

**Política e estética em Nietzsche:
a experiência estética na crítica nietzschiana das leituras gregas da tragédia**

Politics and aesthetics in Nietzsche: the aesthetic experience in the Nietzschean critique of Greek readings on tragedy

André Martins*

Resumo: Platão considerava mal os poetas trágicos e não via nada de bom na tragédia, apesar de seu caráter agradável que, entretanto, só faria agravar seu perigo para a educação moral dos cidadãos da República, os afastando da verdade. Assim como Platão, Aristóteles considerava a tragédia como uma arte da imitação; mas ele via nela um meio positivo de educar os cidadãos os iniciando na aprendizagem das formas e, portanto, do verdadeiro. Tanto um crítico do platonismo quanto um entusiasta da tragédia, que ele considerava o mais alto estágio da cultura grega, Nietzsche, em sua análise das leituras filosóficas gregas da tragédia, poupará Platão, que denigre a tragédia, mas não Aristóteles, que a elogia. Por quê? Quais as questões que estão aqui envolvidas? O que ele visava com isso? Nós propomos conhecer os motivos de Nietzsche quanto à aceitação parcial da leitura de Platão, assim como quanto à crítica da leitura de Aristóteles, colocando em evidência o aspecto político da questão e a importância que estas leituras têm para sua própria filosofia.

Palavras-chave: tragédia; Platão; Aristóteles; estética; política.

Abstract: Plato didn't have much regard for the tragic poets and saw nothing good in tragedy, despite its pleasant character. On the contrary, this character would only aggravate its danger to the moral education of the Republic's citizens, moving them further away from the truth. Like Plato, Aristotle considered tragedy as an imitative art, but he saw in it a positive way to educate citizens, by initiating them in the learning of the forms, and hence, of the truthful. As much a critic of Platonism as an enthusiast of tragedy, which he considered to be the highest stage of Greek culture, in Nietzsche's analysis of the Greek philosophical readings of tragedy he will spare Plato, a denigrator of tragedy, but not Aristotle, who praised it. Why is this so? What questions are involved in this? What was Nietzsche's goal? We propose to investigate Nietzsche's motives in respect to his partial acceptance of Plato's reading, as well as to his critique of Aristotle's reading, highlighting the political aspects of this matter, and the importance that those readings have for his own philosophy.

Keywords: tragedy; Plato; Aristotle; aesthetics; politics.

* Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: andre.mar@terra.com.br

1. Os poetas trágicos em Platão

Platão, após Sócrates, é o primeiro a acusar a tragédia de imitação (*mimesis*). O poeta trágico não apenas imita, mas também engana e desvia as almas. Na *República*, Sócrates apresenta a Adimanto e a Glauco o que o Estado que ele considera como ideal não deve aceitar. Tomando o exemplo de Homero, Sócrates mostra a eles que este, quando elabora um relato, não utiliza a terceira pessoa e não faz um discurso indireto, mas assume falsamente os personagens e os imita, enganando o leitor. Mesmo quando fala na terceira pessoa, Homero conta a história como se ele mesmo estivesse presente: “o poeta fala em seu nome e só procura [...] nos fazer crer que é um outro e não ele que fala [...] Ele se esforça em nos dar tanto quanto possível a ilusão de que não é Homero que fala”. Se, continua Sócrates, Homero “continuasse a falar, não como se ele houvesse se tornado Crises, mas como se ele fosse sempre Homero [...] não haveria mais imitação, mas simples relato” (PLATÃO, *A República*, III, 392d). A diferença entre um relato e uma imitação se fundamentaria, portanto, a princípio, no que o relato conta a história não apenas tal como ela teria ocorrido realmente, mas também segundo a maneira e os meios pelos quais ela teria se preservado até nós, enquanto os poetas se fariam passar por aqueles que teriam vivido a história, se permitindo contar o que eles não viveram como se estivessem presentes, constituindo assim um falso testemunho. No relato teórico, a distância está garantida, contrariamente à representação teatral, onde os “fatos” são simulados pelos poetas como se os houvessem vivido.

Sócrates vê esse mesmo problema tanto em Homero quanto nos poetas trágicos, com a única diferença de que estes últimos omitem as falas que separam os discursos, mas mantém da poesia épica o diálogo. A crítica é, pois, válida para a epopeia e para a tragédia, como também para a comédia, os ditirambos “e vários outros gêneros”, pois a poesia “e a ficção constituem uma espécie completamente imitativa” (PLATÃO, *A República*, III, 392d).

Além disso, “um verdadeiro homem honesto”, um “homem de bem” não consentiria jamais, afirma Sócrates, em interpretar ele mesmo o papel de um “homem abaixo dele”, alguém “que não o valha [...], pois ele sofre por se modelar e por se formar a partir de um tipo de homens inferiores a ele”. O poeta se revela assim um grande impostor, capaz de “tudo imitar seriamente e diante de numerosas plateias”: “todo seu discurso será então apenas imitação de vozes e de gestos; dificilmente se introduzirá aí algo de relato”.

E mais: no caso de um relato, o discurso “comporta apenas ligeiras variações”, permanecendo sobre uma mesma harmonia “que se sujeita apenas a fracas mudanças e a um ritmo parecido também”, enquanto que os poetas empregariam uma mistura de ritmos e de harmonias, com muitas variações. Essa mistura e essas variações conduziriam o auditório a

sair do caminho reto da razão e da verdade, justamente pelo fato de “serem agradáveis”. “É o mais agradável”, confirma Adimanto.

Assim, no Estado pensado por Sócrates, se “um homem hábil para apreender todas as formas e para tudo imitar se apresenta [...] para se mostrar em público e proclamar seus poemas”, seria preciso expulsá-lo. “Para nós”, diz Sócrates, “é preciso um poeta e um recitador mais austero e menos agradável, mas útil ao nosso desígnio, que imitaria para nós apenas o tom do homem honesto e conformaria sua linguagem às formas que nós prescrevemos desde a origem” (PLATÃO, *A República*, III, 398a-b).

A república necessitaria de poetas sóbrios, pouco agradáveis, que imitariam a honestidade, a fim de ensiná-la. Os poetas trágicos não contribuem para a educação, segundo entende Sócrates e depois dele Platão. Muito pelo contrário, as obras dos poetas trágicos “causam a ruína da alma dos que os escutam já que estes não têm o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas realmente são” (PLATÃO, *A República*, X, 595a). A imitação do pintor, exemplifica Sócrates, é a cópia do objeto concreto que, por sua vez, é a cópia da ideia da coisa. Se se considera uma cama, “Deus [...] criou a cama essencial única”, o carpinteiro é o “fabricante particular de tal ou tal cama”. O pintor se propõe não a criar, mas a imitar, e imitar não a cama “única que há na natureza”, mas a cópia particular que dela faz o artesão. O artista é assim o “autor de um produto afastado da natureza por três graus”. Ademais, essa imitação do artista não copiaria as obras dos próprios artesãos “tais como elas são”, mas “tais como elas parecem”, pois um pintor, retomando o exemplo, imita o objeto segundo uma perspectiva, “obliquamente ou de frente ou de qualquer outra maneira”. O objetivo da pintura seria, portanto, não o de “representar o que é tal como é”, mas “o que parece tal como parece”, não constituindo assim nem mesmo uma imitação da realidade, mas antes uma “imitação da aparência”. Se o artista pode representar várias coisas, isso se deve ao fato de ele ter contato com apenas pequenas partes de cada coisa, com apenas “fantasmas”. Ele finge saber, mas apenas imita. Mas ele só ilude “as crianças e os ignorantes”. “A arte de imitar”, conclui Sócrates, está portanto “bem distante do verdadeiro” (PLATÃO, *A República*, X, 595a).

Em resumo, “a imitação é apenas uma diversão indigna de pessoas sérias” e “os que se relacionam com a poesia trágica, que eles a componham em versos iâmbicos ou em versos épicos, são imitadores tanto quanto se pode sê-lo” (PLATÃO, *A República*, X, 602a-b). É por isso que “a tragédia e Homero que dela é o pai” (*Ibid.*, X, 595a), devem ser considerados, prossegue Sócrates, como autores de obras sem honra nem utilidade.

O poeta trágico não é sério, pois ele imita a aparência de uma cópia e se seu produto é agradável, isso é ainda pior, pois ele triunfará em enganar e seduzir a multidão, os ignorantes e as crianças, de modo que ele deve ser expulso da cidade, pois ele constitui um perigo para ela. A tragédia, por isso mesmo, é uma imitação indigna dos cidadãos honestos.

2. A tragédia segundo Aristóteles

Na *Poética*, Aristóteles também define a poesia como uma imitação: “A epopeia e a poesia trágica como também a comédia, a arte do poeta do ditirambo, [...] são todos, de uma maneira geral, imitações” (ARISTÓTELES, *Poética*, I, 1447a). Contudo, para Aristóteles, a imitação não tem o caráter negativo que ela tinha em Platão, muito pelo contrário. Pois Aristóteles entende que a arte poética segue duas causas naturais. A primeira consiste em que “imitar é, com efeito, desde a infância, uma tendência natural dos homens”, ao ponto que a possibilidade de aprender pela imitação é uma das coisas que os diferencia dos outros animais. A segunda causa da arte poética decorre da primeira e a justifica. Pois é a partir da imitação das coisas que se aprende a conhecê-las nelas mesmas: “Nós sentimos prazer em olhar as imagens, pois a contemplação delas fornece um ensinamento e permite que se tenha noção do que é cada coisa” (ARISTÓTELES, *Poética*, IV, 1448b). Reconhecer é discernir, é ver nas diferenças o mesmo, sendo assim uma aprendizagem da captura das formas eternas. A imitação serviria assim como um exercício para a inteligência.

A imitação, a melodia e o ritmo são naturais a todos, e a poesia seria o fruto do progresso obtido pelos mais dotados sobre suas disposições naturais. A tragédia teria “mais amplitude e dignidade” que a epopeia, que estaria em sua origem, e ambas seriam mais elevadas que a comédia e os poemas iâmbicos que por sua vez estariam em sua origem, porque aquelas representariam as ações virtuosas e nobres enquanto que estas exprimiriam ações baixas. Do mesmo modo, nas suas características formais, a tragédia seria mais complexa que a epopeia: “os elementos que a epopeia contém pertencem à tragédia, mas os que a tragédia contém não se encontram na epopeia” (ARISTÓTELES, *Poética*, V, 1449b).

A nobreza das ações na tragédia, acredita Aristóteles, se deve ao seu objetivo, alcançado graças precisamente ao fato criticado por Platão, de ela ser uma imitação realizada “por personagens em ação e não por meio de uma narração”, pois é assim que se torna possível a introdução “da compaixão e do medo”, de modo a realizar a “purgação [*catharsis*] das emoções desse gênero”. Segundo Aristóteles, há dois tipos de causas das ações: de um lado, a disposição de caráter dos personagens que agem e, de outro, o pensamento que “reside em todas as falas que eles pronunciam ao fazer uma demonstração ou enunciar uma máxima”

(ARISTÓTELES, *Poética*, V, 1450a). Enquanto Platão considerava que a tragédia nos afasta da verdade¹, Aristóteles afirma, assim como Platão, que o poeta não diz a verdade, mas, ao contrário de Platão, que “o papel do poeta é de dizer não o que realmente aconteceu”, mas “o que se pode imaginar, o que pode se produzir conformemente à verossimilhança ou à necessidade” (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451a). O poeta não diz a verdade dos fatos – Platão e Aristóteles estão de acordo sobre esse ponto; no entanto, ele diz algo melhor, crê Aristóteles: ele diz o que *pode* se tornar um fato, segundo as orientações da verdade, e que seria mais verdadeiro que os fatos *atuais*. Enquanto o historiador “diz o que ocorreu”, o poeta diz “o que se pode esperar”. Por isso o poeta se aproxima mais da verdade das formas, do universal das coisas, mais que o historiador, que permanece preso ao contingente e se limita ao relato. “Eis porque a poesia é algo mais filosófico e mais nobre que a história: a poesia diz o geral, a história o particular” (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451b). Mesmo o fato de utilizar nomes de homens que existiram confere a ela, aos olhos de Aristóteles, uma vantagem: “a razão disso é que o possível leva à convicção”, ele explica: “ora, os elementos que não ocorreram, nós ainda não acreditamos que eles sejam possíveis, enquanto que os que ocorreram são evidentemente possíveis”: ao contarem acontecimentos que não ocorreram como se tivessem ocorrido, as tragédias convencem de que eles poderiam ter ocorrido, levando o público a acreditar na verdade ali apresentada. As tragédias contam assim os acontecimentos que só são conhecidos por um pequeno número, “mas encantam, todavia, todos os espectadores”.

E o fato de ser agradável e de seduzir, ao invés de enganar o espectador, contribui, como vimos, para realizar corretamente o papel educativo da tragédia, consistindo precisamente em suscitar o medo e a compaixão para purgá-los. “O retorno da ação em sentido contrário” surpreende e espanta o espectador, ainda mais quando isso ocorre “segundo a verossimilhança” (ARISTÓTELES, *Poética*, XI, 1452a), pois são os acontecimentos inesperados e improváveis que ocorrem por acaso, mas “que parecem ter sido produzidos

¹ Notemos que contrariamente ao texto de *A República*, nas *Leis*, II, 653d ss., Platão admite a dança e o canto na cidade como meios educativos para a aquisição do ritmo e da harmonia, isto é, para a aquisição da ordem no movimento e na voz. Visto que “todos os jovens, ou quase, são incapazes de deixar em repouso seus corpos e suas vozes, é melhor educá-los” (653d). Nas *Leis*, VII, 790e ss., Platão considera que “tais agitações” são devidas “ao medo, um medo que vem de uma certa fraqueza da alma” que deveria ser contrariada por uma “comoção exterior”: “o movimento que vem de fora governa o movimento interno de medo e de frenesi e, governando-o, pode-se trazer de volta para a alma a calma e a tranquilidade que eram afligidas pelos desagradáveis sobressaltos do coração” (790e-791a). Poder-se-ia então dizer que Aristóteles, ao julgar que a poesia teria objetivos educativos, não contradiz seu mestre, já que esta concepção segue, não o primeiro, mas o último Platão. Notemos ainda que nas *Leis*, VII, 815c-d, Platão considera “toda dança dionisíaca e outras danças que a ela se ligam” como ações de “pessoas extasiadas”, não servindo, então, para a educação. Ele conclui que estas não são um “genro de dança que convenha aos cidadãos”.

propositadamente”. Essa verossimilhança de um acaso inesperado que opera um “retorno da ação em sentido contrário”, que Aristóteles chamará de “peripécia”, somada ao “reconhecimento” de uma identidade até então oculta, angustia o espectador, suscitando nele o medo do destino e a compaixão em relação ao herói em desgraça. Esse retorno “conduz ao amor ou ao ódio dos seres destinados à felicidade ou à infelicidade”.

Portanto, Aristóteles define a tragédia como uma imitação de ações suscitando o medo e a compaixão (ARISTÓTELES, *Poética*, XI, 1452b). A compaixão é vivenciada pelo “homem que está na infelicidade sem ter merecido” – mesmo se isso não ocorre ao acaso, mas por um erro cometido ainda que sem propósito –, enquanto que o medo é vivenciado quando uma infelicidade ocorre a um “semelhante” a nós, o que faz que tenhamos medo de que o mesmo possa acontecer conosco. Esses homens devem ser heróis – “a tragédia é imitação de homens melhores que nós” (ARISTÓTELES, *Poética*, XV, 1454b) – que tenham suportado ou causado “terríveis infortúnios”; de preferência nobres que tenham, em princípio, existido e cuja história verossímil teria sido tirada de uma história real. A peripécia e o reconhecimento se acompanham de um *pathos*, de uma ação patética, que engendra a destruição ou a dor de maneira violenta e explícita, “como as agonias apresentadas no palco, as dores muito vivas, as feridas e todas as coisas do mesmo gênero” (*Ibid.*, XV, 1454b), ou o assassinato no seio de uma aliança, numa família (*Ibid.* XIV, 1453b), o que reforça o efeito de catarse.

Visando provocar no auditório o efeito de catarse, as ideias dos personagens trágicos devem, de preferência, antes ser manifestadas do que ditas (*Ibid.* XIX, 1456b). O texto trágico deve ter uma expressão “clara sem ser medíocre”, empregando uma mistura de termos raros e de termos comuns, “porque o nome raro, a metáfora, o ornamento e as outras espécies de nomes [...] permitirão evitar a banalidade e a mediocridade, enquanto que o nome comum garantirá a clareza” (*Ibid.* XXII, 1458a).

Ao contrário de Platão, Aristóteles considera que “Homero triunfa sobre todos os outros poetas pela expressão e pelo pensamento” (*Ibid.* XXIV, 1459b), pois “o poeta deve, com efeito, falar o menos possível em seu nome próprio, porque quando ele o faz, ele não imita” (*Ibid.* XXIV, 1460a), enquanto que o objetivo da poesia é o de imitar. Do mesmo modo, os erros em relação à correspondência com a realidade são acidentais e não muito importantes, sendo erros graves aqueles cometidos em relação à arte poética (*Ibid.* XXV, 1460b). Finalmente, mesmo se a tragédia é mais figurativa e mais explícita que a epopeia e se endereça aos espectadores medíocres, Aristóteles a considera como superior à epopeia, por ter mais unidade que esta, o que ajudaria a melhor produzir o efeito de catarse.

Na *Política*, Aristóteles descreve de maneira mais explícita o que ele entende por catarse, essa purgação de emoções tais como a “compaixão ou o medo, ou ainda o ‘entusiasmo’” que algumas almas vivenciam fortemente, mas que “se acham em todas elas com menor ou maior intensidade”: “Sob o efeito dos cantos sagrados, após o recurso a estes cantos que transportam a alma para fora dela mesma”, os indivíduos podem encontrar “a calma como sob a ação de uma ‘cura médica’ ou de uma ‘purgação’. É precisamente o mesmo efeito que devem necessariamente experimentar as pessoas inclinadas à compaixão ou ao medo e aos temperamentos emotivos em geral, assim como os outros na medida em que essas emoções podem afetar cada um deles” (ARISTÓTELES. *Política*, VIII, 7, 1341b).

3. A crítica nietzschiana à leitura de Aristóteles sobre a tragédia

Segundo Nietzsche, como se sabe, os poetas trágicos são grandes homens e a tragédia é o ponto alto da arte grega. Por que então teria ele poupado Platão de sua crítica e a teria centrado sobretudo sobre Aristóteles que, assim como ele, considerava a tragédia uma arte nobre?

3.1. Platão artista

Antes de mais nada, é preciso observar que Nietzsche, em um dos seus textos que precedem o *Nascimento da tragédia*, afirma que as críticas endereçadas por Platão aos “dramaturgos de sua época” não se devem aos princípios da sua filosofia; não é exatamente, pensa Nietzsche, em razão de um desacordo com a sua própria filosofia que Platão critica os artistas, mas sim porque ele se sente, enquanto artista, em competição com eles. Platão teria aceitado a influência da filosofia de Sócrates porque ela lhe dava os meios para criticar os demais artistas, seus concorrentes. Sua verdadeira motivação seria pessoal, devida à rivalidade com os seus contemporâneos no terreno da arte – isto é, pelo prazer da disputa, do *agôn*. Ela teria

o objetivo de poder dizer enfim: ‘Vejam, eu também posso fazer o que os meus maiores rivais são capazes; sim, eu posso fazer melhor do que eles. Nenhum Protágoras imaginou mitos mais belos que os meus, nenhum dramaturgo compôs um conjunto tão animado, tão cativante quanto o *Banquete*, nenhum retórico redigiu discursos como esses que eu fiz para o *Górgias*... Ora, eu nego tudo isso e eu condeno toda arte da imitação! É a disputa apenas que fez de mim um poeta, um sofista, um retórico! (NIETZSCHE, CV/CP, “A disputa de Homero”).

De fato, Platão expulsa os poetas imitadores da cidade e condena Homero por ter falado no lugar de seus personagens, mas ele mesmo sempre falou em nome dos seus, e em particular de Sócrates, inclusive na *República* no momento mesmo em que fazia sua crítica à imitação.

Platão era, assim, considerado por Nietzsche um autor que empregava seu talento artístico para colocar seu gosto grego pela disputa ao serviço das ideias socráticas. Bem mais tarde, em *Além do bem e do mal*, Nietzsche retornará esse mesmo tipo de suspeita, de que “há na moral de Platão alguma coisa que não é própria a Platão e que, poder-se-ia dizer, só se encontra na sua filosofia apesar dele: o socratismo” (JGB/BM, §190). Nietzsche considerava Platão como um artista, separando-o assim de Sócrates, cuja influência o teria levado a elaborar uma moral em contradição com a sua natureza artística.

Poder-se-ia então pensar que Nietzsche poupa Platão pois este seria no fundo, segundo tal leitura nietzschiana, um artista, de modo que sua crítica da tragédia seria, na verdade, falsa ou não autêntica. Mas não é por essa razão que Nietzsche o poupa. Nossa questão permanece, portanto, aberta: qual sentido há em sustentar que Nietzsche estaria de acordo com Platão e em desacordo com Aristóteles sobre a questão precisa da tragédia, mesmo se Platão teria uma posição contrária à de Nietzsche, enquanto Aristóteles pareceria abordá-la no mesmo sentido que ele? As razões de Nietzsche são, segundo nossa hipótese, ao mesmo tempo estéticas e políticas.

3.2. O efeito estético

Primeiramente, deve-se compreender que o critério nietzschiano de avaliação utilizado em suas análises da arte em geral, e da tragédia em particular, se concentra sobre o efeito produzido pela arte em questão sobre os espectadores. Ainda que Aristóteles elogie a tragédia, teria ele razão quanto aos motivos desse elogio? Isto é, em relação à ação ou ao efeito da arte sobre o público? Como é habitual em Nietzsche, seus argumentos contra uma tese com a qual ele está em desacordo são diversos. É o que veremos no caso da tese aristotélica.

3.2.1 A catarse é eficaz?

“Seria verdade que a compaixão e o medo seriam, como o quer Aristóteles, purgados pela tragédia, de tal modo que o auditório voltaria para a casa mais frio e mais calmo? Seria preciso dizer que as histórias de fantasmas o tornaria menos medroso e menos supersticioso?” (MAI/HHI, §212), pergunta Nietzsche em *Humano, demasiadamente humano*. Ora, ele argumenta, se é verdade que “a satisfação de uma necessidade cria uma sedação”, é também verdade que esse “enfraquecimento” do afeto é apenas “momentâneo”, pois “a longo prazo

todo instinto é *fortificado* pelo exercício dessa satisfação”. Se a tragédia suscitava o medo e a compaixão, então essas emoções seriam, decerto, expiadas no momento do espetáculo, mas, em geral, se tornariam com o tempo ainda “mais fortes pela influência da tragédia”. A tragédia tornaria, com o tempo, os espectadores ainda mais medrosos e compassivos, ao invés de purgá-los desses afetos.

Poder-se-ia dizer então que o desacordo de Nietzsche em relação a Aristóteles se sustenta sobre o fato de que a catarse não seria eficaz e reforçaria o que ela se propõe abolir – Aristóteles teria errado ao pensar que os espectadores se livrariam de seus medos e compaixões, na medida em que esses afetos logo retornariam. Mas não, a razão pela qual Nietzsche não subscreve a posição de Aristóteles sobre a tragédia é ainda outra. Mesmo se a experiência da catarse se revelasse eficaz, mesmo se ela fosse capaz de expiar o medo e a compaixão dos espectadores, a crítica de Nietzsche permaneceria válida. Isso porque Nietzsche não considera que a experiência catártica seja de fato vivida pelos espectadores do verdadeiro drama trágico, como tampouco que constitua a essência deste gênero teatral. Ou ainda: essa experiência da catarse não é vivida pelos espectadores *porque* ela não é propiciada pela tragédia. A experiência suscitada pelo verdadeiro drama trágico é inteiramente outra.

3.2.2 A tragédia suscita medo e compaixão? Qual experiência afetiva dos espectadores é suscitada pela tragédia?

Assim, se a experiência catártica agrava os afetos de medo e piedade, conclui Nietzsche, “Platão teria apesar de tudo razão, quando ele pensa que, pela tragédia, os espectadores se tornam de modo geral mais inquietos e mais impressionáveis”. No mesmo sentido, “o poeta trágico adquiriria então necessariamente uma visão sombria e assustadora do mundo, e uma alma excitável, ávida de lágrimas”, ao invés de purgar essas paixões. Não nos restaria senão concordar com Platão quando ele diz que os poetas e o público das tragédias “degeneram, sucumbindo a uma falta de medida e de freio cada vez maior” (MAI/HHI, §212).

Todavia, o condicional empregado por Nietzsche – “Platão *teria* apesar de tudo razão”, “o poeta *adquiriria* uma visão sombria e assustadora do mundo” – parece não ter sido escolhido por acaso. Decerto, “*dever-se-ia* subscrever a opinião de Platão” (MAI/HHI, §212) *se*, e somente *se*, a tragédia suscitasse medo e compaixão. Nós vimos, “Aristóteles via na compaixão um estado doentio e perigoso o qual se fazia bem em se desembaraçar de tempos em tempos por meio de um purgativo” e “a tragédia, para ele, era um purgativo”. Se “para proteger o instinto de vida, seria preciso, com efeito, buscar um meio de dar um golpe em uma acumulação tão perigosa e doentia de compaixão” (AC/AC, §7), não há nenhuma dúvida

de que segundo Aristóteles esse meio seria a tragédia. Para Nietzsche, entretanto, a tragédia não serve para esse fim e a visão de mundo do poeta não tem nada de sombria e de assustadora. Ora, pensa Nietzsche, o grego não tinha de modo algum necessidade de catarse – o que anularia o medo platônico de uma desmesura que seria causada pela tragédia. Poder-se-ia pensar então que a tragédia não era perigosa para a cidade. Mas não é exatamente essa ainda a ideia de Nietzsche.

Nietzsche, à época de seus textos filológicos, descreve que os espectadores gregos assistiam as tragédias com um grande fervor e que sobre eles tanto quanto sobre os atores “se estendia uma atmosfera de festa, inabitual, longamente desejada” (GMD/DM). Mas isso não como “uma fuga inquieta diante do tédio”. Não era a “vontade a todo preço de se liberar por algumas horas de si e de sua existência deplorável que levava esses homens ao teatro” – porque a vida deles não era deplorável. Muito pelo contrário, “o grego deixava a vida pública, tão habitual, tão distrativa, [...] para entrar na solenidade da ação teatral onde tudo levava ao repouso, convidava ao recolhimento”. Ele buscava na tragédia não a emoção catártica, mas um outro gênero de experiência. Ele era já suficientemente entusiasmado para precisar de uma purgação de emoções. “Não era um público de abonados preguiçosos, fatigados, que carregavam todas as noites ao teatro seus sentidos entorpecidos, entediados, para que se os mergulhasse na emoção. [...] O espectador ateniense tinha ainda, quando ele se sentava nos degraus do teatro, sentidos frescos, matinais, prontos para a festa”. Não se tratava portanto de uma busca por terríveis emoções, mas por alegria intensa.

O grego não fazia uso das tragédias para divertir uma vida sombria e entediante, para encontrar ali um entusiasmo que ele não conheceria em outro lugar, ou para purgar ali uma tendência medrosa ou compassiva. Muito pelo contrário, ele procurava tragédias porque elas davam um grande prazer *estético* – no sentido de *aisthèsis*, de *aisthanesthai*, de sensorialidade, de afetividade (não de contemplação, de distanciamento, nem, muito menos, de uma teoria do belo ou de uma apreciação racional ou visual das obras de arte, como nos séculos XVIII e XIX na Alemanha). Era para reencontrar este prazer estético que o grego ia à tragédia. “Sua erudição estética se compunha de lembranças de felicidades anteriormente vivenciadas no teatro; sua confiança no gênio dramático de seu povo era ilimitada” (GMD/DM).

A emoção que o grego vivia na cidade não era feita de medo ou de compaixão, muito menos de tédio, mas sim de entusiasmo. Esse entusiasmo, no entanto, não impedia que ele desejasse sair de sua rotina, por mais que ela já fosse distrativa. Ele procurava no teatro trágico uma experiência de estranheza, o fato de ser transportado, que aumentava ainda mais

seu sentimento de potência. Era uma experiência de ultrapassamento de si que o ligava à potência da vida, experiência que não se confunde com uma liberação de si no sentido de um esquecimento de suas dores e infelicidades.

O público da tragédia não era temeroso e não se compadecia pelo destino do herói. O que ele procurava na tragédia, segundo Nietzsche, era uma experiência propriamente estética; a experiência de sair de si mesmo, não para experimentar uma catarse e permanecer o mesmo, mas para se ver “transformado” por essa experiência. “Nesse estado onde se está ‘fora de si’, nesse estado de êxtase, um passo basta: nós não retornamos a nós mesmos, mas penetramos em um outro ser, tanto que nos comportamos como se estivéssemos enfeitiçados. [...] Vê-se o chão tremer, a crença na indissolubilidade e na fixidez do indivíduo” (GMD/DM). A desmedida dionisíaca experimentada no teatro trágico não seria assim de modo algum a de um excesso de medo ou compaixão. O êxtase dionisíaco propiciado pela tragédia reforçava a potência dos gregos, ligando-os à vida – ao Uno-primordial, escreve Nietzsche em *O nascimento da tragédia* –, fonte de sua força e de sua singularidade.

Pela experiência do drama trágico, a metamorfose dionisíaca não traz para o grego a perda de si. Paradoxalmente, o ultrapassamento do indivíduo propiciado pelo êxtase na tragédia produz o aumento da potência individual e não sua extinção. Isso se deve, explica Nietzsche, precisamente ao caráter estético dessa experiência: é a arte que permite ao mesmo tempo a experiência do êxtase sem um dilaceramento de si. Se fosse uma experiência diretamente ou puramente dionisíaca, como no caso dos Mistérios anteriores à época trágica dos gregos, ao invés de ser transformador, o êxtase destruiria o indivíduo – tal era o caso no dionisismo bárbaro, segundo a expressão de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. No entanto, o êxtase provocado pela arte, como em toda arte, tem uma forma, que enquanto tal é apolínea. O dionisismo *artístico*, tal qual o nomeia Nietzsche, se associa a um fino gosto apolíneo, se exprime e é vivido de maneira apolínea, individualizada. “No efeito de conjunto da tragédia [...] Dionísio fala a língua de Apolo, mas Apolo fala a língua de Dionísio: e assim se alcança o objetivo supremo da tragédia e da arte em geral” (GT/NT, §21). “O efeito produzido pelo trágico”, afirma Nietzsche, é um “estado de alma artístico”, por “uma participação estética dos espectadores”. Na tragédia musical, mesmo “o mais alto patético” não é mais do que um “jogo estético” (GT/NT, §22).

O objetivo da tragédia não é, como pensava Aristóteles, servir à moral ou à educação, visando apenas “excitar nossa compaixão e nosso terror até provocar uma descarga benfeitora”, ou nos fazer “nos sentirmos aumentados e transportados pela vitória de bons e nobres princípios, pela visão do herói sacrificado às exigências de uma concepção moral de

mundo”. Os que pensam assim, acusa Nietzsche, “não têm nada de comum com a tragédia compreendida como *arte* suprema”. Para compreender a tragédia, é preciso ir além dos “efeitos substitutivos advindos de esferas extraestéticas”; faz-se absolutamente preciso ser capaz de se transportar “para além do processo patológico-moral” (GT/NT, §22).

Essa mesma ideia é retomada por Nietzsche, dez anos depois de *O nascimento da tragédia*, à qual ele acrescenta, num aforismo de *A gaia ciência*, um novo argumento, bastante surpreendente, segundo o qual a prova que os gregos não se serviam da tragédia para a catarse era que eles tomavam gosto pelas belas falas dos versos trágicos e que era justamente essa beleza que servia para eles de antídoto contra as paixões. Falar bem tinha por função importante “ditar uma regra de discursos belos” à paixão: os gregos “fizeram tudo o que eles podiam para ir contra o efeito elementar das imagens que estimulam o medo ou a compaixão: pois *eles não querem o medo e a compaixão*. [...] Aristóteles [...] não acertou quando falou do fim último da tragédia grega. Que se estude os poetas gregos da tragédia, para ver o que mais excitou o espírito de aplicação, o espírito inventivo, a emulação deles – não foi certamente a intenção de subjugar o espectador pelas paixões! O ateniense ia ao teatro *para ouvir belos discursos!*” (FW/GC, §80). Ora, os belos discursos constituem o aspecto apolíneo da tragédia. Poder-se-ia espantar de ver Nietzsche contrariar a leitura aristotélica da tragédia, no que esta seria um modo de expressão das paixões, por um aspecto apolíneo dessa arte dionisíaca.

A questão é que Nietzsche, apoiando-se sobre o lado apolíneo da tragédia, reforça seu aspecto artístico. Arte que, no entanto, tira seu poder de sua fonte dionisíaca. Na tragédia, Apolo está a serviço de Dionísio: a arte, e em particular a arte trágica, consiste na expressão apolínea da potência dionisíaca. A tragédia permitiria assim aos gregos a experiência dionisíaca enquanto experiência estética. O dionisíaco na tragédia não se encontraria nas paixões impetuosas ou purgadas, misturadas com a imaginação, como na catarse, mas na experiência estética propriamente dionisíaca do êxtase, do ultrapassamento de si e da união com o real e com a vida.

4. Eurípides e o fim da tragédia

Contudo, como é possível que Aristóteles, que frequentava o teatro trágico, tenha se enganado sobre o efeito da tragédia nos espectadores? Nietzsche responde que Aristóteles não tinha inventado ou delirado quando analisou esse efeito como catártico, pois ele descrevia não o que acontecia ao público diante dos espetáculos da era de ouro da tragédia, de Ésquilo ou de Sófocles, por exemplo, mas as tragédias já declinantes, notadamente a de Eurípides.

Sabe-se que Nietzsche acusa Eurípides de ter “socratizado” a tragédia, retirando-lhe o papel do coro, fundamental para embriagar atores e público propiciando-lhes o êxtase. A “agonia da tragédia foi a obra de Eurípides” (GT/NT, §11), cuja arte “degenerada” deu origem à “nova comédia ática”. A diferença era que com Eurípides, a tragédia trazia à “cena uma máscara fiel da realidade”, o que lhe retirava precisamente o efeito de estranheza, de embriaguez dionisíaca, de êxtase, que era sua essência. Em Eurípides – diz Nietzsche apoiando-se sobre *Os sapos* de Aristófanes (cena 5) – “o espectador via e ouvia a partir de então seu próprio duplo sobre a cena” (GT/NT, §11), não aspirando a nada de maior, nem a nenhuma experiência transformadora. Ao contrário, era seu lado banal e fútil, “frívolo e fantástico” que estava presente (como nas novelas televisivas ou *reality shows* de hoje, poderíamos pensar). “A mediocridade burguesa sobre a qual Eurípides fundava todas suas esperanças políticas, tomou então a palavra”. Nietzsche denuncia então o desprezo de Eurípides por seu público, que ele condenava duramente a permanecer sempre o mesmo, reforçando seu caráter de massa, de banalidade e de conformidade. Inflando o ego e a vaidade de seu público, que se via a partir de então no palco, Eurípides dizia “abertamente, com uma arrogância extrema”, que ele “tinha vencido a multidão e a dirigia segundo seu bel prazer”, multidão pela qual ele “não tinha o menor respeito”.

Mas como, se pergunta Nietzsche, Eurípides chegou a isso? A resposta é que Eurípides, sentado no banco dos espectadores das apresentações das tragédias esquilianas, se incomodava com tudo o que havia ali de “incomensurável”, de “enigmático”, de “incerteza”. “E como lhe pareceu duvidosa a solução dos problemas éticos! Discutível o tratamento dos mitos! Disparatada a partilha da felicidade e da infelicidade!”, prossegue Nietzsche. Eurípides não compreendia tudo o que se passava em cena, mas ele queria tudo compreender a qualquer preço, e teria encontrado um outro espectador que também “não compreendia a tragédia e, por esse motivo, a desprezava”, Sócrates. “Aliando-se a ele, Eurípedes pôde ousar empreender uma guerra monstruosa contra as obras de arte de Ésquilo e Sófocles – e isso, não através de panfletos, mas de suas obras de poeta dramático, opondo *sua* concepção da tragédia à da tradição”. Trabalhando sobretudo para anular o papel do coro, Eurípides rejeitava “esse elemento dionisíaco original e todo poderoso” (GT/NT, §12), responsável pelo êxtase e pela estranheza, reinstalando a tragédia “sobre a base de uma arte, de uma moral e de uma ideia de mundo não dionisíacas”. Eurípides, diz Nietzsche, “era apenas a voz” de Sócrates. Nietzsche descreve da seguinte maneira os procedimentos de Eurípides para modificar a tragédia de modo a produzir sobre o público o efeito por ele desejado:

Por isso o drama eurípidiano é algo ao mesmo tempo frio e ardente, igualmente apta a congelar e a inflamar; com ele é impossível alcançar a emoção apolínea da epopeia, ele se desembaraçou o máximo possível dos elementos dionisíacos; e precisa buscar então, para agir sobre nós, novos meios de emoções que não podem mais doravante se inscreverem no quadro das duas únicas impulsões artísticas, o espírito apolíneo e o instinto dionisíaco. Esses meios de emoção são os frios e paradoxais *pensamentos* – ao invés das contemplações apolíneas; e das *paixões* inflamadas – ao invés das exaltações dionisíacas; e esses pensamentos e esses sentimentos são copiados, imitados da maneira mais realista, e nada têm em comum com as criações etéreas da arte (GT/NT, §12).

Sim, com Eurípides, é verdade, as tragédias suscitavam efetivamente emoção, paixão, medo e compaixão. “O contemporâneo desse acontecimento, Aristóteles”, conclui Nietzsche, “o fixou em sua ilustre definição, que a tudo confundiu, e que não alcança de modo algum a essência da tragédia ésquiliana” (GMD/DM). Aristóteles teria, assim, definido a tragédia em geral a partir dessas modificações instauradas por Eurípides sobre a tragédia, que, no entanto, deformava-lhe o sentido, provocando o seu fim (SGT/STG).

5. Os efeitos políticos da tragédia

Vê-se, finalmente, que na leitura de Nietzsche o que está em jogo na tragédia são questões estéticas, no sentido da experiência vivida. Mas também, e ao mesmo tempo, políticas. A dimensão política na obra de Nietzsche, mesmo enquanto se trata de falar de política no sentido estrito – seu interesse não repousa exatamente sobre as formas de governo –, segue em geral o elogio e a defesa da singularidade, da inventividade e da potência, contra a padronização dos gostos e dos valores, o fazer-como-todo-mundo, a moral como contranatureza, a moral do rebanho, a submissão do indivíduo à conservação da sociedade.

A perspectiva axiológica que atravessa toda a obra nietzschiana já está presente desde seus primeiros escritos filológicos e filosóficos. Na sua interpretação da tragédia, precisamente, é particularmente impressionante a relação entre sua visão estética da vida e a política – ou a micro-política (que orienta sua análise política) – que dela decorre. O que Nietzsche chamará de vontade de poder se exprime em todo seu vigor como uma força dionisíaca e artística que transforma a vida daquele que dela faz a experiência.

É nesse sentido que Nietzsche compreende a arte, tanto do ponto de vista do artista quanto do espectador, como uma experiência vivida, uma exaltação, um êxtase destrutivo do que lhe faz obstáculo e construtivo de novas expressões dinâmicas da vida, individuais e coletivas, culturais. Aqui, o aspecto político se faz ver em toda sua amplitude. Submeter a arte às exigências morais acaba por matá-la. Mas as exigências morais são primeiramente

exigência políticas, de submissão dos indivíduos a um poder que os torna dóceis, obedientes, enfraquecidos e diminuídos no seu vigor próprio. A moral é antes de tudo um meio de controle da vida, contra a vida – em nome do Bem e da razão. Esses servem de proteção a suas intenções ocultas de controlar a vida, de limitá-la, de conter sua pulsão. Um tipo de domínio da pulsão, não para favorecer um desenvolvimento otimizado, como no caso da arte ou de toda criação, mas, ao contrário, para evitar qualquer risco, qualquer alteração, qualquer vigor. A sustentação do êxtase contra a catarse é, antes de tudo, a sustentação de um modo de vida – individual e coletivo – exuberante, confiante e generoso, contra um modo de vida – individual e coletivo – temeroso e acomodado, covarde e defensivo.

Platão, mais do que Aristóteles, tinha razão quando, diante das peças de Ésquilo e de Sófocles, denunciava, não por acaso na *República*, a tragédia como um perigo para a cidade – que de fato seria, se ele a imaginava como uma coletividade de cidadãos submissos. Não seria perigosa porque desencadearia medo e compaixão para além de toda medida, mas porque os cidadãos voltariam do teatro mais fortes, mais confiantes na vida e em sua própria potência, transformados, fortificados, insubmissos, capazes de usar sua inventividade e criatividade a serviço, ao mesmo tempo, deles mesmos e do coletivo. A desmedida dionisíaca fortifica o indivíduo para seu próprio proveito, mas também ao proveito da sociedade e da cultura na medida em que estas não se fundam sobre um ideal de normalização, um instrumento de igualdade, concebido como contrário ao indivíduo, em nome de um suposto bem comum. Para uma cidade de indivíduos submissos, a tragédia, e toda arte em geral, são de fato um perigo – tanto que a arte e o artista devem, a qualquer preço, ou serem expulsos da república, como o quis Platão, ou se alienarem para servir a fins educativos e moralizantes, como o quis Aristóteles, mas também Eurípides e, segundo Nietzsche após Aristófanes, também Sócrates.

Quando Nietzsche se opõe ao movimento que deu fim à tragédia, seu alvo é o assujeitamento do indivíduo que, separado da experiência vital e visceral da arte, é jogado a uma pseudoarte que visa torná-lo mais frio, mais calmo, preguiçoso, fatigado, cansado, porém contente, satisfeito por experimentar fortes emoções passionais na pequena janela que a sociedade abre para sua catarse, lhe fazendo crer que ele está no centro da cena, que ele é o herói de uma vida tediosa, mas apesar de tudo, segura e sem riscos.

Nietzsche opõe o prazer como descarga benfeitora, ao prazer estético que implica a dor, à beleza trágica, estética e artística da vida não edulcorada. O prazer da potência, da realização, da ação, do ultrapassamento de si. Não o prazer de seguir supostos princípios universais, transcendentais ou transcendentes. A experiência estética como experiência

dionisíaca é, assim, a experiência da criação de si e do mundo, da vida cada vez renovada, renascida, reinventada.

6. Considerações finais: o trágico e a afirmação, ou o estético como fundamentalmente político

Se Nietzsche criticava a interpretação aristotélica da essência da tragédia, isso se deu porque ele se recusava a compreender a experiência grega do dionisíaco como uma distração para as paixões recalçadas por uma existência enfraquecida, como uma escapatória no final das contas bem cômoda, à qual se tem acesso para se liberar das paixões que desorganizam a cidade – ou ainda, se transpormos essa experiência para o tempo de Nietzsche, que desorganizam o modo de vida burguês dos modernos –, e depois da qual, uma vez o indivíduo voltando para sua casa, tudo volta a ser o mesmo.

Nietzsche não via o dionisíaco como uma fuga diante de uma realidade tediosa, mas como uma transformação da realidade, tornada possível apenas para os povos ou para os indivíduos que amam a vida e sua exuberância. A cultura grega anterior a Sócrates era feita assim, como crê Nietzsche. E é exatamente essa experiência trágica que Nietzsche sonha para seus dias, e é ela que guiará seu percurso e suas propostas filosóficas ao longo de sua obra e de sua existência.

Experiência de uma vida exuberante e poderosa, o dionisíaco artístico denuncia na tragédia o fato de que a perfeição apolínea do herói não existe efetivamente, e que isso não é, contudo, uma razão para se desesperar da vida. Se a amamos, é preciso que seja como efetividade sensível e não como idealização. É a partir disso que o *amor fati* nietzschiano ganha todo seu sentido, conceito que aparece com esses termos ao fim de sua obra, mas cujo sentido é o do trágico e acompanha seus escritos desde as primeiras até suas últimas obras.

O aspecto apolíneo da tragédia não viria mais da perfeição do herói, como na epopeia, mas da forma artística em geral, e em particular das belas falas que contam a história. A desgraça do herói, por sua vez, não ocorre para suscitar pena ou espanto, mas, porque apresentada de uma maneira artística, propicia para os espectadores a experiência da beleza da existência até os momentos mais cruéis e sem sentido.

A tragédia não é uma arte superior pelo efeito de purgação que se obteria, como a compreendia Aristóteles, nem tampouco uma arte inferior pela desmedida que ela provocaria, como a entendia Platão. Se o nascimento da tragédia se opera, segundo Nietzsche, pelo reencontro dos princípios estéticos apolíneo e dionisíaco, a crítica nietzschiana dos leitores gregos da tragédia se sustenta nesses dois princípios. A dimensão dionisíaca do êxtase não

provocava o desencadeamento das paixões – que isso seja percebido como negativo por Platão ou como positivo por Aristóteles –, mas pela imersão no êxtase artístico, acordado ao aspecto apolíneo das belas formas, ela propiciava uma experiência vivificante propriamente estética.

Ao invés de julgar a arte trágica segundo um critério que lhe é exterior, como o teriam feito Platão e Aristóteles, tendo ambos em vista fins morais e pedagógicos, ambos seguindo o socratismo, cada um à sua maneira, Nietzsche teria procurado ver na tragédia o que a caracteriza segundo critérios artísticos intrínsecos. O efeito da tragédia só podia assim ser estético, e não moral ou outro qualquer. E esse efeito estético seria não o de uma fuga para fora da realidade, mas o de um mergulho no real no que ele pode ter de fundamentalmente dionisíaco, mas ao mesmo tempo apolíneo, como uma experiência de êxtase, de saída de si que propicia para o indivíduo o sentimento de ser um com a pleora da vida e sua abundância. Nietzsche escreve: “A despeito do terror e da compaixão, nós experimentamos a felicidade de viver, não enquanto indivíduos, mas enquanto uma *única* vida, confundidos no seu prazer criador” (GT/NT, §17). É a despeito do medo e da compaixão que o sentido do trágico era vivido pelos espectadores. A desgraça do herói denunciando o caráter falso de uma vida puramente apolínea tal qual ela era apresentada anteriormente pela epopeia, “o conceito de trágico” (*Begriff des Tragischen* no original, Cf. GT/NT, §17) encontra seu significado na aprovação da vida sem nada lhe retirar – nem a lhe acrescentar uma causalidade moral. O sentido do trágico percorrerá toda a obra de Nietzsche. Por isso é possível dizer que na disputa em torno da essência da tragédia em Nietzsche, se fez a passagem da filologia à filosofia.

Mas é possível dizer mais: a essência da tragédia é o sentido do trágico. A questão estética dos gregos, que segundo Nietzsche é também a do homem moderno, opõe o aspecto fundamentalmente político da moral, como força de docilização do indivíduo na sociedade, como animal de rebanho, à arte enquanto experiência estética, como força de potencialização do indivíduo em sua singularidade e ousadia, contribuindo assim para seu sentimento de amor à vida mesmo em seus aspectos mais trágicos, incompreensíveis ou injustificados. Anular a força transformadora da arte, submetendo-a a fins educativos moralizantes, é um meio político de submissão dos cidadãos ao governo da cidade. Uma arte que reforce a potência criadora própria do indivíduo, causando-lhe estranheza onde antes havia a certeza e a falsa segurança do familiar e do senso comum, ao contrário, o faz acreditar em si mesmo, em sua força, em sua criação e em sua singularidade, e este indivíduo certamente não será mais um cidadão submisso. Pois a submissão é antes de tudo axiológica, e valores são afetos, de modo que afetos embotados por experiências padronizadas favorecem toda moral do rebanho. Se a

arte, nos diz finalmente Nietzsche ao analisar a tragédia, é intrinsecamente e inevitavelmente política, é porque nela e por ela está em jogo a liberdade do indivíduo ou sua servidão.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES, *Poétique*. Trad. para o francês de M. Magnien. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

_____. *Politique*. Trad. para o francês de J. Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

NIETZSCHE. *Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits*. Trad. para o francês de M. Haar e de M. B. de Launay. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Le drame musical grec*. Écrits Posthumes 1870-1873, Œuvres philosophiques complètes. Trad. para o francês de J.-L. Backès. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Socrate et la tragédie*. Écrits Posthumes 1870-1873, Œuvres philosophiques complètes. Trad. para o francês de J.-L. Backès. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *La naissance de la tragédie*. Œuvres I. Trad. para o francês de J. Marnold et J. Morland, revisado por J. Le Rider. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Humain, trop humain I*. Œuvres I. Trad. para o francês de A.-M. Desrousseaux e de H. Albert, revisada por J. Lacoste. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Le gai savoir*. Œuvres II. Trad. para o francês de H. Albert, revisada por J. Lacoste. Paris: Robert Lafont, 1993.

_____. *Par-delà le bien et le mal*. Œuvres II. Trad. para o francês de H. Albert, revisada por J. Lacoste. Paris: Robert Lafont, 1993.

_____. *L'antéchrist*. Œuvres II. Trad. para o francês de H. Albert, revisada por J. Lacoste. Paris: Robert Lafont, 1993.

PLATÃO. *La République*. Trad. para o francês de E. Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

_____. *Les Lois*. Trad. para o francês de E. des Places. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

Recebido em: 22/11/2011 – Received in: 22/11/2011
Aprovado em: 12/01/2012 – Approved in: 12/01/2012