspectiva: se a ciência o levou a morrer sem medo, por que a recorrência ao mito? Nietzsche já teria respondido: porque, desde Sócrates, o mito é a consequência necessária e o propósito último da ciência.

Nietzsche demonstra seu grande embasamento teórico sobre a Grécia arcaica. Ele eleva a arte ao mesmo estatuto de criação da filosofia da escola de Mileto. A música é apresentada como o ponto de partida do desenvolvimento geral — do básico até os emaranhados culturais mais complexos. “Nós somos as figuras no sonho de deus, que adivinham como ele sonha.” (Nietzsche, 2007, p. 368, “Da redenção”).

Dessa maneira, o autor anuncia a tentativa de repetição da Grécia em seu tempo, atrelada à capacidade redentora da música. Desenvolve como a ópera nasceu a partir da cultura socrática — ou seja, de uma necessidade teórica de expressão da palavra. Por isso, ela não consegue alcançar a complexidade da ascese musical. A arte se esgueira, tentando não se apagar pela completude da música, sendo, assim, uma tendência extra-artística, antimusical.

Então, qual seria a forma de reinvenção da Grécia sem seu povo e a origem deste estilo emergente? Nietzsche salienta que não há possibilidade de existência da música sem representação popular, pois é dela que a arte se forma e se lapida. A ópera, então, traz em sua forma uma estranheza frente à verdadeira arte exaltada por Nietzsche:

Esse esforço, que alterna com rapidez, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, é algo tão inteiramente artificial aos instintos artísticos, tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos. (NIETZSCHE, 2007, p. 91-92, §16).

Nietzsche aqui começa a se aprofundar no elogio à cultura alemã, apresentando-a como a única capaz de realizar a expulsão da ópera e dessa cultura teórica e alexandrina. Neste ponto, revela-se o furor juvenil do autor e seu orgulho alemão — aspectos que seriam posteriormente repudiados por ele. Nietzsche exalta Bach, Beethoven e Wagner, este último como reencarnação do espírito da tradição trágica que fará ressurgir a Grécia na Alemanha. Transpõe a figura de Dioniso no próprio amigo Wagner, transposição esta que será mais tarde negada até sua morte. Ao mesmo tempo, estende esse poder à identidade alemã como um todo. Wagner seria o maestro dessa cultura, e Schopenhauer e Kant fariam coro com ele nesse espírito germânico, unidos contra o otimismo socrático.

Com isso, entende-se que Nietzsche dava crédito não apenas a Wagner, mas também às suas referências teóricas, elevando sua leitura ao status de revolucionária e redentora da arte alemã. Para ele, a Grécia não apenas seria reencontrada pelos germânicos, mas também por eles superada. A cultura alexandrina seria invertida, e uma nova época trágica surgiria com a Alemanha reconectada com suas origens dionisíacas.

Mesmo assim, essa glorificação carrega uma ambiguidade. Se, por um lado, Nietzsche parece prestar contas à tradição alemã, por outro, a usa para estabelecer um limite. Essa tradição antecede apenas a revolução vindoura anunciada por Wagner. E esta, por sua vez, não está isenta de críticas. O autor lança um olhar severo sobre as instituições de ensino superior alemãs, acusando-as de terem se afastado dos ideais helênicos:

E precisamente nos círculos cuja dignidade poderia consistir em tirar água sem descanso do leito do rio grego para a salvação da cultura alemã, no círculo dos professores das instituições superiores da cultura, é onde melhor se aprendeu a ajeitar-se rápida e comodamente com os gregos, indo-se não raro até uma renúncia cética dos ideais helênicos e até uma completa inversão do verdadeiro propósito de todos os estudos sobre a antiguidade. (Nietzsche, 2007, p. 130, §20)

Percebe-se aqui a relação entre Nietzsche e sua crítica ao historicismo, à maneira como se tratavam as antiguidades como mortas e invioláveis, assim este método parece de estranhamento ao autor em virtude de não conceber como estática a antiguidade e seu tempo.

O historicismo é uma corrente filosófica e metodológica que valoriza a compreensão dos fenômenos culturais, sociais e intelectuais dentro de seus contextos históricos específicos, entendendo que cada época possui suas próprias características e valores. No entanto, a crítica de Nietzsche aponta que o historicismo, ao tratar o passado como algo fixo e morto, pode afastar a cultura da vida e da vitalidade que deveriam animá-la. Essa postura pode transformar o estudo histórico em mero acúmulo de dados, impedindo a recriação e reinvenção do passado como força viva na experiência presente. Assim, Nietzsche propõe superar esse historicismo estático por meio de uma relação dinâmica e estética com a tradição, em que o passado seja reativado e afirmado como fonte de criação e renovação cultural.

Ao mesmo tempo, o autor estabelece uma comparação entre a filologia e a cultura jornalística de sua época, apontando para a superficialidade de uma leitura cotidiana e mecanizada. Em oposição a isso, defende que a arte wagneriana poderia obscurecer essa cultura superficial. Nietzsche centra-se na figura de Wagner e a utiliza como contraponto a toda sua época. (Burnett, 2015, p. 25-40)

Entretanto, é importante ressaltar a função da música popular para o jovem Nietzsche. Contrapor Wagner à cultura acadêmica significa elevar uma forma de vivência estética fora das construções pedagógicas tradicionais. A figura do músico é, assim, um totem do tipo musical que o povo alemão encarnava. Mesmo Wagner acreditava nessa união. O renascimento da tragédia, então, aparece como o reencontro com a cultura primitiva e ingênua da Alemanha:

Precisaremos lembrar-nos da enorme força da tragédia a excitar, purificar e descarregar a vida inteira do povo; seu valor supremo pressentiremos apenas se, como ocorria entre os gregos, esse poder se nos apresentar como a soma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora soberana entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo. (Nietzsche, 2007, p. 134, §21)

Deve-se também enfatizar que essa força artística transcende um movimento político popular; ela é, na realidade, uma força primordial. Por meio dela, ressurgem o elemento dionísio que reconecta o povo à natureza. Rompendo os laços da individuação, conduz o ser humano ao estado primordial de comunhão com o Uno gerador. O popular, assim, torna-se um poder originário, e sua música é a chave para elucidar a natureza essencial de seu povo.

O mundo grego, como evidenciado, é o modelo a ser seguido, e a Alemanha é seu filho pródigo. Assim, torna-se necessário o encontro entre ambos com a música trágica para que a tragédia possa renascer. Essa tragédia será ressuscitada pelo gênio de Wagner. Mas como isso aconteceria, sendo que a palavra ocupa um lugar central na obra wagneriana? A tragédia é a salvação grega porque traz consigo a música em perfeito estado, arrastando forças mitológicas.

A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvindo dionisiacamente suscetível, um símbolo sublime, o mito, e desperta naquela aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico. (NIETZSCHE, 2007, p. 134, §21)

Mesmo com a oposição que Nietzsche aponta entre palavra, música e mito, ele mesmo reconhece que se trata de uma representação complexa. Para isso, traz o terceiro ato de *Tristão e Isolda* como exemplo:

[...] podem imaginar um homem que seja capaz de escutar o terceiro ato de 'Tristão e Isolda' sem nenhuma ajuda da palavra e da imagem, apenas como um enorme movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar?(Nietzsche, 2007, p. 135, §21)

Não existe possibilidade de dramaturgia trágica sem a comunhão entre o apolíneo e o dionisíaco. Wagner não consegue concentrar em si uma potencialidade trágica sem estar em plenitude com esses dois instintos. Neste momento, essa dualidade se torna um dos pontos mais extraordinários do livro. Os dois deuses são a entrada do trágico, mas, no caminho, acabam por desvencilhar no pensamento de superação apolínea. Nietzsche considera o triunfo do livro o dionisíaco, mas, por este modo, as ideias acabam por oscilar no meio do caminho. Apolo ressurge no final do livro como se estivesse em frenesi com a música, arrancando da universalidade do dionisíaco e nos convidando à compaixão, satisfazendo os sentimentos de beleza e desfilando imagens da vida que refletem o pensamento central vital contido nesses sentimentos.

Nietzsche traz, assim, a ideia de que a obra wagneriana contém em si todos os elementos necessários para a formação da música viva: o drama musical perfeito, balanceado entre palavra e música, renascendo a verdade trágica grega nos palcos alemães.

Se agora, na verdade, a tragédia musical também agrega a palavra, por isso mesmo ela pode colocar a seu lado, simultaneamente, o substrato e o lugar de nascimento desta e esclarecer-nos, de dentro para fora, o seu devir (Nietzsche, 2007, p. 138, §21)

Por isso, a música é aquela que revelará a essência da palavra, mostrando que também ela é bela, reconsiderando, assim, o papel do apolíneo na obra. Mas qual o significado do drama reencontrado e do sentido da palavra na boca dos intérpretes? “No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Ideia” (Nietzsche, 2007, p. 138, §21).

E novamente Nietzsche reverte o que se entenderia como sua guinada final, a fim de mostrar que a música não pode ser sobrepujada por ninguém e que a relação entre os instintos, em suma, é muito mais complexa do que poderia se compreender. Wagner não é a reunião dessa música que o autor pretende encontrar, e todas essas forças que estariam a se juntar estão prestes a ruir antes mesmo de sua estreia. Na realidade, Nietzsche acredita que a música sinfônica de Wagner é quem gera a letra da ópera. Para isso, ele utiliza a fala de Tristão, “A velha melodia, por que ela me desperta ?” (Tristão e Isolde, ato III, cena I).

Lembre-se, novamente, de outra situação que o próprio autor nos convida a pensar: ele trabalha o livro como se estivesse em conversa com o próprio Wagner. Dessa maneira, a escrita inteira funciona como uma intimação à presença do maestro. Entende-se, assim, como Nietzsche quer demonstrar teoricamente o que Wagner pode encenar. Entretanto, não se pode ler o livro apenas como uma mera devoção de amigos, uma vez que seu desfecho trata-se de um grito de liberdade, mesmo que tenha sido depositada em Wagner ao final.

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 hão de atingir o herói e, no entanto, neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego. (Nietzsche, 2007, p. 140-141, §22).

Posteriormente (especialmente em *Ecce Homo*), Nietzsche mostra como trabalhava esses conceitos com o intuito de que Wagner o ouvisse. O livro possui, portanto, uma dimensão dupla: tanto um tratado entre amigos quanto uma profundidade teórica de um tratado antiacadêmico de uma ciência estética.

Nietzsche trabalha a ideia de que o popular é importante e que educar esteticamente de forma acadêmica também significa descaracterizar o sentimento do povo. pois não existe concepção de que a música nasça e seja recebida sem ser para o povo. Reduzir o sentimento crítico popular a um mero academicismo é domesticá-lo e reduzi-lo a um único modo de sentir.

Assim, Nietzsche identifica a decadência de sua época e como essa domesticação está em evidência. Contudo, traz Wagner como seu arauto redentor, algo que posteriormente lhe ficará claro que não se concretiza, pois Wagner nada faz além de renovar a forma, preservando o conteúdo banal da arte operística. Por fim, Nietzsche nos traz a dúvida: o que pode o ouvinte estético?

Outro ponto que se deve destacar sobre o Nietzsche jovem e seu patriotismo é que este fazia parte de uma tradição de pensadores e vivia dentro desse movimento que ele identificava como dionisíaco-alemão. (Isso pode ter sido utilizado para interpretações políticas distorcidas, como se ali estivesse a semente ideológica que se difunde na Segunda Guerra com o Terceiro Reich.) Deve-se entender que Nietzsche pensa muito mais no culto festivo, no estado de elevação e em seus elementos de ascese. Em sua finalidade, o que Nietzsche deseja é redescobrir como viver com esse mito integrante na cultura, algo muito além de nacionalismos e preconceitos equivocados. Ele evoca as forças naturais e mitológicas para convidar o espírito a se reencontrar, para a reinvenção da experiência e revigoração metafísica.

Em suma, o livro se encerra com aquilo que o autor desejava: que a beleza ainda fosse impressa na música com traços dionisíacos e a ferida aberta, um voto em Wagner e nos deuses Apolo e Dionísio, reconciliados, para justificar a existência estética.

5 O OUVINTE ESTÉTICO E A EDUCAÇÃO

A educação atravessa, em escala global, um momento de profunda defasagem. No caso brasileiro, essa realidade se revela de forma ainda mais contundente. Multiplicam-se figuras de influência midiática — muitas delas jovens, inexperientes e dotadas de amplo alcance digital — que promovem o desprezo pelo conhecimento formal e pela formação crítica. A escolarização, longe de ser percebida como uma via de desenvolvimento humano e emancipação, tem sido frequentemente ridicularizada e reduzida à sua dimensão instrumental mais imediata.

Essa conjuntura pode ser interpretada como o sintoma da falência do “homem teórico”, conforme diagnosticado por Friedrich Nietzsche. Trata-se da figura moldada pelo racionalismo socrático, herdeira da confiança na ciência como salvadora da humanidade e mantenedora de uma crença ingênua no poder redentor do saber. No entanto, esse tipo humano, enraizado na cultura alexandrina, vem perdendo sua função simbólica. A racionalidade, esvaziada de vigor vital, já não encanta nem mobiliza.

O vazio deixado pelo declínio do homem teórico, no entanto, ainda não foi preenchido por um novo paradigma. O cenário atual não revela uma substituição por forças dionisíacas, que expressariam o renascimento de algo semelhante à arte trágica, com sua embriaguez criadora e da afirmação da vida. Tampouco há sinais de uma força apolínea capaz de ordenar o mundo com clareza, forma e beleza. O que se observa é a ausência da tensão criadora entre essas forças — dionisíaca e apolínea — que, em sua síntese trágica, constituíram os momentos mais elevados da cultura grega, segundo Nietzsche.

No lugar da criação estética e do pensamento vigoroso, impõe-se a lógica do espetáculo, da superficialidade e do consumo de informações fragmentadas. O conhecimento, desprovido de densidade, é substituído por opiniões instantâneas. A educação, nesse contexto, perde sua dimensão trágica e vital, tornando-se um simulacro do que já foi.

Essa realidade aponta para um desafio crucial: a necessidade de reintegrar a educação à vida como potência, não como forma vazia. Sem esse retorno ao trágico, à tensão entre instinto e razão, à criação e ao limite, o saber continuará a definhar sob o peso de sua própria esterilidade.

Dessa forma, o reencontro com a tragicidade em vista do esvaziamento da figura alexandrina poderia dar espaço para uma nova forma de concepção educacional, de modo a trabalhar os elementos trágicos e concepções nietzschianas dentro de outras dimensões, bem

como, no caso particular da discussão historiográfica, poderia trazer uma nova forma de relacionamento entre educação e educados.

6 CONCLUSÃO

Após perpassar toda a obra *O nascimento da tragédia*, cria-se o entendimento de uma nova concepção estética, que passa a compreender os instintos dentro da dimensão da vivência como um todo. Trata-se, assim, de um convite para refletir sobre como o academicismo se entranhou nas ciências humanas e pode estar na raiz da atual crise nos sistemas educacionais e na valorização das humanidades.

Cabe, então, a reflexão sobre como, ao final, Nietzsche parecia prever, com seu ouvinte moderno, o progresso dessa domesticação crítica para além dos âmbitos culturais. E como, além de se pensar no ouvinte estético, também deveria surgir a figura de um estudante estético, aquele que se envolve com o objeto de estudo a partir dos instintos, muitas vezes negligenciados no universo acadêmico, como se parte da experiência de vida não fosse convidada a adentrar esse ambiente.

Em suma, pode-se refletir sobre como a dimensão estética está profundamente presente dentro das humanidades, e reconhecer e redescobrir como trabalhar essa dimensão pode ser um dos caminhos para superar o negligenciamento das ciências humanas dentro da realidade como um todo. Essa nova lente que Nietzsche traz em seu primeiro trabalho é atemporal, podendo ser aplicada tanto nas salas de aula quanto nas pesquisas históricas, ao reconhecer a dimensão da percepção nos trabalhos acadêmicos, abrindo um leque de possibilidades para interpretações e reinterpretações dos fatos. Muito além da música, o sentir é submetido ao trágico e, além de todo drama, toda a existência é trágica na medida em que não se pode escapar de sua submissão.

A Grécia antiga anterior a Aristóteles, Platão, Sócrates e também a reinventada por Nietzsche, compreende que a dimensão existencial da percepção instintiva fazia parte constitutiva da realidade. Dessa forma, mesmo com a implementação metafísica, deve-se pensar novamente em como não deixar apenas o homem teórico imperar, mas também elevar o status do ouvinte estético para constituir uma nova cultura trágica, transposta tanto para o presente quanto para outras temporalidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

BURNETT, Henry. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2004.

BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução, apresentação e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: COLLI, Giorgio; MONTINARI, Mazzino (Ed.). *Nietzsche Werke: Kritische Studienausgabe* (KSA). v. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Tradução, apresentação e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

PLATÃO. *Fédon ou da alma*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.