

# O TRATAMENTO DE NIETZSCHE DA POESIA LÍRICA N'O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

CARLOS ROGER SALES DA PONTE – Psicólogo; Mestre em Filosofia e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor do Curso de Psicologia da UFC/Campus de Sobral. E-mail: jardimphilo@yahoo.com.br

**Resumo:** *Este ensaio interpretativo pretende mostrar o modo como Nietzsche se apropria e faz uso de elementos da poesia lírica helênica arcaica em seu livro, O Nascimento da Tragédia. Ainda que a arte trágica seja o foco principal das rumações do jovem Nietzsche nesta obra, sustento uma perspectiva/interpretação de que a poesia lírica é um componente privilegiado neste momento inicial do percurso nietzschiano em se tratando das complexas relações entre palavra e música. Para tanto, mostro, primeiramente, um esboço descritivo do que foi a poesia lírica helênica. Num segundo momento, um pequeno retrato de Nietzsche enquanto poeta/filólogo (um pouco antes de torna-se filósofo peregrino) partindo de sua Aula Inaugural (Homero e a Filologia Clássica) para, em seguida, descortinar a presença e o tratamento do lirismo helênico em sua primeira obra*

**Palavras-chave:** Poesia lírica helênica – Nascimento da Tragédia – Arte.

**Abstract:** *This interpretative essay intends to show how Nietzsche appropriates and makes use of elements of archaic hellenic lyric poetry in his book, The Birth of Tragedy. Even though the tragic art is the main focus of ruminations of the young Nietzsche in this work, I support a perspective/interpretation of the lyric poetry is a privileged component in this initial moment of nietzschian route in the case of the complex relations between word and music. For both, I show, first, a descriptive outline of what has been the hellenic lyrical poetry. In a second time, a small portrait of Nietzsche as poet/philologist (a little before it becomes philosopher pilgrim) starting from its Inaugural Class (Homer and the Classical Philology) and then uncover the presence and the treatment of greek lyric poetry in his first work.*

**Keywords:** Greek poetry hellenic – Birth of the Tragedy – Art

“A esfera da poesia não se encontra fora do mundo,  
qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta:  
ela quer ser exatamente o oposto,  
a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso,  
despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado”

**Nascimento da Tragédia, Seção 8.**

**A**lém das posturas e molduras científicas da Filologia Clássica, contam-se ainda a filosofia alemã em geral (Schopenhauer, em particular); o romantismo alemão; a filosofia grega; os moralistas franceses; a paixão pela música (primeiro com a valorização schopenhauriana da arte musical, depois, Richard Wagner e, mais tarde, George Bizet. Sem falar em Robert Schumann e Frederic Chopin) e, não menos importante, a literatura e a poesia. Eis aqui mencionados alguns dos pressupostos hermenêuticos presentes na obra de Nietzsche. São territórios igualmente profícuos para se poder compreender/dialogar/acompanhar/embater com o filósofo de Sils-Maria nas diversas tentativas de acompanhá-lo e/ou tomá-lo como mola propulsora de nossas próprias trajetórias andarilhas.

Neste ensaio gostaria de me reportar especificamente à poesia. Nietzsche também foi um poeta, além de músico e exímio prosador. Por conta de sua intimidade com o fazer artístico (ele não era somente um puro esteta apreciador da arte), justifica-se que uma parte considerável de suas reflexões sobre o fenômeno estético atravessasse sua obra de ponta a ponta<sup>1</sup>. Como poeta, não cessou de transitar confortavelmente no terreno da arte literária, tratando-a como um expressivo instrumento de suas inquietações e questionamentos de seu filosofar experimental. Ele mesmo se ressentia, por exemplo, de que devia ter dito como *poeta*, isto é, *cantado*, em vez de ter apenas “falado” nas suas elucubrações acerca da origem da tragédia helênica<sup>2</sup>. Lefranc reitera este raciocínio ao afirmar que Nietzsche é, ele mesmo, “um artista, um grande artista, se não como músico, pelo menos como poeta”<sup>3</sup>.

Minha pretensão é colocar em perspectiva o modo como Nietzsche se apropria e usa de elementos da poesia lírica helênica arcaica em seu primeiro livro, *O Nascimento da Tragédia*. É mais do que sabido que a arte e poesia trágicas são os focos principais das rumações nietzschianas nesta obra. Todavia, sugiro aqui uma interpretação de que a poesia lírica é componente relevante no *húmus* do filósofo alemão neste momento inicial de seu percurso em se tratando das complexas relações entre palavra e música, traço ímpar da poesia lírica arcaica, como se verá a frente.

<sup>1</sup> J. Brum, *O pessimismo e suas vontades*, 1998.

<sup>2</sup> GT/NT. Tentativa de Autocrítica, Seção 3.

<sup>3</sup> J. Lefranc, *Compreender Nietzsche*, p.230.

Para tanto, desenho, primeiramente, um rápido esboço do que foi a poesia lírica helênica na época arcaica. Num segundo momento, ofereço um pequeno retrato de Nietzsche enquanto poeta/filólogo (antes de radicalizar e tornar-se um filósofo errante) partindo de sua Aula Inaugural como docente na Universidade de Basileia (*Homero e a Filologia Clássica*) para, em seguida, descortinar a presença do lirismo helênico em sua primeira obra.

## I

Os antigos helenos não possuíam o termo “lírica” para designar uma determinada modalidade de seu versejar. Ao lado da elegia e do iambo, havia também a poesia *mélica* (do grego, *mélos* = “canção”): é com esta palavra eles identificavam o que se chamou posteriormente de poesia “lírica”; isto é, “o gênero da canção para a lira”<sup>4</sup>.

Tal expressão poética surgiu e floresceu no período *arcaico* da história helênica (séc. VIII ao VI a.C.). Naquele momento, as diversas *póleis* encontravam-se em pleno desenvolvimento e consolidação de sua estrutura política; vigorava a formação de oligarquias que detinham o poder, composta por grandes proprietários de terras; e a expansão do mundo helênico por quase todo mediterrâneo via comércio, sobretudo no sul da Itália e na Sicília (Magna Grécia). Com tantas e tão profundas mudanças, a Grécia, no decurso destes séculos, presenciou e sofreu

a passagem de uma economia de troca para uma economia monetária; reestruturaram-se quadros políticos e sociais, e, no cenário onde até então contracenavam o camponês e o aristocrata, aparecem o profissional especializado e o “*novo rico*” – homem sem estirpe, porém enobrecido pelo dinheiro angariado em empresas. Com ele deve agora o nobre repartir o poder político, militar e econômico.<sup>5</sup>

A arte poética, aqui, nunca foi tratada como simples literatura. A poesia mélica (ou lírica), pensada/sentida bem ao modo grego arcaico, não se encontrava fixada numa escrita para ser simplesmente lida ou declamada. Tal só acontecerá a partir do período helenístico por conta da grande difusão da cultura helênica promovida por Alexandre, o Grande.

Se não se trata de mera leitura de um texto poético, como saber/sentir um pouco do que foi do lirismo helênico arcaico? Este tipo de canção se destinava “à *performance* em solo (no simpósio) ou coral (nos festivais cívico-religiosos), com o acompanhamento da lira (e de outros instrumentos, na modalidade em coro)”<sup>6</sup>. De pronto surge diante de nós a conhecida marca da *oralidade* helênica e, por intermédio destas canções (a exemplo dos aedos), veiculavam-se ideais políticos, morais e sociais. Ou seja, cantava-se algo vivente e presente na ordem da comunidade onde se inseria o poeta. Ainda que, provavelmente, alguns poetas possam ter se beneficiado com o recurso da escrita no processo criativo

<sup>4</sup> G. Ragusa, Introdução. In: Safo de Lesbos. Hino à Afrodite em outros poemas, 2011, p.13.

<sup>5</sup> G. Barros, Sólon de Atenas: a cidadania antiga, 1999, p.23.

<sup>6</sup> G. Ragusa, Introdução. In: Safo de Lesbos. Hino à Afrodite em outros poemas, 2011, p.11.

de seus versos, eles não deixaram de lado a oralidade, marca ímpar que gerava e sustentava seus cânticos. Por ser cantada numa comunidade, a poesia lírica era, na sua essência, discurso e diálogo entre o poeta e sua audiência.<sup>7</sup>

Sintetizando algumas das características até aqui descritas, Silva & Dezotti, nos alertam que se formos nos aventurar entre os líricos, devemos saber que, desde seus longínquos inícios, a poesia grega

era uma composição (um *poiema*) constituída de texto *musical* e de texto *linguístico*. O segundo é que, sendo ela antes de tudo um canto, sua comunicação a um público pressupunha uma performance, em que o poeta *cantava* os versos e, ao mesmo tempo, *tocava* o instrumento musical. Além disso, esses poemas eram produzidos para circular em uma cultura de transmissão *orale*, conseqüentemente, de recepção *auditiva*, desconhecendo, ainda, os esquemas previstos pela atividade de *leitura*. Por último, nota-se que a música era tão essencial ao poema quanto a palavra. [...] Assim, devemos ter em mente que, ao lermos atualmente um poema da lírica arcaica, estamos em contato com esse poema pela metade, impossibilitados de saborear a harmonia resultante da combinatória do ritmo das palavras com o ritmo musical.<sup>8</sup>

E quando digo “longínquos inícios”, aponto o fato de que o lirismo grego teve o seu principal e direto precursor a *poesia épica* dos antigos aedos, os quais, ao som de suas cítaras, cantavam as grandes epopéias dos heróis míticos, entremeados por valores de um mundo aristocrático onde a virtude, a excelência, a honra, a superioridade eram tidos em alta conta. Como após a morte o destino dos heróis (e de todos os mortais) era transformarem-se em sombras no Hades, “restava como único consolo ao herói a conquista da imortalidade entre os homens, praticando atos gloriosos que, celebrizados pela poesia, o eternizassem na memória das gerações vindouras”<sup>9</sup>. Logo, a poesia vivida pelos helenos não se configurava como uma mera

escuta diletante” de um passado longínquo ou mesmo inexistente, “mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum [...]”<sup>10</sup>

Mesmo com as diferenças existentes em cada *pólis*, para todos os gregos o exemplo poético (em forma e conteúdo) de Homero e Hesíodo foi marcante na formação do caráter propriamente helênico. A poesia era sua *força especular* em que cada *pólis* vislumbrava-se em suas peculiaridades

<sup>7</sup> G. Ragusa, Introdução. In: Safo de Lesbos. Hino à Afrodite em outros poemas, 2011.

<sup>8</sup> L. Silva & M. Dezotti, A poesia lírica grega: do séc. VII ao séc. I a.C., 2002, p.58.

<sup>9</sup> L. Silva & M. Dezotti, A poesia lírica grega: do séc. VII ao séc. I a.C., 2002, p.59.

<sup>10</sup> J-P, Vernant, Mito e religião na Grécia antiga 2006, p.16.

relacionais com os deuses e com os humanos entre si. A poesia lírica, ainda que não tenha se mantido somente em temáticas religiosas, respondem em seu espelhar versejante, as experiências mundanas de seus poetas e/ou a vida dos mortais na *pólis*. O poeta diz de si e do real por meio de sua sensibilidade (e também da força de seus mitos) e de sua pregnância ao mundo, configurado do jeito que for.

Se, por vezes, a lírica cantou os efeitos daquelas mudanças no estilo e nos valores da vida social, descrevendo as transformações de sua época que culminaram no declínio do modo de vida da classe aristocrática, ainda comuns na Grécia Arcaica, um poetas assim desgostoso com as mudanças naquele período, diferiam, pois, da poesia épica, uma vez que o poeta lírico,

vivamente comprometido com o presente, não pode, muitas vezes alhear-se às inquietudes do momento. Assim, é ele a um tempo intérprete e personagem principal de acontecimentos que inspiram suas poesias. Voltado, seja para os problemas da comunidade, seja para seus próprios sentimentos, o poeta lírico é um homem de seu tempo. Tendo à sua disposição grande variedade métrica, ele pode, na espontaneidade de inspiração, traduzir o que lhe vai na alma em musicalidade e em ritmo.<sup>11</sup>

Ou ainda, “na poesia lírica se afirmam, ao contrário, valores da esfera pessoal, particulares, ligados fundamentalmente aos anseios do indivíduo real concreto — o poeta.”<sup>12</sup> (SILVA & DEZOTTI, 2002, p. 59). Assim, a lírica possuía fortes tons pessoais, fazendo uso de uma linguagem toda particular da cultura de onde provinha um dado poeta; isto é, seu dialeto local. Assim, a expressão de um poetas também se particularizava. Conteúdo e forma destes cantos marcaram a diferença em relação às suas antigas origens.

Contam-se entre os líricos, nomes de peso como Safo de Lesbos, Teógnis de Mégara, Arquíloco de Paros, Píndaro de Tebas e Sólon de Atenas.

## II

Já é bem conhecida na biografia de Nietzsche de que foi no austero e prestigiado internato de Pforta onde ele se iniciou em sua formação filológica em estudos bíblicos e nos e clássicos helênicos e romanos. Ali Nietzsche permaneceu revezando leituras pessoais (Emerson e os românticos Schiller e Hölderlin), com o estudo dos clássicos gregos e latinos (Lívio, Cícero, Tucídides, Virgílio, Salústio, Horácio, os *líricos gregos*, bem como Maquiavel), os quais os professores exigiam leituras e traduções constantes.

<sup>11</sup> G. Barros, Sólon de Atenas: a cidadania antiga, 1999, p.24.

<sup>12</sup> L. Silva & M. Dezotti, A poesia lírica grega: do séc. VII ao séc. I a.C., 2002, p.59.

A trajetória de amante da literatura, especialmente da poesia lírica helênica, o faz escolher e dedicar-se com afincamento ao poeta grego *Teógnis de Mégara*, tomando-o como objeto de estudo para seu trabalho de conclusão. Quando os professores se dão conta do teor aprofundado da pesquisa do jovem estudante, recomendam-no para Universidade de Bonn a fim de estudar Teologia. Todavia, pela forte influência de Ritschl, Nietzsche muda de curso para dedicar-se inteiramente à Filologia<sup>13</sup>. Estes estudos filológicos estenderam-se, como se sabe, durante sua vida universitária em Leipzig, proferindo conferências (também sobre Teógnis), inclusive sobre Ésquilo, Homero, Tucídides, Sófocles, entre outros. Note-se, nesta pequena e densa lista, a predileção de Nietzsche para com os poetas clássicos.

Todavia, quem foi este pensador filólogo, professor erudito antes de se tornar um filósofo peregrino? A Filologia, a Filosofia e a Poesia foram para Nietzsche, as “mães” com as quais ele pôde “gestar e parir seus centauros” na condição do cientista imbuído, mas implicando-se dentro da visão do artista. Mas vejamos isso um pouco mais de perto.

É lugar comum, quando se trata da entrada de Nietzsche nos meios acadêmicos, conhecermos o professor catedrático que compôs o *Nascimento da Tragédia* e como aquele que não se deixou ficar embriagado pelas promessas da era industrial decorrente da unificação alemã, se inquietando vivamente (como retratam as *Extemporâneas*) com a decadência da cultura, da educação e da arte alemãs empreendida pela Prússia de Bismarck; sobretudo a ampla reformulação educacional que visava uniformizar as diferenças regionais e a cultura em si: exigência burguesa. Se a educação alemã, na virada do século XVIII para o XIX, poderia ser descrita como um autocultivo pessoal desprovido de intenções utilitaristas, agora o momento capitalista e industrializado requer a formação para o trabalho: maior flexibilidade do ensino para constituir, não “espíritos elevados” que enobreceriam a cultura alemã, mas o feitio raquítico de um humano mediano que seria funcionário público ou mero trabalhador. No entender de Nietzsche, este tipo de educação técnica, embora necessária do ponto de vista do avanço científico, no fundo seria imbecilizante, niveladora e não elevaria a cultura alemã a um destino mais nobre, transformando os jovens germânicos em apequenados “filisteus”: conhecedores superficiais de uma cultura geral e meros cumpridores das leis. Numa palavra, *rebanho*.

Por outras vezes tendemos a enxergar Nietzsche muito mais como alguém querendo tornar-se um filósofo, mas preso na crisálida do pesquisador filólogo e do erudito universitário. Porém, sejamos justos: sem ignorar as questões propriamente filosóficas contidas no *Nascimento da Tragédia* (e ele sabia muito bem disso), Nietzsche acreditava que *havia feito um trabalho filológico* de grande fôlego, fruto de suas aulas, das suas “cismas de ideias e amizade com enigmas” durante a Guerra Franco-Prussiana e dos enlevos arrebatados que a música e a pessoa de Wagner lhe provocavam.

<sup>13</sup> M. Morey. Nietzsche: uma biografia, 2005.

Trabalhos acadêmicos de grande porte eram o mínimo que a comunidade universitária esperava dele desde que tomara posse em 28 de maio 1869 quando proferiu sua Aula Inaugural, *Homero e a Filologia Clássica*<sup>14</sup>. Ainda que filólogo, nesta Aula, é possível perceber o arrebatamento poético de Nietzsche ao sustentar suas teses (e isso não nos causa surpresa) acerca de outro poeta, Homero.

A fala de Nietzsche nesta preleção é, antes de tudo, um *elogio entusiasmado da Filologia Clássica*. No seu entender, ela é devedora de várias ciências como a história, a ciência natural e a estética. Da primeira possui a capacidade de compreender as várias manifestações das individualidades dos povos de uma maneira nova; da segunda, o questionamento acerca do “instinto mais profundo do ser humano, o instinto linguístico”. Da última recebe a tarefa de reconstruir as ruínas a Antiguidade Clássica como espelho para os tempos atuais. A confluência de tais saberes reforça e confirma os ideais comuns de seu tempo de que a cultura alemã só poderia contemplar-se e elevar-se dignamente se ela se empenhasse na *imitação* dos Antigos. Não é à toa que Nietzsche também mostra a indiferença do leigo dirigida ao trabalho filológico, bem como o ódio da opinião comum sobre este mesmo trabalho quando a Filologia empenha-se em mostrar a superioridade do Helenismo em relação ao homem moderno, orgulhoso de sua civilização.

A Filologia, como ciência, quer *conhecer a vida*. A arte, por sua vez, afirma que “a vida merece ser *vivida*”. Com este par oposicional (ciência/vida), Nietzsche aponta para a verdadeira vocação do filólogo que não deve limitar seu olhar à Antiguidade “com olhos de historiador”. Contudo, aponta para a experiência vital e experiencial do “maravilhoso elemento formador, o aroma genuíno da atmosfera antiga” que conduz verdadeiramente o “nosso sentir e fruir aos gregos”. Nietzsche compreende que a Filologia nunca deu as costas para Antiguidade, mas que lhe foram “construídos altares mais modernos e mais dignos”.

Descrita assim, a tarefa filológica do professor Nietzsche está inteiramente em uníssono com o projeto de *Winckelmann*, de voltar a máxima atenção aos grandiosos modelos artísticos da Antiguidade grega. Do ponto de vista do eminente historiador da arte, a Grécia “se torna o lugar idealizado da concretização clássica da unidade do bom, do belo e do verdadeiro”<sup>15</sup>. Tal esforço de analisar e compreender a arte helênica (que Winckelmann percebia como transmitindo “uma nobre simplicidade e calma grandeza”) impactou a filosofia e a literatura do século XIX<sup>16</sup>. Não que a Filologia teria de se converter em teoria estética ou história da arte, mas, a partir dos textos antigos (em especial, a literatura), tentar alcançar algo equivalente à beleza da cultura dos helenos. Estes deveriam, ainda segundo o pensar de Winckelmann (e Nietzsche o segue neste raciocínio), *imitados* (o que não é a

<sup>14</sup> F. Nietzsche, *Homero e a filologia clássica*, 2008b.

<sup>15</sup> R. Safranski, 2001, p.129.

<sup>16</sup> P. Süsskind, *A Grécia de Winckelmann*, 2008.

mesma coisa que *copiá-los*), isto é, serem seguidos no “aprendizado de sua grandeza exemplar e do ideal de perfeição”<sup>17</sup>.

Como “*amante do lógos – palavra; linguagem; dizer*” (filólogo), Nietzsche alinha-se na tradição que quer restituir os sentidos helênicos que se encontram, sobretudo, nas expressões poéticas antigas e como esta restituição (imitação) de seu vigor na cultura de então (alemã) transfiguraria esta última em algo também grandioso. Especificamente no que concerne ao *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche tanto se alinha às teses de Winckelmann, como também se *distancia* dele, de Goethe e Schiller, por ter apontados o aspecto dionisíaco como fundo originário da arte helênica (sobretudo na Tragédia) e ter sustentado que a *música* (arte dionisíaca) e a *palavra e a cena* (artes apolíneas) são os elementos realmente constituidores da arte trágica<sup>18</sup>.

E realmente Nietzsche não compreendia este estado de coisas como aqueles românticos poetas-pensadores: como sabemos, nosso filósofo escandalizou a todos ao destruir a imagem de serenidade e leveza dos helenos, afirmando tê-los visto em seu “mais forte instinto, a vontade de poder, eu os vi tremendo ante a indomável força deste instinto – eu vi todas as suas instituições nascerem de medidas preventivas para resguardarem uns aos outros de seu íntimo material explosivo”<sup>19</sup>.

Voltando à sua palestra inaugural, Nietzsche segue discorrendo sobre o problema da *personalidade de Homero*. Seria ele um homem altamente dotado para *o poeatar* ou apenas um nome que reuniu uma grande quantidade de poetas diferentes que constituíram a *Ilíada* e a *Odisséia*? Nietzsche opta por articular uma terceira via interpretativa: compreende Homero como um *escriba* que coligiu de modo genial toda uma época dos helenos que estava na boca de inúmeros aedos. A personalidade pode ser buscada justamente no meio dos versos. Aqui Nietzsche antecipa uma ideia que ele desenvolverá um pouco mais tarde na sua obra inacabada, *A Filosofia na era trágica dos gregos*. Sustenta ele que é possível “obter a imagem do filósofo; assim como é possível inferir o tipo de solo a partir da vegetação de um determinado local”<sup>20</sup> e que se pode recolher um “pedaço de *personalidade*” tentando deixar “ressoar, uma vez mais, a polifonia da natureza grega”<sup>21</sup>.

Nietzsche na sua primeira preleção, de modo nada sutil, arrisca-se em ideias bem pretensiosas: usa termos e raciocínios que não fariam parte da Filologia, tais como, “juízo estético” e sobre o indivíduo visto como “gênio” o qual, de certo modo, “desaparece” por trás de sua obra já que a genialidade é uma destas “manifestações da vontade” (dá para ouvir aqui o claro eco da estética schopenhauriana).

<sup>17</sup> P. Süsskind, *A Grécia de Winckelmann*, 2008, p. 73.

<sup>18</sup> R. Machado, 2005.

<sup>19</sup> GD/CI, *O que devo aos antigos*, III.

<sup>20</sup> PZG/FEG, p.27.

<sup>21</sup> PZG/FEG, p.28.



Sobre o problema da personalidade de Homero, diz que os aspectos fundamentais comportam pontos de vista “filosóficos e estéticos” e que o contato frequente com artistas e pensadores faria da Filologia um trabalho fecundo, imprimindo um *dever* ao filólogo: “cabe imprimir a meta de suas aspirações e o caminho para elas”. Que caminho? Que meta? A *Filosofia* seria a resposta para ambas as perguntas. Nietzsche inverte uma frase de Sêneca (“*O que antes fora filosofia, havia se tornado filologia*”): transformando a Filologia em Filosofia, Nietzsche sustenta a necessidade de uma “visão filosófica universal” para a atividade filológica.

Ao finalizar sua conferência, Nietzsche profere algo que não deixa de ser profeticamente assustador: ele sustenta a esperança de que aquela orientação filosófica para o seu ofício como filólogo *não o torne um estranho* entre os filólogos ilustres do ambiente universitário.

O quão Nietzsche foi audacioso em filosofar nesta preleção, adentrando na Universidade da Basileia, e dizer que isso é parte essencial do feitiço da Filologia é uma mostra clara de sua distinção instintiva para uma Filosofia que vivifica, e que não se presta a se transformar em conceituações mumificadas<sup>22</sup>. Empreender uma *Filosofia viva* em consonância com sua veia artístico-literária, o colocaria num nível bem diferenciado em relação aos seus pares. Contudo, não demoraria muito para ele, “gestando seus centauros”, ser motivo de estranhamento (no mínimo) e alvo de indiferença e ostracismo acadêmico (no máximo). Sabemos a razão: os mal-entendidos desencadeados por sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia*.

E estes “mal-entendidos” foram se somando, apesar da defesa de Wagner e outros amigos de Nietzsche. Muitos filólogos não reconheciam naquela obra um estudo sério. Poucos compreenderam de que se tratava, isto sim, de um trabalho *filosófico-filológico* (e não somente um trabalho *filológico*) que refletia a respeito do modo de ser, viver e a criação artística (em especial a música e a poesia) dos antigos helenos na base de seus instintos agonísticos e estéticos: o apolíneo e o dionisíaco entendidos como forças constitutivas das manifestações artísticas desde a poesia épica dos aedos, passando pela poesia lírica até encontrarem-se na constituição daquela potência avassaladora que foi a Tragédia. O estudo mostra também como estas pulsões foram covardemente mortas pela poesia racionalizada de Eurípedes, inspirada na pervertida dialética e estética socráticas, nivelando humanos e deuses, suprimindo a distância que os separavam; e, por fim, declara (de uma maneira um tanto panfletária) uma esperança de retorno do espírito musical e das pulsões trágicas para a reforma da cultura alemã, tendo como carro-chefe o drama musical wagneriano.

A profecia nietzschiana se cumpriu: apesar da veemente defesa de sua obra por Overbeck e Wagner, fez-se ouvir muito mais o silêncio e, além das críticas ácidas de vários filólogos, as de seu mestre Ritschl, o qual, embora tenha permanecido calado, preferiu anotar em seu diário que o

<sup>22</sup> GD/CI, A razão na Filosofia, I.

primeiro livro do seu antigo pupilo não passava de uma “engenhosa bebedeira” e, a propósito de uma carta de Nietzsche endereçada a ele, considerava-o sofrendo de “megalomania”<sup>23</sup>. Daí por diante, a carreira de Nietzsche como professor estava irremediavelmente comprometida. Nietzsche tornara-se um estranho entre os filólogos da Basiléia e de outras universidades. Advieram então a indiferença e o ostracismo: antes de seu pedido de demissão em 1879, contava-se nos dedos o número de estudantes que assistiam a suas aulas.

Após estas breves considerações prévias que colocam Nietzsche como um demorado inquieto na residência da poesia, teço algumas impressões, pretendendo retratar o modo como Nietzsche se apropria de elementos da poesia lírica helênica arcaica no *Nascimento da Tragédia*. Ainda que a arte trágica seja o foco principal de suas rumações nesta obra, sustento uma perspectiva/ interpretação de que a poesia lírica é um importante constituinte neste momento inicial do percurso do filósofo alemão em se tratando das complexas relações entre palavra e música.

### III

Seria a poesia lírica, *apolínea e dionisíaca* ao mesmo tempo? Para Nietzsche, certamente. Ele mesmo o atesta em diversas partes da obra, sobretudo ao falar que “o contínuo desenvolvimento da arte ligada à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”<sup>24</sup>. Bem entendido, os contornos do poeta helênico (e de toda forma de arte como ele mesmo o disse) desenham-se entre a figuração plástica de Apolo e a arte musical de Dioniso: o poeta não simplesmente recita seus versos como uma enfadonha ladainha religiosa; porém, um ser que verseja seus dísticos bem metrados, atravessado pela pulsante exaltação musical que o anima. Poderia ser diferente para um poeta digno deste nome?

Amparado por Nietzsche, penso que não. O poeta é um *transconfigurador* (ouso aqui um neologismo para mim esclarecedor) de formas oniricamente constituídas em seu estado de vigília; de uma concretude existencial cotidiana (algo a meu ver semelhante ao que Merleau-Ponty falava acerca do ofício do pintor que usa do seu corpo para recriar o mundo o mundo a seu modo, plasmando estas formas nas suas telas). Este aspecto configurador é um somente “uma importante metade da poesia”<sup>25</sup>. A vivificação, entretanto, não se encontra ainda na escolha das palavras ou na métrica. Esta *gestalt* poética faz o artista “exercitar-se para a vida”<sup>26</sup>, construindo as belas aparências sob os auspícios de Apolo<sup>27</sup>. O poeta como configurador de formas presente a vida que se esconde/se mostra nas máscaras bem formadas de Febo Apolo.

<sup>23</sup> R. Lolas, ¿Quién es Nietzsche? 2004.

<sup>24</sup> GT/NT, Seção 1, p.27.

<sup>25</sup> GT/NT, Seção 1, p.28.

<sup>26</sup> GT/NT, Seção 1, p.29.

<sup>27</sup> Algo assim pode ser facilmente visto nos primeiros versos (vv.1-10) da coletânea conhecida como *Theognidea*, onde o poeta celebra Apolo tanto no início como ao fim de seus versos, pedindo que lhe seja concedida felicidades. (Cf. G. Onelley, A ideologia aristocrática nos Theognidea, 2009, p.127)

Se o lírico é também dionisíaco, ele o é pela música. Embora se preservem os temas cantados que evocam questões pessoais, isto é, ligados à subjetividade do poeta, esta é só a metade apolínea. Se ele não se entrega (ou não se liberta) aos braços do dionisismo musical, munido com sua lira, flauta ou o instrumento que for, o poeta é uma pobre criatura portadora de uma bizarra “sanidade cadavérica”, incapaz de se entusiasmar pela vida que transcorre e pulsa. De outro modo, deixando-se levar pela vida, Nietzsche, poetando à sua maneira<sup>28</sup>, nos informa.

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais um artista, tornou-se obra de arte [...].<sup>29</sup>

Na Seção 2 do Nascimento da Tragédia, Nietzsche faz uma provocação. Se a música era originalmente uma arte apolínea, ela não poderia transitar entre os fortes traços do enlevo dionisíaco. Escreve Nietzsche, “A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara”<sup>30</sup>. Todavia, apesar do assombro helênico diante das focas bárbaras dionisíacas, não pressentiram os helenos, em seu íntimo, que suas figurações apolíneas não eram apenas uma cobertura de um “mundo dionisíaco” que sempre estivera ali? Então, Nietzsche sugere a presença tácita de Dioniso na arte apolínea. Antes da reconciliação, parecia vigorar um pressentimento de que não se está só: algo forte e vivo quer parir-se a si mesmo e existir sob a luz solar de Apolo.

Todavia, esta *parição* precisa fazer sentido. Por que Dioniso? Por que Apolo? A pergunta nietzschiana sobre de onde proveio a necessidade apolínea dos antigos helenos, surge da experiência de um sofrimento sem par ao quais os helenos se achavam submetidos em sua existência. Deste fundo onde o sofrer vige, o folclore e a sabedoria populares helênicas formam um *topos* comum<sup>31</sup>, que Nietzsche resgata na pequena história da caça do rei Midas ao bêbado/sábio Sileno<sup>32</sup>. O pessimismo deste ente mitológico é prova disso: *existir é sofrer*. Diante do conselho nada animador de que o melhor a fazer é morrer logo, podemos decair em terrível desespero ou suportamos a existência por outros

---

<sup>28</sup> Nós que lemos e releemos o *Nascimento da Tragédia*, percebemos em Nietzsche não é um somente estudioso filólogo, mas alguém que vai além, fazendo pulsar vivamente sua veia poética. Apesar de ele ter considerado seu primeiro livro um tanto mal escrito, pesado, confuso e científico demais (e certamente não aforístico) não é difícil perceber neste escrito um Nietzsche transfigurado em formas apolíneas, e jubiloso dionisíacamente, apesar de considerá-lo um “livro impossível”.

<sup>29</sup> GT/NT, Seção 1, p.31.

<sup>30</sup> GT/NT, Seção 2, p.34.

<sup>31</sup> Mesmo o poeta Teógnis de Mégara também versejou algo quase literalmente ao enunciar na *Theogídea* que “*de todas as coisas a melhor para os homens é não ter nascido, nem ter visto os raios ardentes do sol, mas, se tiver nascido, atravessar o mais rápido possível as portas do Hades e jazer sob um monte de terra*” vv. 425-429. (cf. G. Onelley, *A ideologia aristocrática nos Theogídea*, 2009, p.137)

<sup>32</sup> GT/NT, Seção 3.

meios. Adveio, então, a *arte*. A “resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos”<sup>33</sup> encontra-se por todo lado na helenidade, pois

[...] para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa. De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuosos no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?<sup>34</sup>

Para não sucumbir às palavras pessimistas de Sileno, o heleno antigo fez-se cercar de suas luminosas divindades a fim de que considerasse o pior dos males fosse ter que morrer um dia. A arte e a poesia helênicas são a prova da luta grega contra a esta suposta sabedoria que faz da vida um sofrer contínuo e desolador. Advieram Apolo e, a seu tempo, Dioniso. Dois deuses fortes e suficientes para não nos fazer esquecer as formas e o vigor do que significa apreciar e, sobretudo, fazer arte.

São nas Seções 5 e 6 do Nascimento da Tragédia que o vigor artístico/vital da poesia lírica é explicitado por Nietzsche.

Na Seção 5, o filósofo alemão coloca lado a lado Homero, o poeta épico, e Arquíloco, o poeta lírico, como as duas figuras originais donde “um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior”<sup>35</sup> em termos do fazer poético. O contraponto entre o épico e o lírico, compreendidos como mães da poesia helênica, exibem as imagens do artista *objetivo* (Homero) e o artista *subjetivo* (Arquíloco), de acordo com a interpretação nietzschiana. Porém, e indo na contramão de uma interpretação estética comum em sua época, Nietzsche pergunta: se para ser artista fosse preciso deixar de lado a sua “subjetividade”, como Arquíloco (e, por tabela, todos os poetas líricos) poderia ter sido poeta digno deste nome se tivesse deixado de lado seu “eu” beligerante e sarcástico tão característicos do seu poeitar? Se ele (Arquíloco) tivesse se deixado levar por uma “contemplação desinteressada”, como querer ser poeta, reconhecer-se neste ver-se e ser reconhecido por isto, uma vez que ele não cala “o grito de seu ódio e de seu escárnio” e deixa-se tecer palavras “pela ébria explosão de seus apetites”?<sup>36</sup>

Seguindo Schiller, Nietzsche invoca um “estado de ânimo musical”<sup>37</sup> como “condição preparatória para o ato de poeitar” e, assim, chegar à conclusão que, primeiramente, o poeta lírico é um artista dionisíaco pelo ato de musicar a dor e a contradição do Uno-Primordial com o qual se

<sup>33</sup> GT/NT, Seção 3, p.36.

<sup>34</sup> GT/NT, Seção 3, p.37.

<sup>35</sup> GT/NT, Seção 5, p.43.

<sup>36</sup> GT/NT, Seção 5, p.43.

<sup>37</sup> GT/NT, Seção 5, p.44

encontra unido. Contudo, o som advindo daquele Uno-Primordial só se transmuta em música pela influência “similiforme do sonho”, benção de Apolo. A suposta “subjetividade pessoal” do lírico é um ilusão: quem fala ali não é um “eu”, mas o balé orgiástico de Dioniso com suas Mênades, sob o acompanhamento da lira de Apolo (e, quem sabe, auxiliado por sua filha Euterpe<sup>38</sup>). O poeta lírico não é uma individualidade gritante e alucinada de paixões pessoais; porém, um *diapasão* que *vibra imagens* as quais nada são

exceto ele mesmo e como que tão somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele como centro motor daquele mundo, precisa dizer “eu”: só que essa ‘eudade’ [*ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente [*seiende*] e terna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser.<sup>39</sup>

O cerne dionisíaco do poeta lírico (que Nietzsche toma como modelo o poeta *Arquíloco*) o faz “gênio universal” a exprimir seu “sofrimento primigênio”, e não as volições de um humano empírico existente, o qual dificilmente poderia poetar sem que se aproxime daquele dionisíaco fundo doloroso da vida; de sua atmosfera pulsante.

Diferente de Schopenhauer, Nietzsche não assume o humano como adversário da arte e do fazer artístico. Nós, “imagens e projeções artísticas”, na compreensão musical-filosófica nietzschiana, *somos obras de arte* as quais o mundo atravessa trazendo, não uma “verdade”, mas um saber artístico que é, no fundo, “inteiramente ilusório”.<sup>40</sup>

O *existir* e o *mundo* justificados esteticamente<sup>41</sup> nos transmitem a verdade artística na sua aparência estética numa afirmação desprovidas de “verdades incontestes” ou monolíticas. A vida é plástica e multiforme que contém em si mesma o caldo fervente pulsante que a faz móvel e em perpétua constituição. Porém, a vida humana é dura demais! Precisamos de “imagens”, de texturas, de cores, de cheiros, de sabores que nos ataçam em sua força e em suas formas vivificantes e, por isso, belas. Só aí há a alegria de viver sem negar a dor da existência. A criação artística é, confirmando Nietzsche, apolínea e dionisíaca.

Se a arte foi o recurso por excelência que os helenos criaram para lidar com a dureza da vida, como pensa Nietzsche, então a poesia lírica<sup>42</sup>, canta as belezas e os dissabores com métrica e

<sup>38</sup> *Euterpe*, uma das nove Musas, tinha por principal instrumento a flauta e, coroada de flores, tomava a presidência das festas e dos divertimentos. Munida de seu instrumento musical, ela acompanhava também o cortejo de Dioniso.

<sup>39</sup> GT/NT, Seção 5, p.45.

<sup>40</sup> GT/NT, Seção 5, p.47.

<sup>41</sup> GT/NT, Seção 5, p.47.

<sup>42</sup> Nietzsche considera que esta é a expressão poética a partir da qual a tragédia ática é seu complexo desdobramento (cf. GT/NT, Seção 5, p.44).

melodia, resgatando e justificando a aventura do existir. Mesclando a esta perspectiva, pode-se dizer também que esta forma de poesia não era algo somente de “pessoal” (e aqui se complementa o ponto de vista de Nietzsche que se pronunciara acerca da subjetividade do poeta lírico), mas relativo a algo de “familiar” à comunidade onde o poeta vivia; o tempo e a história comunais. Valores, crenças, política, relações sociais: criações e destruições destes aspectos eram motivos para tecer poemas e cantá-las aos concidadãos daquelas *póleis* emergentes. Quando a existência e o mundo pareciam estar desabando, eis que se erguia o poeta, como um deus, segurando seu instrumento musical, entoando e versejando como artista criador/criativo. Lamentando-se ou jubilando-se, o poeta lírico é a imagem pulsante de Apolo/Dioniso: artista trágico a justificar esteticamente a existência e o mundo devídicos.

Por seu turno, na Seção 6, a investigação nietzschiana se debruça por sobre a *canção popular* (criada por Arquíloco), a qual se apresenta “antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia”<sup>43</sup>. A poesia é gerada, portanto, a partir da melodia musical. Tal conclusão, segundo Nietzsche, descreve um tipo particular de sofrimento: versejar empenha-se a todo custo em “imitar a música”, dolorindo em si o poder superior da música, ela mesma, incapaz de ser transmutada em palavra. Nietzsche compreende que esta é a “única relação possível entre poesia e música, palavra e som”<sup>44</sup>. Ou seja, instaura-se uma relação tensa, imperfeita entre verso e melodia. Se a música aparece como vontade no interior da poesia lírica, sendo esta poética tão dramaticamente próxima do abismo do Uno-Primordial, a dualidade entre essência e aparência já não faz mais sentido na análise de Nietzsche, pois

a fim de exprimir a sua aparência em imagens, o lírico precisa de todos os transportes da paixão, desde o sussurrar da propensão até o trovejar do delírio; sob esse impulso, para falar da música em seus símiles apolíneos, ele passa a compreender a natureza toda e a si próprio no seio desta apenas como o eterno querente, cobiçante, anelante. Mas, na medida em que interpreta a música em termos de imagens, ele mesmo já repousa na silenciosa calma da contemplação apolínea, por mais que tudo quanto contemple à sua volta, pelo *medium* da música, esteja em movimento impetuoso e arrebatador.<sup>45</sup>

Paradoxal, o poeta lírico constrói e olha suas belas formas por meio do seu *querer*: seu modo próprio tecer e interpretar suas canções, posto que a lírica dependa totalmente da música. Por outros termos, o poeta lírico é vontade e música *dionisiaca*, ao mesmo tempo em que *apolineamente* contemplativo.

Segundo Nietzsche, a linguagem, por mais bem tecida, pintada, construída que seja, é impotente para traduzir a música “porque ela [*a música*] se refere simbolicamente à contradição e à

<sup>43</sup> GT/NT, Seção 6, p.48.

<sup>44</sup> GT/NT, Seção 6, p.49.

<sup>45</sup> GT/NT, Seção 6, p.50.

dor no coração do Uno-Primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está cima e antes de toda aparência<sup>46</sup>. Numa leitura apressada ou superficial, pode parecer o contrário. Mas o caráter de inacabamento e abertura da linguagem não é a “aparência” da “essência” musical: ser e aparecer são uma só e mesma coisa, no caso da música, símbolo do Uno-Primordial. A linguagem, por seu turno, é uma cópia de uma cópia do aparecer.

Embora Nietzsche afirme que “mesmo com a maior eloquência lírica”, não seja possível a nós, seres de linguagem, aproximar-nos do “imo da música”, isso não impede o poeta lírico, este artista trágico, o qual urge criar suas obras por força destas pulsões artísticas, sendo ele mesmo obra de arte apolíneo-dionisíaco, parida da embriaguez da vontade: ele é todo afeto transbordante onde nenhuma “subjetividade” pode comportá-lo de todo, ainda que Apolo o abençoe com fortes linhas, delicadamente trançadas, da métrica poética<sup>47</sup>. Sobretudo, Apolo e Dioniso *não* simbolizam o metafórico e metafísico dualismo do *ser* e do *aparecer*, respectivamente. Estas forças (porque ambos são intensos e marcantes) irmanam-se na arte em geral, na criação e no artista, e mesmo no apreciador estético, o qual agora não é mais um mero “apreciador”, mas é levado por esta onda artística, pelo cortejo festivo de sátiros e bacantes, aonde vieram também as Musas. Todavia, não é um cortejo devídico-dialético: não há síntese, só tensão; não há nada a ser superado, porém, expressão musical de um dizer cantante; o afeto emocionado/melodioso mediado fragilmente na acontecência da palavra, tal como podemos perceber no samba de um Noel Rosa ou de um Cartola; no jazz de um Chet Baker ou no compasso ritmado da *morna* de uma Cesária Évora<sup>48</sup>. Estes todos, cada um a seu modo, poetas em letra e música, em criação e expressão métrico-expansiva.

Os deuses-irmãos não representam uma dicotomia, uma separação a qual desaparece só de vez em quando. Eles são apenas o contato intenso de diferenças que fizeram os helenos, este povo “tão singularmente apto ao mais terno e mais pesado sofrimento”<sup>49</sup>, assim entendia Nietzsche, a considerar que vale a pena viver desde que a arte esteja presente. Nestes termos, entende-se que o grego, concluía Nietzsche, “é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida”<sup>50</sup>.

#### IV

Nietzsche, conforme dito mais atrás, embora seja um docente a lecionar Filologia, em sua primeira obra já não é tão filólogo assim. Filologia, Filosofia e Poesia realmente foram suas “mães”

<sup>46</sup> GT/NT, Seção 6, p.51.

<sup>47</sup> Não é à toa que Nietzsche assuma convictamente a “aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral”. (GT/NT, Seção 21, p. 130. Os itálicos são meus).

<sup>48</sup> A *Morna* é um estilo musical e também dançante originário das ilhas de Cabo Verde, terra natal da cantora Cesária Évora.

<sup>49</sup> GT/NT, Seção 7, p.55.

<sup>50</sup> GT/NT, Seção 7, p.55.

com as quais ele pôde “parir seus centauros”; logo, a perspectiva por ele adotada acerca da poesia lírica não poderia ser a de um literato ou de um filólogo, ou mesmo de um helenista-historiador, ainda que em certo sentido o seja. Em vista de suas inquirições, o prisma de Nietzsche tinha de ser o de um artista-poeta.

Em Nietzsche, o lirismo helênico arcaico, tido como antecessor pulsante da tragédia, era o símbolo mesmo da oralidade helênica. Mas não é só mero “falar”, se não um amálgama de visão, música e diálogo: pois o poeta fala a uma audiência a partir de seu olhar afiadamente perscrutador da existência e dos mitos. Nietzsche está convencido de que se é poeta por meio deste misto de olhar atento, música e palavra: as imagens o acoçam e o atiram contra os limites do dizível, pretendendo, além disso, tornar musical este “jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos”<sup>51</sup> (GT/NT, Seção 8, p.59). Isto tudo o faz poeta.

Porém, este *isto* não só isto: no caso do lírico, artista dionisíaco, ele é intimado a vivenciar em si a transitoriedade da natureza em sua constante mudança de imagens, de aparências. Ele não só “vê”, mas participa do incessante devir de tudo, assume-se, mais do que qualquer outro, o modo contingente e finito do humano, apanágio do seu existir. Enquanto no cotidiano nos iludimos com nossos delírios e buscas narcísicas de algum tipo de permanência que nos adie ou nos coloque para o mais longe possível dos *fados* da vida e da nossa ocasional morte, o poeta lírico vive as inconstâncias das ilusões e das aparências, agarrando-as com sua mirada e, com seu instrumento musical, as faz cantarem e dançarem diante de seus olhos, indo e vindo sem cessar<sup>52</sup> (GT/NT, Seção 16, p.102).

Tal força poética só subsiste como arte por obra dos mitos (Apolo e Dioniso) que ela veicula no próprio cantar: como grandes cálices vazados que permitem o transbordar do néctar agridoce de Dioniso; “um cantar distante e melancólico”<sup>53</sup> (GT/NT, Seção 20, p.123) que chama do mundo e do nosso íntimo a experiência próxima das “Mães do Ser”: *Ilusão, Vontade, Dor*. As experienciamos porque são nossas mães também: as mais sensíveis e duras mães, as quais nos lembram a humanidade que nos concerne: somos imagens cambiantes; *quereres* ambíguos e obscuros; nem sempre claros. O inegável caráter sorridente e dolorido do existir.

Em Nietzsche, o poeta lírico canta seus sofrimentos porque é capaz de ver com atenção o modo de ser humano, ficar aterrorizado, mas sem cair nas desgraçadas palavras de Sileno; suporta este modo de ser e, mesmo aí, ergue sua lira, sorri, consegue poetar e dizer, ao final, “*Isto é assim! Nada permanece! E que bom que seja assim!*” Quão humano! Quão trágico!

<sup>51</sup> GT/NT, Seção 8, p.59.

<sup>52</sup> GT/NT, Seção 16, p.102.

<sup>53</sup> GT/NT, Seção 20, p.123.



## REFERÊNCIAS

- BARROS, G.N.M. *Sólon de Atenas: a cidadania antiga*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.
- BRUM, J.T. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LEFRANC, J. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LOLAS, R.A.E. *¿Quién es Nietzsche? Hypnos*, São Paulo, Ano 9, n.12, p.71-88. 2004.
- MACHADO, R. *Nietzsche e o renascimento do trágico*. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.112, p.174-182, 2005.
- MOREY, M. *Nietzsche: uma biografia*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2005.
- NIETZSCHE, F. *A Filosofia na era trágica dos gregos*. Organização e tradução de Fernando Ribeiro de Moraes Bastos. São Paulo: Hedra, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Homero e a filologia clássica*. Online. Disponível em: <[www. Filosofia.cchla.ufrn.Br/Juan/worksinprogress/Homero\\_filologia.pdf](http://www.Filosofia.cchla.ufrn.Br/Juan/worksinprogress/Homero_filologia.pdf)>. Acesso em: 08 abr. 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: 2003.
- ONELLEY, G.B. *A ideologia aristocrática nos Theognidea*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense; Coimbra: Imprensa Da Universidade de Coimbra, 2009.
- RAGUSA, G. *Introdução*. In: *Safo de Lesbos. Hino à Afrodite em outros poemas*. Organização e tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.
- SAFRANSKI, R. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. 2ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- SILVA, L.C.A.G & DEZOTTI, M.C.C. *A poesia lírica grega: do séc. VII ao séc. I a.C*. *Letras & Letras*, Uberlândia, 18(2), p.57-67, 2002.
- SÜSSEKIND, P. *A Grécia de Winckelmann*. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.117, p.67-77, 2008.
- VERNANT, J-P. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.