

artigo

A Influência de Kant para concepção estética de *O Nascimento da tragédia*

The Kant's influence on the aesthetic conception of The Birth of Tragedy

MICAEL ROSA SILVA¹

resumo

É notório que a filosofia de Nietzsche se consolidou como crítica radical aos preceitos de Kant, sobretudo à filosofia moral deste. Entretanto, os primeiros escritos nietzschianos são claramente influenciados pelo pensamento do filósofo de Königsberg. Podemos dizer que a filosofia kantiana é a *pedra fundamental* que orienta a estrutura de toda a estética de *O Nascimento da tragédia*. Diante disso, o presente estudo pretende considerar como os conceitos Belo [*Schön*] e Sublime [*Erhaben*] da *Crítica da faculdade do juízo* influenciaram a formulação da teoria da tragédia, seja diretamente, ou seja indiretamente, por intermédio da apropriação que Schiller também faz de Kant.

palavras-chave

Nietzsche, Kant, Schiller, belo, sublime, tragédia.

abstract

*It is evident that Nietzsche's philosophy was consolidated as a radical critique of Kant's precepts, especially with regard to moral philosophy. However, early Nietzschean writings are clearly influenced by the thought of the 'philosopher from Königsberg'. We can say that Kantian philosophy is the cornerstone that guides the structure of the entire aesthetic of The Birth of Tragedy. In front of this, the present study intends to consider how the concepts Beautiful [*Schön*] and Sublime [*Erhaben*] from Critique of Judgment influenced the theory of tragedy formulated by young Nietzsche, directly or that is indirectly, through Schiller's appropriation of Kant.*

keywords

Nietzsche; Kant; beauty; sublime; tragedy; aesthetics

¹ Professor Adjunto de Filosofia do IFPR-Campus Palmas e Professor de Filosofia da Educação da FFP-UERJ. emails: micael.silva@ifpr.edu.br / micael.silva@uerj.br

APRESENTAÇÃO: KANT, A SABEDORIA DIONISIÁCA EXPRESSA EM CONCEITOS

Catorze anos após a publicação de *O Nascimento da tragédia*, no prefácio escrito como tentativa de autocrítica, Nietzsche lamenta profundamente ter recorrido a formulações kantianas e schopenhaurianas para exprimir suas intuições, reconhecidas então como diametralmente opostas à Kant e Schopenhauer². Entretanto, no período mesmo de elaboração de sua primeira obra, os pensamentos destes filósofos se estabelecem como os verdadeiros pilares das ideias ali desenvolvidas. Nietzsche reconheceu tanto em Kant como em Schopenhauer uma incrível perspicácia, eles foram capazes de utilizar dos artifícios científicos para demonstrar os limites e a relatividade do conhecimento, e com isso, negar definitivamente a pretensão à validade universal da ciência. A audácia desses espíritos proporcionou uma vitória sobre o que era o substrato da então cultura: “o otimismo oculto na essência da lógica”³. Por meio da crítica ao cientificismo de ambos os filósofos, Nietzsche crê ver as questões éticas, estéticas e até mesmo as epistemológicas de um modo incomparavelmente mais profundo, de forma que possam ser designadas como a “sabedoria dionisiaca expressa em conceitos”⁴.

Para Nietzsche, a filosofia kantiana, e subsequentemente a schopenhauriana, representam o renascimento da cultura trágica na Alemanha, agora não por via da arte, mas por meio do pensamento filosófico, originado da mesma fonte das tragédias: o “fundamento dionisiaco”. Nesse contexto, estes pensadores são considerados como aqueles que expressam a sabedoria dionisiaca na forma de conceitos, porque o dionisiaco – seja em sua compreensão cosmológica, ou seja em seu entendimento estético – é o responsável por dilacerar tudo que existe enquanto múltiplo, isto é, rompe com o *principium individuationis* deflagrando, portanto, uma realidade mais essencial, o *Uno primordial*. Analogamente, o pensamento de Kant e o pensamento de Schopenhauer, a partir de uma demonstração dos limites da razão, desvelam uma realidade por trás da multiplicidade aparente, em outras palavras, a base de ambos os sistemas filosóficos é a demonstração de que a representação fenomênica nada mais é do que a manifestação de algo mais essencial. Para o primeiro o ‘numenon’ ou ‘coisa-em-si’, e para o segundo a ‘Vontade’.

Como podemos perceber a questão não é simples: o futuro crítico do kantianismo⁵ e do pessimismo schopenhauriano, no período em que redige sua primeira obra, reconhece nestas mesmas filosofias a arrebatadora força dionisiaca. Os testemunhos das cartas do jovem e ainda estudante Nietzsche nos revelam o entusiasmo e a esperança de renovação da cultura depositada nestes filósofos⁶. A grande revolução foi que, a partir de Kant, “o reino da metafísica e com ele a província da ‘verdade absoluta’ foram, irreversivelmente, deslocados para uma categoria junto à poesia e à religião. Quem deseja

² NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. “Tentativa de autocrítica”, §6.

³ NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §15, e §18.

⁴ No original em alemão lê-se: “die wir geradezu als die in Begriffe gefasste dionysische Weisheit bezeichnen können”. Cf. NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §19.

⁵ Além da radical censura à filosofia moral kantiana (Ver *A Gaia Ciência*, §335), Nietzsche também tece críticas à filosofia do belo desinteressado, como podemos observar em *Genealogia da moral*, III, §6.

⁶ Inicialmente a intenção de Nietzsche era escrever sua tese doutoral sobre o conceito de ‘orgânico’ a partir de Kant. Mesmo tendo organizado bastante material, abandona o projeto por não considerar o tema uma questão profunda. Cf. Carta a Erwin Rohde de 3 ou 4 de maio de 1868. NIETZSCHE. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1986.

*conhecer algo, que se limite agora a uma relatividade consciente do saber*⁷. A radicalidade deste pensamento pode ser considerada por si só como a conceituação da sabedoria dionisiaca, no entanto, o legado da novidade kantiana, fomentado por Schopenhauer e por diversos pós-kantianos, é o que mais chama a atenção de Nietzsche. Tal legado é por ele denominado como “o desespero da verdade”⁸, o perigo que acompanha todo pensador que inicia seu caminho a partir das *Críticas* kantianas.

O cenário moderno deixado por Kant é de devastação na forma de “um ceticismo e um relativismo corrosivos e destruidores”⁹. Segundo Nietzsche, qualquer pensador que fosse robusto e completo de sofrimento, e não simplesmente uma “máquina de pensar e de calcular”¹⁰, estaria submetido aos efeitos devastadores da filosofia kantiana. Nessa análise, apenas as “naturezas de metal”¹¹ puderam suportar esse clima da cultura alemã. Esse foi o caso de Schopenhauer, reconhecido como “o guia, que conduz da caverna do descontentamento cético ou da renúncia crítica ao auge da contemplação trágica”¹², teria decifrado a vida e a existência se servindo da ciência, mas sem se deixar por ela prejudicar, pois sabia dos seus limites e que, sem um olhar profundo, a ciência tornaria o curso da nossa vida mais confuso e labiríntico. Porém, esta natureza de metal não pertencia a homens com uma sensibilidade natural como, por exemplo, os poetas Hölderlin e Kleist que não suportaram o corolário da filosofia kantiana e sucumbiram frente ao acima mencionado *desespero da verdade*. Kleist, em especial, relata em cartas como foi afetado por Kant em seu “íntimo mais sagrado”:

Recentemente conheci a filosofia mais recente, a kantiana, e posso transmitir-lhe agora uma de suas ideias principais, sem medo de que fiques tão arrasada como ocorreu comigo. Sei que você não é uma especialista no tema, então tentarei dizer-lhe da maneira mais clara quanto me é possível [...]. Se nós todos víssemos o mundo através de lentes verdes, estaríamos forçados a julgar que tudo que enxergamos é esverdeado, e nunca estaríamos seguros se nossos olhos veem as coisas como elas realmente são, ou se agregamos algo de si próprio ao que vemos. Dessa forma que ocorre com nosso entendimento. Nós não podemos decidir se o que chamamos de verdade é, de fato, a verdade, ou se simplesmente nos aparece sê-lo assim. Por isso, a verdade que aprendemos aqui não é a verdade após nossa morte, e tudo é um vão esforço para possuir o que nunca conseguiremos. [...] Ah Wilhelmine, se isso não dominar o seu coração, ao menos não caçoe de quem se feriu o mais profundamente. [...] desde que percebi que a realização da verdade não será conhecida aqui na Terra, não toquei

⁷ Carta de Nietzsche ao amigo Paul Deussen do início de maio de 1868. NIETZSCHE. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1986. (Tradução nossa).

⁸ [*Verzweiflung an der Wahrheit*]. NIETZSCHE. *Schopenhauer como educador*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004. §3.

⁹ NIETZSCHE. *Schopenhauer como educador*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004. §3.

¹⁰ NIETZSCHE. *Schopenhauer como educador*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004. §3.

¹¹ [*Naturen von Erz*]. NIETZSCHE. *Schopenhauer como educador*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004. §3.

¹² [*Der Führer nämlich, welcher aus der Höhle des skeptischen Unmuths oder der kritisirenden Entsagung hinauf zur Höhe der tragischen Betrachtung leitet*]. Em seguida Nietzsche completa fazendo uma alusão à famosa passagem kantiana da conclusão da *Crítica da razão prática* “den nächtlichen Himmel mit seinen Sternen endlos über uns, und der sich selbst, als der erste, diesen Weg geführt hat. Das ist seine Grösse, dass er dem Bilde des Lebens als einem Ganzen sich gegenüberstellte, um es als Ganzes zu deuten;” [com o céu noturno e suas infinitas estrelas acima de nós, ele foi o homem que primeiro deu a si próprio este caminho e o percorreu. Eis aí a sua grandeza: ter-se colocado diante da imagem da vida como diante de uma totalidade, para interpretá-la como totalidade]. NIETZSCHE. *Schopenhauer como educador*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004. §3.

outro livro. Eu passo ocioso no meu quarto, sentado na frente da janela, fugindo de casa com um desconforto interno que me leva às tabernas ou cafés, procurando distração, mas sem alívio. [...] Este pensamento único se torna uma ansiedade que me queima: seu único propósito desabou¹³.

O desespero de não suportar permanecer na dúvida e ter perdido as esperanças após a leitura das *Críticas* kantianas contribuíram para que, em 21 de novembro de 1811, Heinrich von Kleist cometesse suicídio junto com sua companheira, atirando primeiro nela e em seguida no próprio peito. Desse modo, cheio de incertezas, é como o poeta atualiza a “crise Kant” em seu tempo. Aos olhos de Nietzsche tratava-se de um espírito vulcânico, repleto de um incurável sofrimento e, por isso, trágico¹⁴. Embora muitos comentadores se assegurem que a interpretação kleistiana da primeira *Crítica* é equivocada, e que o horror enxergado pelo poeta nas obras kantianas estaria associado apenas à sua alma angustiada, o fato é que Kant demonstrou uma ruptura irreversível entre sujeito e objeto, entre conhecimento e realidade e entre metafísica e ciência, tornando evidente um ‘solipsismo cognitivo’, isto é, a incognoscibilidade da *coisa-em-si* acaba por nos enclausurar em nossa própria representação do mundo, motivo para que a recepção da *primeira Crítica* possa ser comparada a um abalo sísmico na tradição.

Com a publicação da *Crítica da razão pura*, em 1781, Kant irá reestruturar as bases do conhecimento, situando o verdadeiro lugar da metafísica, antes tida como a rainha dentre todas as formas de saber, contudo, na época, rechaçada, vista com muita desconfiança. A matemática e a lógica desde o tempo dos gregos antigos eram tidas como uma ciência segura¹⁵ e no século XVII a física passa a ser cada vez mais considerada como tal, atingindo seu ponto mais elevado com a publicação de *Principia Philosophiae Naturalis* de Isaac Newton. A filosofia buscava alcançar um estatuto igualmente sólido, que lhe conferisse o mesmo rigor confiável das ciências, mas para isso seria necessário que ela superasse o *teatro de disputas infundáveis*¹⁶ entre os distintos sistemas metafísicos que sucessivamente se opunham entre si. Cada metafísica apresentava as suas teses como algo indubitável e irrefutável, o que correspondia a um dogmatismo, todavia, surgiam em oposição outras filosofias, cujas teses metafísicas também eram dogmáticas, resultando assim uma constante luta de sistemas¹⁷.

A estratégia kantiana não foi abandonar a metafísica – uma vez que a compreendia como uma espécie de conhecimento que a razão não pode ignorar¹⁸ – mas foi criar uma *crítica*, quer dizer, um modelo filosófico que averigua, com o rigor de um tribunal, o que a razão e o entendimento podem realmente conhecer independentemente de toda a experiência, isto é, Kant vai demonstrar os limites do “conhecimento puro”,

¹³ Carta de Heinrich von Kleist à Wilhelmine von Zenge de 20 de março de 1801. KLEIST, Heinrich von. *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist, with a Selection of Essays and Anecdotes*. New York: E. P. Dutton, 1982. p. 95-96. (Tradução nossa)

¹⁴ “O que Goethe notava em H. Kleist era seu sentimento do trágico, do qual ele se afastava: era a faceta incurável da natureza. O próprio Goethe era conciliador e curável. O trágico está relacionado a sofrimentos incuráveis, a comédia com curáveis”. Fragmento póstumo de 1878 29[1]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução nossa).

¹⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. B X, p. 5.

¹⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. A VIII, p. 29.

¹⁷ Podemos exemplificar com o embate entre os sistemas metafísicos cartesiano, leibniziano e wolffiano.

¹⁸ Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. A VIII, p. 30.

do “conhecimento *a priori*”. Para a metafísica adquirir a mesma posição de segurança das ciências seria necessário um “conhecimento puro” de algum objeto da experiência e que nele se encontrasse as garantias de *necessidade* e de *universalidade*.

Para Nietzsche, a novidade do pensamento kantiano representa uma profunda revolução na filosofia, cuja consequência mais radical fora o dismantelamento da metafísica enquanto enunciado científico¹⁹, resultando disso um assustador cenário devazio devido à desconfiança da ciência como o fundamento da verdade. Tal é a impressão nietzschiana que o filósofo não titubeia em afirmar que “*se as ciências estão certas, então não podemos nos apoiar nos princípios kantianos: se Kant está correto, então as ciências estão erradas*”²⁰. Essa conclusão circular se deve à ideia de que toda construção de mundo que se possa fazer, inclusive as científicas, são “antropomorfismos”, isto é, o homem constrói a realidade de acordo com seu aparato cognitivo; o mundo é simplesmente como nos aparece. A *Crítica* kantiana simboliza, portanto, o fim da filosofia e da ciência inauguradas na idade média como teologia, e sacramentada pelos filósofos modernos como dogmatismo metafísico²¹. Por este motivo, Nietzsche vê em Kant a *sabedoria dionisiaca expressa em conceitos*. Ademais, a renúncia do conhecimento radicalizada pós-Kant faz ressurgir entre os modernos uma espécie de pessimismo identitário ao espírito trágico²². Assim sendo, a revolução de pensamento proporcionada por Kant pode ser denominada de dionisiaca no seu sentido mais dilacerante, pois aniquila toda justificação dogmática da existência por meio de uma sabedoria propriamente trágica.

À vista disso, deve-se considerar que a filosofia de Kant imprimia efeitos perigosos: ora, se o postulado da *coisa-em-si* kantiana fosse levado às últimas consequências, então o resultado seria inevitavelmente uma espécie de solipsismo ateuista. Isso se explica da seguinte forma: apesar de Kant impor críticas à razão, limitando o seu poder de cognição, era considerado popularmente, juntamente com Spinoza, como a égide da autoridade da razão. O modelo kantiano explicou a razão em termos de sua atividade *a priori* e declarou que essa razão conhece *a priori* apenas o que ela cria ou o que ela faz em conformidade com as suas leis. Se esse princípio é generalizado, de modo que o conhecimento só é possível através da razão, então resulta em *solipsismo*, pois tudo o que sabemos são os produtos de nossa própria atividade, mas nenhuma realidade independente delas. Assim, uma das filosofias de maior impacto na modernidade parecia destruir a moral, a religião e o estado, de modo que, uma desconfiança perturbadora passa a abalar a crença na razão: por que deveríamos ouvi-la se ela mina todas as certezas necessárias para a conduta da vida? Os pensadores

¹⁹ “A consequência da teoria kantiana. Fim da metafísica como ciência” [*Die Konsequenzen der Kantischen Lehre. Ende der Metaphysik als Wissenschaft*]. Fragmento póstumo de 1872 19[51]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução nossa).

²⁰ “Es ist zu beweisen, daß alle Weltkonstruktionen Anthropomorphismen sind: ja alle Wissenschaften, wenn Kant Recht hat. Freilich giebt es hier einen Cirkelschluß — haben die Wissenschaften Recht, so stehen wir nicht auf Kant’s Grundlage: hat Kant Recht, so haben die Wissenschaften Unrecht”. Fragmento póstumo de 1872 19[125]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução nossa).

²¹ Cf. Fragmento póstumo de 1872 19[28]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007.

²² Das tragische, ja, verzichtete auf Kants Wissen. Fragmento póstumo de 1872, 19[248]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007.

defrontados com esses modelos de racionalidade acabavam em um dilema doloroso. Agora eles se viam diante ou de um ceticismo racional, ou de um fideísmo irracional. Tal impasse era asfixiante – sobretudo para os iluministas – pois, seria intolerável que escolhessem renunciar à crença ou à razão em detrimento uma da outra²³.

Esse dilema impossível já havia perturbado David Hume. Na conclusão do primeiro livro de seu *Tratado da natureza humana*, o empirista revela existir um conflito irresolúvel entre as reivindicações da razão e da fé, da filosofia e da vida. A única conclusão à qual poderia chegar seria o ceticismo de que não conhecia nada mais do que suas impressões passageiras; no entanto, as exigências da vida prática o obrigaram a esquecer dessas “especulações extravagantes”, cuja imperiosidade desapareceu depois de um jogo de gamão com os amigos²⁴. Kant, despertado do sono dogmático por Hume, faz ressurgir esse dilema; de um lado há a nossa representação do objeto empírico, de outro lado, o objeto transcendental que se mantém no mais absoluto desconhecimento. Para os críticos de Kant, essa formulação implicaria um ceticismo radical, cuja razão obrigaria a duvidar de toda realidade exterior, incluindo das outras mentes, de Deus e até mesmo das impressões interiores, restando como a única realidade que ainda poderia ser afirmada o próprio nada.

Diante desse problema, a solução proposta por Nietzsche será o baluarte de sua filosofia: “a existência do mundo só pode ser justificada enquanto fenômeno estético”²⁵. Nietzsche percebe que a filosofia kantiana, embora seja comparada à sabedoria dionisíaca, exerceu uma influência prejudicial: perda a fé na metafísica e sem a “coisa-em-si” como um princípio apaziguador²⁶, o que restou foi um ceticismo niilista no qual ninguém pode suportar viver. Seria necessário agora transcender a esse ceticismo, esquecê-lo. A nossa salvação, pensa Nietzsche, não estaria no *conhecer*, mas no *criar*²⁷. Após a *primeira Crítica* percebemos que não poderíamos conhecer a verdadeira natureza de nenhuma causalidade; a única forma de superar o efeito nadificante de um ceticismo absoluto é fazendo da vida obra de arte. A resposta de Nietzsche a Kant no período de publicação d’*O Nascimento da tragédia* será: “Somente a arte pode nos salvar”²⁸. Contudo, Kant exercerá – juntamente com Schopenhauer

²³ Para um aprofundamento neste tema, sugiro a leitura de BEISER, Frederick C. *The Fate of reason: German philosophy from Kant to Fichte*, Massachusetts and London: Harvard University Press: Cambridge, 1987

²⁴ Cf. Fragmento póstumo de 1872, 19[248]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007.

²⁵ NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §24.

²⁶ Cf. Fragmento póstumo de 1872, 19[28]. 1872, 19[248]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007.

²⁷ “Ainda é censurável para Kant que, quando todas as suas sentenças tenham sido admitidas, ainda persista a possibilidade de que o mundo seja como nos parece. Pessoalmente, a propósito dessa posição é inútil. Ninguém pode viver com esse ceticismo. Temos que ir além desse ceticismo, temos que esquecer isso! (...) Não no conhecimento, mas na criação está a nossa salvação! Nossa grandeza está na aparência suprema, na emoção mais nobre”. Fragmento póstumo de 1872, 19[125]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução nossa).

²⁸ “Nur die Kunst vermag uns zu retten.” NIETZSCHE. *Fragmento póstumo* de 1872, 19[319]. Ver também: “Wir kennen nicht das wahre Wesen einer einzigen Kausalität. Absolute Skepsis: Nothwendigkeit der Kunst und Illusion”. [Não conhecemos a verdadeira essência de uma única causalidade. Ceticismo absoluto: necessidade de arte e de ilusão]. Fragmento póstumo de 1872, 19[121]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução nossa).

– para além do domínio epistemológico, uma fundamental influência na formulação estético-existencial nietzschiana.

Por este ângulo, devemos asseverar que o conteúdo estético-filosófico de *O Nascimento da tragédia* corresponde à fase conhecida como “metafísica do artista”, onde a arte, sobretudo a arte musical dionisíaca, proporcionaria uma espécie de consolo metafísico, ou melhor, uma forma de salvação contra todo pessimismo negador da existência e, cujas bases teóricas dependem estruturalmente da metafísica da música schopenhaueriana. Para este filósofo, a arte – a música em máximo grau – é vista como paliativo à dor e sofrimento inerentes ao mundo. Caso aprofundássemos nossa investigação no sistema filosófico da obra máxima de Schopenhauer, *O Mundo como vontade e representação*, então poderíamos destacar como esta também tem como base estruturante as doutrinas de Kant, inclusive poderíamos defender que as formulações da “metafísica do belo”²⁹, quando distingue as artes pictóricas da música, atribuindo maior valor à última, flertam com as noções kantianas de belo e sublime. Entretanto, nosso objetivo aqui é outro: traçar um paralelo direto entre Kant e Nietzsche, deixando as reflexões a respeito da tríade Kant-Schopenhauer-Nietzsche para outro momento.

Dito isto, ressalta-se que a *Crítica da faculdade do juízo* terá papel essencial na visão de mundo baseada no *binômio* demiúrgico Apolo-Dioniso. Por conseguinte, vemo-nos obrigados a investigar em que sentido a concepção estética³⁰ kantiana está presente em *O Nascimento da tragédia*. Mais especificamente, interessa-nos refletir em que medida o sentimento do *belo*, descrito por Kant, coteja com o princípio *apolíneo* formulado por Nietzsche, da mesma forma que o sublime se relaciona com o princípio *dionisíaco*. Desse modo, podemos conectar a terceira *Crítica* com a interpretação artístico-ontológica da primeira obra nietzschiana. Tal investigação nos dará outra dimensão sobre o pensamento kantiano designado como a “sabedoria dionisíaca expressa em conceitos”. Além disso, abordaremos que, na elaboração kantiana sobre o sublime, existe um pensamento prematuro sobre o trágico que, por sua vez, se desdobrará na grande questão filosófica sobre a tragédia desenvolvida nas obras de juventude de Nietzsche.

O APOLÍNEO ENTRE A IMAGINAÇÃO E O ENTENDIMENTO:

A terceira *Crítica*, dedicada à capacidade de julgar foi dividida, *grosso modo*, em duas partes: a “Crítica da faculdade de juízo estética” e a “Crítica da faculdade de juízo teleológica”; a primeira parte, no que lhe concerne, se ocupará, no primeiro livro, de uma seção sobre a *analítica do belo*, seguida de uma seção sobre a *analítica do sublime*. Como uma espécie de extensão da sua primeira *Crítica*, Kant fundamentará a experiência estética, não nas qualidades dos objetos que supostamente afetam o sujeito, mas nos sentimentos suscitados da relação entre suas faculdades. Nesse ponto já podemos estabelecer uma conexão entre Kant e Nietzsche, posto que o apolíneo e o dionisíaco são compreendidos esteticamente a partir dos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez e, fundamentalmente, a partir dos sentimentos de dor e prazer produzidos nos indivíduos. O apolíneo proporciona o prazer da bela aparência

²⁹ É assim que Schopenhauer chama sua estética e filosofia da arte.

³⁰ Agora nos referimos ao termo “estética” enquanto filosofia do belo e do sublime, tal como aparece na *Crítica da faculdade do juízo*; não mais no sentido da *estética transcendental* que, em resumo, pensa os conceitos de espaço e tempo na *Crítica da razão pura*.

e o deleite do sonho como contramedida ao desprazer provocado pela individuação, isto é, da dor em separar-se da unidade originária; enquanto o dionisíaco propicia a agonia pela perda da individuação, ou seja, o horror pela dissolução do indivíduo, porém, concomitantemente ao prazer extático³¹.

Contudo, deve-se sublinhar que tal conexão se estabelece, não porque Nietzsche fundamenta a experiência estética na disposição das faculdades do sujeito, mas por entender que a base dessa experiência são os sentimentos de prazer e desprazer. Se para um filósofo esses sentimentos emanam da relação entre as faculdades, para o outro, são efeitos no sujeito do jogo entre as pulsões metafísicas. Outra curiosa semelhança é que, segundo a Crítica da faculdade do juízo, o belo distingue-se do sublime na medida em que o primeiro corresponde a uma sensação simples de prazer mediante uma serena contemplação [*ruhiger Kontemplation*]³², enquanto o segundo refere-se a um movimento do ânimo [*Bewegung des Gemüts*]³³, uma sucessão de sentimentos opostos: primeiro o horror e depois o deleite. Já em *O Nascimento da tragédia*, o apolíneo é responsável por produzir no sujeito o aprazimento por intermédio das formas belas, ao passo que o dionisíaco abarca um misto de sentimentos: o pavor seguido do prazer extático. Assim, a serenidade, que é por excelência um princípio apolíneo, o ligará ao *belo* kantiano; e a embriaguez dionisíaca, que age diretamente sobre o ânimo, se ligará ao *sublime*.

Essa vinculação das categorias estéticas kantianas a uma *metafísica do artista* inspirada em Schopenhauer já rondavam o imaginário nietzschiano antes da publicação de *O Nascimento da tragédia*, isso se comprova pela seguinte anotação de 1870:

Se o belo é baseado num *sonho* da essência, o sublime é baseado numa *embriaguez* da essência. A tempestade sobre o mar, o deserto, a pirâmide. O sublime é próprio da natureza?
Como se cria um belo acorde?
(...)
O excesso [*Übermaß*] da Vontade produz as impressões sublimes, os impulsos sobrecarregados. A horrível sensação de *incomensurabilidade* [*Unermesslichkeit*] da Vontade.
A mesura [*Maaß*] da Vontade produz a beleza.
O belo e a luz, o sublime e o escuro³⁴.

Para aprofundar essa influência de Kant nas concepções de juventude nietzschianas, é importante apresentarmos, mesmo que de modo geral, como a *Crítica da faculdade do juízo* explica *analiticamente* o belo e o sublime. Na introdução da obra, os juízos estéticos são apresentados como exemplos de *juízos reflexivos* [*reflektierende Urteilskraft*], compreendidos estruturalmente em oposição aos *juízos determinantes* [*bestimmende Urteilskraft*]. Nesta modalidade de juízos determinantes, as regras do entendimento ou a lei moral da razão estão dadas de antemão, todo julgar se reduz

³¹ Cf. NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §1.

³² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. §24, “Da divisão de uma investigação do sentimento do sublime”. p. 93.

³³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. §24, “Da divisão de uma investigação do sentimento do sublime”. p. 93.

³⁴ Fragmento póstumo de 1870, 7[46]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução nossa).

a um ato de subsunção quase automático, como em um processo de dedução lógica, onde se parte do geral para o particular. Por exemplo, quando o entendimento postula “para toda mudança há uma causa” (lei geral da natureza) a faculdade de julgar determinante irá indicar a condição da subsunção em conceitos. O julgar reflexivo, ao contrário, terá de buscar uma regra geral tendo como ponto de partida e única referência o próprio particular³⁵. Os juízos estéticos sobre o belo e o sublime são, à vista disso, todos reflexivos: parte-se dos sentimentos subjetivos e particulares em busca da regra geral³⁶.

Por conseguinte, o ajuizamento estético fundamenta-se nas condições internas do sujeito que, por sua vez, permitem a eclosão de tais sensações. No caso do juízo de beleza, para distinguirmos se algo é belo ou não, não nos referimos ao entendimento do objeto em vista de seu conhecimento, mas à imaginação e aos sentimentos de prazer e desprazer³⁷. O belo seria a complacência provocada por determinado objeto da representação, contudo, independentemente de qualquer interesse³⁸. Importante dizer que o juízo do belo diz respeito à forma, aos contornos que limitam o objeto. Há, segundo Kant, do ponto de vista do sistema transcendental, uma relação harmoniosa em um jogo livre [*freien Spiels*] entre duas faculdades: a *imaginação* e o *entendimento*. A imaginação é responsável por organizar os dados sensíveis e apresentá-los segundo uma *forma* que se adequa às condições do entendimento. Ocorre, portanto, um acordo interno entre o aspecto sensível do sujeito – a imaginação livre de conceitos – e o aspecto inteligível – o entendimento, embora sem proposições teóricas³⁹. Esse acordo harmonioso resulta um deleite subjetivo, entendido como o prazer estético da beleza.

Se desconsiderarmos a explicação pautada no sistema transcendental, então certamente podemos associar certas características do *belo* kantiano ao *apolíneo* nietzschiano. Primeiramente, destaca-se que ambos, tanto o juízo descrito por Kant, quanto a entidade metafísica formulada por Nietzsche, dizem respeito à forma. O apolíneo é responsável pelo princípio de individuação que, no fundo, é o criador de contornos e responsável por imprimir limites a tudo que existe de maneira individual. No campo artístico, o apolíneo representa as artes com delineamento e “linhas”. As narrativas de Homero são, segundo Nietzsche, exemplo da arte apolínea precisamente devido a sua *forma*: ainda que os eventos descritos envolvessem o horror, a guerra, o mordaz destino e terríveis mortes, o que prevalecia na poesia homérica era a serenidade da bela forma.

³⁵ Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. “Introdução”, §IV, “Da faculdade do juízo como uma faculdade legislante a priori”.

³⁶ Em busca também, é claro, da possibilidade de comunicabilidade universal. Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, §9, “Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este ajuizamento precede o prazer”. p. 62.

³⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. §1, “O juízo de gosto é estético”. p. 46 e 47.

³⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. §5, “Comparação dos três modos especificamente diversos de complacência”. p. 55.

³⁹ Um entendimento não-conceitual, ou, mais especificamente, um entendimento com conceitos indeterminados. Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. §23, “Passagem da faculdade de ajuizamento do belo à de ajuizamento do sublime”. p. 90.

No contexto de *O Nascimento da tragédia*, Homero simboliza o “artista ingênuo” [*der naive Künstler*], termo emprestado de Schiller⁴⁰ para designar o estilo de criação poética caracterizado pela comunhão imediata do poeta com a natureza, o que só é possível, segundo Nietzsche, mediante a rara imersão total na beleza da aparência, “onde quer que deparemos com o «ingênuo» na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea”⁴¹. Nesses termos, a poesia homérica é descrita da seguinte forma:

Homero, o qual, como indivíduo, está para aquela cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para a aptidão onírica do povo e da natureza em geral. A “ingenuidade” homérica só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea: é essa uma ilusão tal como a que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão frequentemente emprega. (...). Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a “vontade” helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo⁴²

Em suma, o principal elemento apolíneo é a beleza⁴³. Em *O Nascimento da tragédia*, quase todas as ocorrências do termo *schön* estão diretamente relacionadas aos efeitos apolíneos suscitados no sujeito. Além disso, o conceito de beleza destacado por Nietzsche como o efeito apolíneo, seja mediante ao mundo pictórico ou às obras de artes figurativas é o mesmo definido por Kant, a saber, “a excitação do agrado pelas belas formas”⁴⁴.

O DIONISIACO ENTRE A IMAGINAÇÃO E A RAZÃO

Se de um lado o belo é o sentimento de agrado desinteressado pela forma do objeto, por outro lado, a manifestação do sublime no sujeito, de acordo com a analítica kantiana, está relacionada a um objeto (da natureza) sem forma e sem delimitação. A complacência do sublime também se distingue muito do belo quanto à espécie, isso porque, como vimos preliminarmente, enquanto o primeiro comporta simplesmente um sentimento de “promoção da vida”, o sublime é um prazer que apenas surge indiretamente, ou seja, ele é produzido posteriormente a uma momentânea inibição das forças vitais⁴⁵, onde o sujeito é alternadamente repellido e maravilhado pelo objeto. Entretanto, a diferença interna mais importante entre os juízos é que agora o prazer estético origina-se não de um acordo harmonioso entre

⁴⁰ Segundo Schiller, o ingênuo e sentimental, são duas formas de criação poética, que serão influenciadas pela relação e o distanciamento que o poeta estabelece da natureza, verdadeiro objeto de toda arte. Os gênios serão natureza ou buscarão a natureza perdida. Daí nascem duas maneiras poéticas de criar completamente distintas: “Ao poeta ingênuo, a natureza concedeu o favor de sempre atuar como uma unidade indivisa, de ser a cada momento um todo autônomo e acabado, e de expor a humanidade na realidade segundo seu conceito inteiro”. Comparativamente, o poeta sentimental é dotado de um “vivo impulso para restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração, a fim de tornar a humanidade completa em si mesmo, passando de um estado limitado a um infinito”. Cf. SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 88.

⁴¹ NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §3.

⁴² NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §3.

⁴³ Em referência a Apolo, Nietzsche é categórico: “Die “Schönheit” ist sein Element”. NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §1.

⁴⁴ “*Erregung des Gefallens an schönen Formen*”. NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §16.

⁴⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 90.

as faculdades, porém, de uma relação, ao menos no princípio, conflitante entre a imaginação – mesma faculdade de apresentação do sensível – e a razão, a faculdade de conceber ideias das quais não é possível existir representação sensível. Sendo assim, há entre essas faculdades uma desarmônica incompatibilidade, de tal modo que a relação entre elas produz desacordo.

A explicação transcendental kantiana diz que o sublime surge quando a imaginação fracassa na tentativa de sintetizar em uma forma a totalidade de um objeto sensível. Reconhecendo sua incapacidade de abarcar a representação do múltiplo, pede socorro à razão, faculdade capaz de pensar para além do domínio sensível regulado pelas leis causais da natureza. O momentâneo desprazer, medo, ou inibição das forças vitais [*Hemmung der Lebenskräfte*]⁴⁶ é resultado desse fracasso da imaginação em seus esforços. E o prazer que surge em seguida provém do reconhecimento, mediante este insucesso, da capacidade suprassensível e da vocação moral em nós. Essa alternância de sentimentos contrários pode ser ilustrada com a interpretação da imagem presente na conclusão da *Crítica da razão prática*, onde Kant confessa que duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração: “o céu estrelado sobre mim e a lei moral em mim”⁴⁷. Ao defrontar-se com o sem-número de estrelas e infinidade de mundos, devido ao fracasso da imaginação em sintetizar tamanha grandeza, acomete-se o pavor; todavia, com o socorro da razão, descobrimos a moral em nós, eclodindo então, sentimento de tamanho prazer.

Para melhor entender essas ponderações, é importante destacar que Kant concebe dois tipos distintos de sublime: o matemático (descritos nos parágrafos §25 a §27) e o dinâmico da natureza (descrito nos parágrafos §28 e §29). A divisão é feita, pois, o sentimento de promoção da vida decorre, não apenas do sujeito perceber que é capaz de pensar o infinito, mas porque a apreensão da natureza para além dos limites sensíveis está relacionada à moralidade. Além disso, visto que o sublime comporta, como característica própria, o movimento do ânimo ao ajuizar o objeto, pode referir a esse movimento pela faculdade da imaginação à faculdade do conhecimento (ao uso teórico da razão), ou à faculdade do desejo⁴⁸, no uso prático da razão. No primeiro caso, o que está em avaliação é a “grandeza” do objeto e corresponde ao *sublime matemático*; no segundo, está em avaliação a potência do objeto e diz respeito ao *sublime dinâmico*. Desse modo, o sublime matemático eclode diante de objetos da natureza que suscitam à imaginação uma ideia de infinitude. Já o dinâmico sobrevém quando o sujeito se imagina diante de uma força descomunal da natureza, que poderia facilmente destruí-lo.

⁴⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 90.

⁴⁷ A passagem a que nos referimos é a seguinte: “Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre novas e crescentes, quando mais frequentemente e como maior assiduidade delas se ocupa a reflexão: o céu estrelado sobre mim e a lei moral em mim (...). A primeira começa no lugar que eu ocupo no mundo exterior dos sentidos e estende a conexão em que me encontro até ao imensamente grande, com mundos sobre mundos e sistemas de sistemas, nos tempos ilimitados de seu periódico movimento, do seu começo e de sua duração. A segunda começa no meu invisível eu (...) eleva infinitamente o meu valor como inteligência, por meio da minha personalidade, na qual a lei moral descobre uma vida (...) que se estende até o infinito”. KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Lisboa: Edições 70, 1990. “Conclusão”. p. 183 e 184.

⁴⁸ Optamos por traduzir [*Begehrungsvermögen*] por “faculdade do desejo” ao invés de “faculdade da apetição”, como na edição brasileira que utilizamos. A oração completa no original é: “*Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- oder auf das Begehrungsvermögen bezogen*”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. §24, “Da divisão de uma investigação do sentimento do sublime”, p. 93.

Em termos mais específicos, Kant denominará o sublime matemático como o “absolutamente grande” ou “grande acima de qualquer comparação”. Nesse sentido o sublime não pode ser um objeto da experiência. A imaginação por sua aspiração ao infinito, ao tentar apreender a ideia de totalidade, chega ao seu limite e falha, justamente por ser-lhe impossível apresentar uma ideia que está no âmbito do suprassensível. Em meio ao momentâneo desprazer diante do fracasso da imaginação para apresentar o infinitamente grandioso, que extrapola o sensível, ela recorre ao conhecimento e faz com que o sujeito tenha consciência da capacidade ilimitada da razão. Em outras palavras, a razão exige que a grandeza absoluta seja apresentada em uma intuição sensível, fazendo com que a imaginação chegue ao limiar daquilo que é capaz de apresentar. Mas como é impossível para a faculdade das imagens sensíveis executar o que lhe é exigido, pois os objetos da sensibilidade estão sujeitos às condições da experiência possível, cria-se uma tensão. No entanto, ao fracassar, percebemos que somos capazes de pensar o infinito, transformando então o desconforto em prazer.

Esse sentimento de prazer, de promoção da vida, decorre da consciência de que somos capazes de superar os limites da imaginação e atingir o suprassensível através do uso teórico da razão. A grandeza dessa faculdade nos torna maiores do que qualquer grandeza na natureza. Como exposto na conclusão da segunda *Crítica*: mesmo se comparados à infinita grandeza dos astros celestes, podemos considerar que nossa vida, graças à capacidade da razão, estende-se ao infinito. Da mesma forma que a apreciação do céu noturno e seus infinitos mundos, está igualmente relacionada ao sublime-matemático a admiração de cordilheiras e montanhas irregulares, ou dos infindáveis mares. Não obstante, é essencial salientar que o sublime, para Kant, é um fenômeno subjetivo, isto é, que a verdadeira sublimidade está apenas no ânimo daquele que ajuíza e não nos objetos da natureza. O sublime é, portanto, um sentimento. Os objetos sensíveis no espaço e tempo, como as montanhas ou o oceano, apenas despertam o sentimento em nós. O sublime está contido nas ideias da razão. A contemplação do grandioso na natureza eleva-nos do domínio sensível às ideias suprassensíveis.

Já em relação ao sublime dinâmico [*Dynamisch-Erhabenen*], o que está em jogo entre nossas faculdades é a potência [*Macht*] proveniente de desconhecidos fenômenos da natureza que, a princípio, seriam capazes de nos aniquilar. Neste contexto, a imaginação sucumbe frente à manifestação de uma força monstruosa. O aspecto sensível do sujeito se encontra em efetivo risco de ser destruído pela violência ameaçadora da natureza. Mas diante do colapso da faculdade sensível encontramos no plano suprassensível nosso verdadeiro valor. Como no caso do sublime matemático, somos socorridos pela razão que revela seu poder absoluto na forma de uma força moral e uma convicção da liberdade. Em consequência, sobressai um sentimento que nos revela a nossa destinação enquanto ser moral, e por isso, superiores em relação à natureza. Logo no início de suas considerações no parágrafo §28, ao diferenciar potência e força [*Gewalt*]⁴⁹, Kant resume claramente que a natureza ajuizada esteticamente como potência, mas incapaz

⁴⁹ Neste contexto, força seria a capacidade de resistir à potência. Kant explica da seguinte forma “Poder [*Macht*] é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. Esta chama-se força [*Gewalt*] quando se sobrepõe também à resistência daquilo que possui ele próprio poder. A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é *dinamicamente-sublime*. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 §28, “Da natureza como um poder”. p. 106.

de exercer força sobre nós, é dinamicamente-sublime; isto quer dizer, que o homem encontra no aspecto prático da razão uma resistência que a natureza não pode suplantar.

Em outras palavras, o sublime dinâmico consiste em um movimento do ânimo que transforma o pavor e a repulsão inicial, provocados por uma potência ameaçadora da natureza, em uma prazerosa atração; ocorre, portanto, o domínio do medo, isso porque a razão demonstra sua superioridade em relação ao mundo sensível. Nessa situação, em um primeiro momento, a capacidade de resistência do homem parece insignificante diante de manifestações poderosas, tais como: “*nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos; com vulcões em sua inteira força destruidora; furacões com a devastação deixada para trás; ou o ilimitado oceano revolto*”. No entanto, se o espectador se encontrar em segurança, então esses espetáculos quanto mais terríveis, mais atraentes se tornarão. Esses fenômenos são denominados de sublimes justamente por fazer-nos conhecer a nossa limitação física diante da incomensurabilidade da natureza, ao mesmo tempo em que mostra, em nossa faculdade racional, outro padrão de medida não-sensível, que por sua vez, revela-nos independentes da natureza, e por isso, superiores a ela.

Essa apresentação geral do sublime kantiano feita até aqui, já seria suficiente para estabelecermos uma aproximação com o dionisíaco do período de *O Nascimento da tragédia*. Tanto um quanto o outro estão associados a um dinamismo de sentimentos opostos, e ainda, referem-se a um objeto cuja representação é impossível por meio de formas. Contudo, essa intimidade é ainda mais próxima. Podemos dizer que Nietzsche, a partir de uma leitura estritamente schopenhauriana, busca na conceituação estética do sublime feita, não só por Kant, mas por diversos pensadores modernos, a fundamentação teórica para sua visão sobre os helenos, a tragédia e o dionisíaco. Se olharmos para o escrito *A visão dionisíaca do mundo* ao invés da obra mesma de 1872, então essa conexão torna-se ainda mais evidente. No §3 de *A visão dionisíaca de mundo*, o movimento que envolve o arrebatamento do estado dionisíaco – primeiro com a aniquilação das formas e dos limites da existência comuns e, segundo, com o retorno à consciência da realidade cotidiana – será compreendido como o processo de sublimidade que alterna entre a atraente excitação e a repugnância.

Para Nietzsche, há um abismo do esquecimento que separa o mundo da realidade cotidiana e o mundo dionisíaco. Durante o êxtase dionisíaco, impera um elemento letárgico: a realidade passa a ser vista apenas como uma vivência passada. Porém, assim que essa lacuna é desfeita e a consciência volta a se dar conta da realidade comum, sobrevém uma disposição de humor ascética, um sentimento de repugnância [*Ekel*]. Nesse mundo cotidiano o horrível está por toda parte: o caos e a violência são onipresentes, a morte é iminente, a existência do ser humano é um absurdo, nada faz sentido. Essas terríveis características tornam-se mais nítidas quando a consciência desperta da embriaguez. Da mesma forma que o ébrio ao despertar de sua bebedeira encontra na ressaca o angustiante mal-estar, aquele que experimenta “a sabedoria do deus silvestre”, ao despertar para a existência cotidiana percebe como ela é atroz, o resultado é então a repugnância. A saída para esse perigoso sentimento negador não seria abafar ou reprimir o estado dionisíaco, porém converter a repulsa sobre o horrível

e o absurdo da existência em representações [*Vorstellungen*] que tornam a vida possível de ser vivida: o sublime e o ridículo⁵⁰.

Aqui está a ideia central da “*metafísica do artista*”: a arte como salvação de todo pessimismo negador da existência. Nesse sentido, o sublime será interpretado artisticamente, Nietzsche o descreverá como a “domesticação artística do horrível”, enquanto o ridículo – ou o cômico – como a “descarga artística da repugnância do absurdo”⁵¹.

Esse emprego nietzschiano do sublime realmente aproxima-se ao de Kant: trata-se de produzir um prazeroso sentimento afirmativo frente ao terrível, ao ameaçador e ao absurdo. Agora o sentimento não é mais o fruto moral do jogo entre as faculdades transcendentais, mas o efeito da obra de arte que imita a embriaguez, que flerta com o êxtase dionisíaco. O sublime estaria ligado, portanto, à tragédia, ao passo que o “ridículo” à comédia; modos artísticos que se entrelaçam, unidos pelo jogo que fazem com a embriaguez. Além disso, o sublime e o cômico não correspondem ao belo, ao contrário, estão um passo à frente do mundo das aparências. Na linguagem metafísica de *A visão dionisíaca de mundo*, essas formas de arte, também representam um velamento da verdade, embora, mais transparente do que a beleza.

O sublime e o cômico, a tragédia e a comédia representam, no campo artístico, um mundo intermediário entre a *verdade* e a beleza apolínea. Neste intervalo, é possível jogar com a embriaguez dionisíaca sem o risco de ser completamente tragado por ela. Esse jogo é comum ao homem dionisíaco, o instintivo *poeta-cantor-dançarino*. Na interpretação de Nietzsche, quanto mais os gregos antigos tornavam-se cientes do monstruoso sofrimento inerente a todo existente, mais a imagem de beleza e serenidade dos deuses do Olimpo corria o risco de sucumbir. Na obra de arte *tragicômica*⁵² os deuses foram salvos, pois deixaram de ser apenas *belos* e passaram a corresponder ora à sublimidade, ora ao cômico⁵³.

Nessa análise, Ésquilo e Sófocles foram os poetas que, em seu tempo, melhor demonstraram como poder viver mediante a sublimidade do período trágico dos gregos. O sublime aparece a Ésquilo, diz Nietzsche, como a ideia de “justiça grandiosa”: “*homem e deus estão na mais estreita comunidade subjetiva: o divino-justo-moral e o feliz estão para ele unitariamente enlaçados um no outro*”⁵⁴. Os deuses são reconstruídos segundo a norma de administração da justiça e nisso consiste o sublime.

O que Nietzsche quer dizer é que Ésquilo reconstrói os deuses mediante a norma da justiça. Zeus, por exemplo, quando expulsa os titãs do monte Olimpo, ou quando castiga Prometeu ao sofrimento eterno, o faz sob o pretexto da justiça. Na tragédia esquiliana o sentimento de repugnância frente ao horrível da existência dilui-se no sublime assombro diante da sabedoria da ordenação do mundo. Até mesmo

⁵⁰ NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §3. A mesma ideia aparece em *O Nascimento da tragédia*, §7, onde Nietzsche substitui o termo “ridículo” [das Lächerlich] pela categoria estética “cômico” [das Komische].

⁵¹ Respectivamente: “*künstlerische Bändigung des Entsetzliche*” e “*die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden*”. Cf. NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §3.

⁵² “*Tragisch-komischen Kunstwerk*”. NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §3.

⁵³ Interessante saber que Nietzsche pondera que os deuses tinham se separado em dois grupos, somente poucos pairavam no intermédio, como divindades ora sublimes, ora cômicas. Especialmente Dioniso recebe este caráter ambíguo. Cf. NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §3.

⁵⁴ NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §3.

os deuses são considerados do ponto de vista da equidade, eles sofrem como os homens e estão igualmente submetidos ao governo impiedoso da *Moira*. A sublimidade, nessa análise, aparece na forma como os deuses e homens intimamente compartilham seus desígnios: o divino, o justo, o moral e o feliz estão uniformemente entrelaçados⁵⁵. Aqui podemos identificar certa influência dos postulados kantianos, qual seja, o terror proporcionado pelo espetáculo atroz que acomete os personagens, o sofrimento diante da implacável força do destino descarrega-se em uma sensação prazerosa de ordem moral.

Já em Sófocles ocorre o contrário, o poeta suscita a sublimidade na impenetrabilidade da administração da justiça pelos deuses: “o caráter imerecido de um horrível destino pareceu-lhe sublime, os enigmas verdadeiramente insolúveis da existência humana eram as suas musas trágicas”⁵⁶. O sofrimento é, então, transfigurado em algo santificante. Édipo, por exemplo, destinado à miséria e ao excesso de desgraças, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um efeito de serenojovialidade⁵⁷. O sentimento de desprezo à vida devido ao grotesco e à injustiça que invariavelmente explicita uma terrível falta de sentido se converte em uma serena alegria de viver. Vejamos o exemplo de Antígona: diante do arbitrário decreto do Rei Creonte, que a condenam à morte injusta por prestar honras fúnebres ao corpo do irmão, tem uma reação serena, até mesmo altiva⁵⁸.

Na interpretação nietzschiana, em Ésquilo, o problema é a falta de conhecimento sobre os deuses no homem, enquanto a falta de conhecimento de si no homem é o problema em Sófocles. Para o primeiro, o divino e o mortal são medidos na mesma balança da justiça, para o segundo, a distância entre o humano e o divino é imensurável. O sublime, ou seja, a descarga artística do horror, na tragédia esquiliana está no espanto [*Schauer*] diante da sabedoria do mundo ordenado, a qual é difícil de ser compreendida devido aos limites do homem. Em Sófocles, esse espanto, e consequentemente a descarga sublime, é ainda maior, porque a sabedoria sobre o mundo, sobre os deuses, e até o conhecimento de si são inatingíveis. Contudo, em ambos os casos, só é possível transformar o desgosto devido à constatação da eminente nulidade da existência em uma prazerosa vontade de viver, porque há o reconhecimento de que o horrível e o absurdo são apenas em aparência. Nietzsche, inspirado por Schopenhauer, assevera que todo real se dilui em aparência, por conseguinte, atrás desta, manifesta-se a essência

⁵⁵ É exatamente isso que Nietzsche escreve no ensaio *Die Geburt des tragischen Gedankens*, concluído em 1870 e nunca publicado em vida: “Das Erhabene erscheint dem Ersten als einem Denker am meisten in der grossartigen Gerechtigkeit. Mensch und Gott stehen bei ihm in engster Gemeinsamkeit: das Göttliche Gerechte Sittliche und das Glückliche sind für ihn einheitlich in einander geschlungen”. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007.

⁵⁶ NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. §3.

⁵⁷ “Sófocles, em seu *Édipo*, entoa, qual um prelúdio, o hino triunfal do santo”. NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §9. (Basta lembrarmos-nos da sereno-jovialidade que resplandece da morte do herói em *Édipo em Colono*).

⁵⁸ Veja parte da resposta de Antígona ao seu tio, o rei Creonte: “Tais decretos, eu, que não temo o poder de homem algum, posso violar sem que por isso me venham a punir os deuses! Que vou morrer, eu bem sei: é inevitável; e morreria mesmo sem a tua proclamação. E, se morrer antes do meu tempo, isso será, para mim, uma vantagem, devo dizê-lo! Quem vive, como eu, no meio de tão lutas desgrasas, que perde com a morte? Assim, a sorte que me reservas é um mal que não se deve levar em conta; muito mais grave teria sido admitir que o filho de minha mãe jazesse sem sepultura; tudo o mais me é indiferente! Se te parece que cometi um ato de demência, talvez mais louco seja quem me acusa de loucura!”. SÓFOCLES. *Antígone*. Lisboa: Gulbenkian, 2018, p. 54.

unitária do mundo. Logo, a nulidade não é efetiva, é apenas aparente. O fluxo da vida essencial é perene.

Dito isto, deve-se asseverar que o sublime em Nietzsche deixa de ser, como em Kant, apenas fenomenológico, isto é, passa a possuir contornos metafísicos. A tragédia proporciona um gozo estético, porque imita as manifestações do *Uno* originário. Ao espectador trágico é feita a exigência dionisiaca: tudo que se apresenta a ele deve ser encarado como encantamento. É preciso que ele veja em cena mais do que meros símbolos, aparências do *devoir* essencial. É necessário que ele sinta em si, por meio do êxtase, as contradições da *vontade*, o núcleo metafísico do mundo. O que só pode ser proporcionado através da música. O sublime em Nietzsche funda-se, portanto, em uma embriaguez da essência⁵⁹ que só é possível mediante ao arrebatamento dissonante. Essa ideia é confirmada pelo filósofo quando associa o elemento dionisiaco da tragédia à obra de Richard Wagner. Para Nietzsche, o compositor teria atribuído à música o caráter de “sublime”, em contraposição ao agradavelmente belo. Nela gozaríamos de um estado *originário paradisíaco* que só pode ser compreendido se vinculado ao sentimento moral do sublime⁶⁰.

Apesar de a relação entre o sublime kantiano e o pensamento estético nietzschiano do chamado “período de juventude” ser claramente possível, ainda mais se levarmos em conta os indícios deixados pelo próprio filósofo, para que a comparação não seja precipitada é necessário destacar alguns detalhes. O debate filosófico moderno sobre o sublime não foi uma especificidade de Kant, antes dele outros autores como Joseph Addison e Edmund Burke⁶¹ já haviam formulado teorias sobre o efeito estético do grandioso na natureza. Além disso, não devemos deixar de mencionar que para Kant a sublimidade só é possível quando o sujeito se encontra em segurança e, conseqüentemente, a “fúria” do objeto não pode lhe atingir. Já no que se refere ao dionisiaco, o indivíduo corre o efetivo risco de aniquilação frente à verdade de mundo que é forçado a experimentar, sua única segurança é a proteção apolínea. Outro aspecto importante é que Nietzsche gradualmente abandona o termo. Nos textos e fragmentos que precedem sua primeira obra, a palavra “sublime” é utilizada no sentido kantiano e, como vimos, em intimidade com o dionisiaco. Porém, na obra de 1872 apenas duas vezes o termo aparece em sua compreensão estética⁶².

Contudo, a diferença fundamental consiste no fato de o sublime kantiano não se aplicar à arte. Não é possível a sublimidade mediante a contemplação artística, o sentimento resulta apenas de objetos da natureza. Desse modo, a concepção nietzschiana

⁵⁹ “Wenn das Schöne auf einem Traum des Wesens beruht, so das Erhabene auf einem Rausche des Wesens”. Fragmento póstumo de 1870/1871, 7[46]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007. (Tradução citada acima).

⁶⁰ Nietzsche nos deixa claro essa ideia no Fragmento póstumo de 1871 9[106].

⁶¹ Joseph Addison expõe sua noção de sublime grandioso em *Pleasures of the imagination* (1712) e *The Spectator*, esta última obra, organizada em 8 volumes, foi copilada a partir de uma série de publicações diárias entre 1711 e 1714. Addison, assim como outros poetas britânicos (Anthony Ashley-Cooper e John Dennis) tiveram como ponto de partida para a descrição estética do sublime o sentimento de horror e harmonia suscitados quando viajaram pelos Alpes. Diretamente influenciado por eles, Edmund Burke escreve em 1747 sua obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, onde sistematiza, ao seu modo, a diferença entre sublime e belo.

⁶² O termo *erhaben*, ou suas declinações, ocorrem 28 vezes em *O Nascimento da tragédia*. Podemos dizer que em pouquíssimas vezes essas ocorrências do termo são empregadas em correspondência ao dionisiaco. Nas demais ocorrências, é utilizado apenas como adjetivo.

se aproximaria mais de outros pensadores, também profundamente influenciados por Kant, mas que reformularam a seu modo a noção de *sublime*. Esse é, por exemplo, o caso de Schiller, pensador de enorme importância para as reflexões de Nietzsche sobre o trágico⁶³. Para Schiller, *grosso modo*, o objeto sublime seria de uma dupla espécie: “ou o referimos à nossa faculdade de apreensão [*Fassungskraft*] e somos derrotados na tentativa de dele formar uma imagem ou um conceito; ou o referimos à nossa faculdade vital [*Lebenskraft*] e o consideramos como um poder contra o qual o nosso se reduz a nada”⁶⁴. Embora em ambos os casos ele nos evoque o doloroso sentimento de nossa limitação, não fugimos dele. Igualmente em Kant, somos atraídos com irresistível violência. Deleitamo-nos com o infinito sensível, pois somos capazes de pensar o que os sentidos não mais apreendem e o entendimento não mais compreende.

Schiller é um dos maiores entusiastas da filosofia kantiana. Suas reflexões sobre o teatro de tragédia e a respeito trágico encontram suas bases teóricas nas formulações morais e estéticas de Kant. Por outro lado, influencia profundamente a elaboração de *O Nascimento da tragédia*. Para ilustrar essa forte influência, podemos mencionar a elogiosa reflexão que Nietzsche faz da compreensão do coro elaborada pelo autor da *Die Braut von Messina*. Crítico à posição política de Aristóteles de que o *coro* “deve representar o povo em face da região principesca da cena”, e crítico ao entendimento de Schlegel de que o coro é o “espectador ideal”, ou seja, “a suma e o extrato da multidão de espectadores”, Nietzsche defende que uma percepção infinitamente mais valiosa no que concerne ao *coro* já nos fora revelada por Schiller, na qual o coro é visto como uma “muralla viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética”⁶⁵. Nesta análise, o coro é o artifício encontrado para combater o naturalismo na poesia dramática. Schiller em *A Noiva de Messina* teria feito uma tragédia em coros no formato de *Édipo* de Sófocles, com isso teria se apropriado, de forma ímpar, o ambiente propriamente trágico da antiguidade⁶⁶. Há, portanto, uma sublimidade na obra schilleriana, por Nietzsche reconhecida como a recriação do mundo trágico na modernidade: não importa a magnificência da personagem, o seu destino é trágico.

Neste sentido, cabe-nos aqui ainda, já à vista de conclusão, algumas breves considerações de como Schiller se apropria de alguns preceitos kantianos.

O SUBLIME E O TRÁGICO EM SCHILLER:

O ponto de partida de Schiller para sua reflexão sobre o sublime, e conseqüentemente sobre o trágico, é a noção de supra-sensível. Não se trata aqui, tal como nos explica nosso saudoso Roberto Machado⁶⁷, de uma categoria metafísica,

⁶³ Nietzsche refere-se a Schiller ao menos 11 vezes em *O Nascimento da tragédia*. Na maioria das vezes para dialogar com as ideias schillerianas sobre a tragédia.

⁶⁴ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime”, §16. In: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. p. 222.

⁶⁵ NIETZSCHE. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999. §7, p. 54.

⁶⁶ “Com o coro, Schiller queria realizar uma revolução radical; em nenhum outro lugar ele é mais idealista do que aqui. Tudo superficial, o que foi dito contra *A Noiva de Messina*; ele reproduziu a Antiguidade num sentido extremo, de muito mais profundo do que foi reconhecido na época pelos eruditos”. NIETZSCHE. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 67-8.

⁶⁷ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 57.

no sentido de uma dualidade do mundo ou de um absoluto, entretanto, de um aspecto da subjetividade humana de ordem moral, isto é, uma “faculdade transcendente”, que possibilita a resistência moral à paixão, ao afeto, ao sofrimento; uma força ou um princípio racional, moral, capaz de opor um limite aos efeitos da natureza⁶⁸. Desse modo, Schiller está caracterizando o ser humano de modo binômio, de um lado é racional, agente do conhecimento, livre e, por outro lado, é sensível, afetado por sentimentos e dependente. Sua famosa definição sobre o sublime orbita, portanto, esse binômio:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações, portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i.e., por meio de ideias.⁶⁹

Assim sendo, somos dependentes enquanto seres sensivelmente finitos e livres enquanto racionais. O objeto sublime, em primeiro lugar, nos faz sentir nossa dependência e, em segundo lugar, nossa independência racional em relação à natureza. Como podemos perceber, a formulação schilleriana sobre o sublime é muito próxima à de Kant. Ele apenas a reformula com uma nomenclatura própria: transforma o sublime *matemático e dinâmico* em sublime *teórico e prático*, ou o contemplativo e o patético. Apesar disso, Schiller dá um passo à frente ao relacionar a sublimidade ao trágico.

O sentimento em questão é provocado por uma situação aterrorizante, cuja representação nos faz sentir impotentes e em perigo iminente de ser dilacerado. Todavia, ao mesmo tempo, é preciso que o objeto terrífico possibilite uma resistência moral à nossa superioridade racional. Nesse sentido, ao contrário de Kant, não é necessário encontrar-se sensivelmente em segurança, longe disso, a ruína física deve ser iminente. Entretanto, a superioridade racional é inabalável, prevalecendo, então, uma segurança moral interior.

O sublime é entendido, portanto, como uma correspondência entre o sofrimento físico e a resistência moral ao sofrimento. Por mais que o indivíduo se encontre em risco imediato de ser dilacerado fisicamente, nunca o é moralmente. Por conseguinte, a sorte de sofrimento e o dilaceramento dos heróis trágicos seriam bons exemplos dessa concepção de sublime. Como nos exemplifica Roberto Machado, “só através da apresentação da natureza sofredora se chega à apresentação da liberdade moral. A apresentação do sofrimento não é, portanto, o objetivo da tragédia; é um meio a serviço de seu fim, que é a apresentação do supra-sensível”⁷⁰. A liberdade racional, o aspecto moral se manifesta na resistência ao sofrimento e à violência dos afetos.

Schiller exemplifica o herói sublime através da imagem de Prometeu: diferentemente de Hércules, que com sua grandiosa força física venceu toda sorte de desafios pavorosos, Prometeu sucumbiu diante dos deuses, foi acorrentado no Cáucaso, mas não se prostrou moralmente diante de seu ato e não admitiu o seu erro. Na interpretação schilleriana, Hércules é *Grande*, enquanto Prometeu é *Sublime*.

⁶⁸ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 57.

⁶⁹ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 21.

⁷⁰ MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 68.

Nessa análise, por mais pavoroso que o objeto possa ser não pode suscitar o pavor e a repulsa, caso contrário, vê-se anulado o juízo estético. O herói trágico situa-se nesta estreita margem entre o objeto pavoroso e o pavor, ali também é onde se encontra o sublime. Na arte trágica há, em primeiro lugar, uma apresentação viva do sofrimento, sucedida por uma apresentação da independência moral no sofrimento. Essa é a grande originalidade de Schiller: interpretar a teoria da tragédia a partir da noção do sublime. Com isso ele deixa de ser um sentimento que resulta unicamente da natureza e passa também a pertencer ao âmbito artístico. A arte trágica é em essência a arte do sublime, porque retira toda a sua força do conflito existente entre a sensibilidade e a liberdade e, conseqüentemente, da superação espiritual deste conflito.

Apesar de sua interpretação de tragédia ser fortemente influenciada pela *Poética* de Aristóteles, leitura predominante em sua época, Schiller pensa o sublime como efeito do gênero poético trágico, contudo estranho ao teatro grego antigo. A tragédia atica, por conceder ao destino a verdadeira responsabilidade pelos desdobramentos do enredo, acaba por representar uma submissão completa do homem à fatalidade, contrariando assim as premissas condicionais para a sublimidade: a superioridade da razão e a liberdade moral.

Por conseguinte, o que Schiller tem em mente é uma tragédia moderna, expressão dos conflitos morais do homem moderno. O herói sublime é aquele que mesmo agrilhado à finitude e às agoniantes intempéries da vida, prevalece ao sofrimento graças à sua liberdade e às suas escolhas morais. Sabendo disso, poderíamos, equivocadamente, concluir que a concepção schilleriana de trágico afasta-se completamente do pensamento nietzschiano, já que a ideia aristotélica de purificação das emoções estaria presente na forma de uma moralização das escolhas. Os efeitos estéticos da tragédia segundo Nietzsche, o êxtase e a consolação metafísica, proporcionados fundamentalmente pelo elemento dissonante de fato não levam em consideração as fórmulas estritamente morais do sublime em Kant e Schiller. Todavia, é evidente a influência dessas formulações em *O Nascimento da tragédia*.

Schiller foi fundamental para a elaboração do pensamento trágico nietzschiano. O poeta era visto como o precursor da libertação alemã do mundo *neolatino*⁷¹, ou seja, era considerado, ao lado de Goethe, como o guia que iniciou a criação de uma identidade cultural na Alemanha⁷². É claro que Nietzsche preserva certa originalidade na sua visão artística de mundo. Mas ao pensar nos efeitos estéticos no sujeito daquilo que chamou de apolíneo e de dionisíaco, tinha em mente a concepção schilleriana do sublime e, conseqüentemente, as definições feitas por Kant. A transposição feita é nítida: o belo baseia-se no *sonho* da essência, isto é, na aparência apolínea; o sublime se funda em uma embriaguez da essência⁷³. A tragédia é, ao mesmo tempo, beleza⁷⁴ e sublimidade. Porém, devemos ressaltar que o aspecto sublime da tragédia só é possível

⁷¹ Cf. Fragmentos póstumos de 1871, 9[147]. NIETZSCHE. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Paris: Nietzsche Source, 2007.

⁷² Existem várias referências a este respeito, sobretudo nos fragmentos de 1871 do “grupo 9”; neste período Nietzsche faz uma leitura minuciosa da correspondência entre Schiller e Goethe.

⁷³ Cf. *Fragmentos póstumos* de 1871, 7[46].

⁷⁴ Cf. *Idem*, 1871 7[94].

mediante a música. Essa ideia traz à cena a filosofia de Schopenhauer: a arte – a música em máximo grau – como paliativo à dor e sofrimento inerentes ao mundo.

REFERÊNCIAS:

BEISER, Frederick C. *The Fate of reason: German philosophy from Kant to Fichte*. Massachusetts and London: Harvard University Press: Cambridge, 1987.

CECCHINATO, Giorgia. *Sobre o interesse sentimental para o ingênuo em Schiller a partir de uma nota sobre Kant*. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 8, nº 15 (2014), p. 209-229.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto Dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *Crítica da razão prática*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KLEIST, Heinrich von. *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist, with a Selection of Essays and Anecdotes*. Trad. e Org. Philip B. Miller. New York: E. P. Dutton, 1982.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NIETZSCHE. *A Visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. Trad. Marcos Sinesio Pereira Fernandes, Marica Cristina dos Santos Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Escritos sobre Educação (Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino / III Consideração Intempestiva – Schopenhauer como Educador)*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho, 2ª Ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Introdução a tragédia de Sófocles*. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *O Nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe (KSB)*. Organizado por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1986.

_____. *Werke. Kritische Gesamt-ausgabe (KGW)*. 36 vols. Organizado por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1967-2001.

_____. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*. Organizado por Paolo D'Iorio. Paris: Nietzsche Source, 2007. Disponível em <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/>

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzulki. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 88.

_____. *Do sublime ao trágico*. Trad., Org. e Ensaios: Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1992.

_____. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Tereza Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

SÓFOCLES. *Antígone*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018

Artigo recebido no segundo semestre de 2022.