

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Filosofia  
Programa de Pós-graduação em filosofia

# A montanha mágica dos gregos: Nietzsche e o helenismo alemão

**Versão corrigida**

Rodrigo Juventino Bastos de Moraes  
Orientador: Eduardo Brandão

**São Paulo**  
**2022**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Filosofia  
Programa de Pós-graduação em filosofia

# A montanha mágica dos gregos: Nietzsche e o helenismo alemão

**Versão corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Brandão.

**São Paulo**

**2022**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Mm Moraes, Rodrigo Juventino Bastos de  
A montanha mágica dos gregos: Nietzsche e o helenismo alemão / Rodrigo Juventino Bastos de Moraes; orientador Eduardo Brandão - São Paulo, 2021. 150 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Friedrich Nietzsche. 2. helenismo alemão. 3. romantismo. 4. renascimento alemão. 5. Civilização e Cultura. I. Brandão, Eduardo, orient. II. Título.

Nome: MORAES, Rodrigo Juventino Bastos de

Título: A montanha mágica dos gregos: Nietzsche e o helenismo alemão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em:

**Banca examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para Safo  
e meus sobrinhos amados*

## **Agradecimentos**

O presente trabalho é fruto das conversas filosóficas, sempre muito estimulantes, pelos corredores do prédio de filosofia da FFLCH com Eduardo Brandão, um mestre que desde os já idos anos de graduação tem me orientado e me despertado para o sentido fundamental do filosofar. Pelos ensinamentos, pela paciência e generosidade, serei a ele eternamente grato. Este trabalho deve também suas melhores ideias ao professor Marcio Suzuki, sobretudo às suas críticas profundas, por vezes cifradas, mas que dão sempre muito o que pensar. Agradeço ainda ao professor Henry Burnett pelos comentários pontuais, por ter me encorajado a seguir firme na empreitada e pelo entusiasmo com que recebeu os primeiros movimentos que mais tarde dariam no presente trabalho. Sua amabilidade foi fundamental. Essa empreitada também não teria sido possível sem as conversas descontraídas com amigos como Roberto Braga, Fernando del Lama, Douglas da Silva e tantos outros. O mesmo em relação ao aconchego da minha família, Suely, Valter e Filipe, e à bulha dos meus sobrinhos amados correndo pelo quintal que embalaram algumas dessas linhas. Sem, por fim, Safo preenchendo a casa com sua elegante e langorosa presença felina que nessa empreitada não arredou pé um dia sequer em sua infalível e fiel companhia. Não poderia passar ainda sem agradecer ao CNPq pelo financiamento da pesquisa, sem o qual este trabalho certamente não teria sido possível

MORAES, R. J. B. *A montanha mágica dos gregos: Nietzsche e o helenismo alemão*. 2021. 146 f. Dissertação (mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

**Resumo:** O presente trabalho pretende apresentar o helenismo no pensamento do jovem Nietzsche associado ao projeto wagneriano de renovação da cultura alemã no contexto de uma Alemanha recém unificada após a vitória contra os franceses na Guerra Franco-prussiana. Apontar a renovação das cultura nacional associada à herança dos antigos foi procedimento muito utilizado entre pensadores europeus desde a tendência criada pelo Renascimento italiano. Como os alemães da segunda metade do XIX, e ao modo dos clássicos alemães como Winckelmann, Schiller e Goethe, Nietzsche queria apresentar aos alemães uma imagem idealista da Grécia, sua pátria educadora, que fosse edificante para a consciência alemã do presente. O drama musical de Richard Wagner representava o renascimento da tragédia grega de Édipo e como tal era também o símbolo de renovação da cultura trágica em solo alemão. Diante desse acontecimento, a Europa tinha na Alemanha a guardiã da cultura contra o “otimismo infame” da frívola civilização francesa, a referência espiritual da Europa. Esse conflito entre Cultura e Civilização, produto da influência de Wagner no pensamento do jovem Nietzsche, empresta ao helenismo de Nietzsche, como busquei mostrar neste trabalho, não só os elementos que nos permite compreender o caráter da rusga que travou com a filologia profissional, mas o lugar preciso de sua obra sobre os gregos no contexto de uma Alemanha que, pela força das armas, agora se via formalmente livre da influência política da França. Aqui se expressa também a originalidade de Nietzsche para a tradição do helenismo alemão que discutimos no final desta pesquisa: o filósofo foi o primeiro a projetar a luta entre Cultura e Civilização nas suas elucubrações sobre os gregos e, em razão disso, também o primeiro a ver no insuspeito ideal humanista da Grécia jovial de Winckelmann o sinal de degeneração no helenismo alemão. Aos seus olhos, os alemães tinham produzido uma imagem da Grécia erguida segundo o espírito do liberalismo franco-alexandrino. E caso quisessem recorrer à Grécia como sua pátria educadora, como exemplo de vida e de cultivo que pudesse educar uma “*Deutschtum*” em maturação, era preciso que ela deixasse de ser alexandrina para tornar-se alemã.

**Palavra-chave:** Nietzsche, Wagner, helenismo, Civilização, Cultura

MORAES, R. J. B. *The magic mountain of the Greeks: Nietzsche and German Hellenism*. 2021. 146 f. Thesis (Master Degree) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

**Abstract:** the present work intends to present the Hellenism in the thought of the young Nietzsche associated with the Wagnerian project of renewal of German culture in the context of a newly unified Germany after the victory against the French in the Franco-Prussian War. Pointing to the renewal of national cultures associated with the bequest of the ancients was a procedure widely used among European thinkers since the trend created by the Italian Renaissance. How the Germans of the first half of the nineteenth century, and in the manner of German classics such as Winckelmann, Schiller and Goethe, Nietzsche wanted to present to the Germans an idealistic image of Greece, their educating homeland, which would be edifying for the German consciousness of the present. Richard Wagner's musical drama represented the rebirth of Aeschylus' Greek tragedy and as such was also the symbol of the renewal of tragic culture on German soil. Faced with this event, Europe had in Germany the guardian of culture against the “infamous optimism” of frivolous French civilization, the spiritual reference of Europe. This conflict between Culture and Civilization, a product of Wagner's influence on the young Nietzsche's thought, gives to Nietzsche's Hellenism, as I have sought to show in this work, not only the elements that allow us to understand the character of the conflict that he waged with professional philology, but the precise place of his work on the Greeks in the context of a Germany which, by force of arms, was now formally freed from the political influence of France. Here, is expressed also, in the tradition of German Hellenism, the Nietzsche's originality that we discussed at the end of this research: the philosopher was the first to project the struggle between *Cultur* and *Civilization* in a musings on the Greeks and, therefore, also the first to see in unsuspecting humanist ideal of jovial Greece Winckelmann's the sign of degeneration in German Hellenism. In his eyes, the Germans had produced an image of Greece erected from spirit of Franco-Alexandrine liberalism. And if they wanted to turn to Greece as their educating homeland it was necessary for her to stop being an Alexandrian and become German.

**Keyword:** Nietzsche, Wagner, Hellenism, Civilization, Culture



## Considerações iniciais

- A tradução é de nossa responsabilidade quando não estiver indicada na citação.

- Para as citações da obra de Nietzsche cuja tradução não estiver apontada, utilizamos a sigla KSA seguida pelo volume em numeração romana e número da página, referência à edição crítica de Colli e Montinari: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Berlim/NY: Walter de Gruyter&CO. Para os fragmentos, indicamos o volume em números romanos, seguido pelo número do fragmento e da página. Para as cartas, indicamos a data e utilizamos a sigla BVN (Briefe von Nietzsche) seguida pelo ano e número da carta. As cartas seguem a edição digital das obras completas de Nietzsche editadas por Paolo D'Iorio: NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen*. Edição organizada por P. D'Iorio, baseada na edição crítica de G. Colli e M. Montinari e publicada pela Nietzsche Source. Edição eletrônica. Disponível em <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>>, acesso em 12/10/2021.

## Sumário

Introdução: considerações preliminares.....	12
Capítulo 1. <i>A montanha mágica dos gregos e o renascimento alemão</i>	
1.1. O que é a “ <i>deutschen Wesen</i> ”?.....	30
1.2. Cultura x Civilização.....	37
1.3 Nada mais grego que o alemão.....	42
Capítulo 2. O último refúgio da Natureza	
2.1. Fausto e o véu casto de Helena.....	50
2.2. Sensibilidade idílica da modernidade.....	55
2.3 O espírito alexandrino da Grécia de Schiller.....	59
Capítulo 3. Quem era Apolo?	
3.1. Homero não é sereno, é verdadeiro.....	65
3.2. O idílio moderno do espírito da Revolução Francesa.....	71
3.3. O conflito sentimental e o <i>sentimento</i> do mundo.....	76
Capítulo 4. Os amigos da Antiguidade?	
4.1. Os artistas amigos da Antiguidade.....	81
4.2. <i>O Nascimento da Tragédia</i> como obra literária.....	88
4.3. Filologia e gênio.....	96
Capítulo 5. Uma Grécia de artistas, mas alexandrina	
5.1. A Grécia cristã de Winckelmann.....	102
5.2. O espírito trágico de Schiller contra o teatro naturalista.....	108
5.3. Schiller e Goethe: os trágicos que capitularam.....	116
Capítulo 6. Ao encontro da montanha mágica dos gregos	

6.1. O santo da filologia.....	119
6.2. Wagner, tão grego quanto Ésquilo.....	123
6.3. <i>O Nascimento da Tragédia</i> como manifesto.....	125
À guisa de conclusão: <i>a Alemanha de Wagner e o espírito pré-platônico alemão</i> .....	132
Bibliografia.....	140

## Introdução:

### *Considerações preliminares*

O renascimento da cultura alemã, para Nietzsche, dependia de algo muito concreto: era preciso forçar os “portões encantados que conduzem à montanha mágica dos gregos” [*der hellenischen Zauberberg*], para citar sua imagem utilizada no final do *Nascimento da Tragédia*.<sup>1</sup> Abrir esses portões, que mesmo heróis da envergadura de Schiller e Goethe não puderam fazê-lo, era, inclusive, segundo relato de sua irmã Elisabeth, o que tinha motivado Nietzsche a ingressar nos estudos de filologia com a finalidade de buscar uma compreensão total da Antiguidade.<sup>2</sup> Esse era um assunto de grande relevância, pois o recuo à dignidade superior da cultura antiga, a “única e autêntica pátria da cultura”,<sup>3</sup> para Nietzsche estava articulada de forma central ao grande tema em vista do qual todos os demais estão subordinados nesse período de produção do filósofo: *ao tema da cultura*.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *Die Geburt der Tragödie*, §20, KSA 1.131.

<sup>2</sup> A esse respeito, escreve Elisabeth: “Um dos pontos de partida mais importantes para o interesse de meu irmão por problemas psicológicos e científicos foi, certamente, sua admiração por esse povo maravilhoso, os gregos, que, embora em número tão pequeno, conseguiram conquistar o lugar de maior destaque na história do intelecto e da arte. Ele tentou encontrar as raízes do poder que deu origem ao helenismo e fez dele o governante de nossa cultura. Em todo caso, foi o amor pela Antiguidade grega que o levou à filologia, embora tenha sido capaz de aduzir outras razões sutis e convincentes para a escolha deste estudo. A razão mais profunda de todas, porém, era (como sei por muitas conversas íntimas com ele) que a filologia era precisamente a ciência que lhe permitia o relacionamento mais profundo com o espírito da Antiguidade. Seu único objetivo, porém, era a esperança de finalmente obter uma visão geral de tudo isso, e a filologia, com seu excelente método, era para ele apenas um meio para um fim”. Cf. FÖRSTER-NIETZSCHE, F. *The Young Nietzsche*. Trad. Anthony Ludovici. London: Heinemann, 1912, p. 180. Nesse sentido também Barbara von Reibnitz vai mostrar que a filologia de Nietzsche se caracterizou, sobretudo, pela investigação acerca dos motivos e valores das tradições antigas (Cf. REIBNITZ, B. “Vom ‘Sprachkunstwerk zur ‘Leseliteratur’. Nietzsches Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik”, in: Borsche; Tilma; Gerratana; Frederico; Venturelli; Aldo (org.): “*Centauren-Geburten*”. *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Berlin: De Gruyter, New York, 1994, p.51).

<sup>3</sup> *Über die zukunft unserer bildungsanstalten*, II, KSA 1.686.

<sup>4</sup> O problema da cultura não era o problema central apenas do chamado primeiro período dos escritos de Nietzsche, mas de sua obra como um todo. Patrick Wotling dizia-se surpreendido com certos interpretes de Nietzsche que, à maneira de um leitor perspicaz como Kaufmann, dividiam a obra do filósofo em etapas dentro de uma ordem sucessiva de rupturas, novas abordagens filosóficas e reviravoltas temáticas, seguindo por uma linha evolutiva desde seus escritos de juventude até as obras de maturidade. Pensava Wotling que mesmo que fosse possível segmentar a obra de Nietzsche, apenas seria correto fazê-lo se admitíssemos, apesar dessa segmentação, não uma evolução, mas uma unidade capaz de percorrer sua obra em todos os seus meandros. Esse fio a percorrer a obra de Nietzsche em seu todo estaria ligado a uma mesma problemática onipresente em toda obra: a *crítica da cultura*: “parece-nos [...] que a problemática da cultura, cujo papel organizador não será nunca posto em causa, confere à reflexão de Nietzsche uma unidade notável” (WOTLING, P. *Nietzsche e o problema da civilização*. Trad. Vinicius de Andrade, São Paulo: Barcarolla, 2013, p.88). As divisões na obra de Nietzsche seriam, ainda segundo Wotling, experimentos de linguagem, cuja segmentação devia ser vista como algo superficial, já que deixa sob si uma identidade que a sustenta. Essa linha exegética que busca encontrar uma unidade que percorre toda a obra de Nietzsche já se apresenta ainda no século XIX, quando Alios Riehl, que escreve um dos primeiros livros sobre a filosofia nietzschiana, encontra essa identidade tomando o filósofo essencialmente como pensador da cultura/civilização: “a cultura/civilização é o problema central ao qual estão vinculados todos os seus pensamentos mais importantes” que, para o autor, não se altera em função de mudanças em suas concepções, mas “permite que

É preciso lembrar que os textos de Nietzsche, inscritos entre os anos de 1868 e 1874, anos que compreendem o período de sua obra que abordaremos no presente trabalho, foram escritos em meio aos ares da formação do Estado nacional alemão. E é nesse contexto que a cultura se impõe como o grande assunto para o filósofo, sobretudo quando esses ares passam a soprar com maior força depois de Bismarck comandar a vitória contra os franceses que irá consolidar o processo de unificação dos Estados alemães a partir de 1871, ano anterior ao de publicação de seu “livrinho”, para lembrar a maneira como Nietzsche costumava referir-se a’ *O Nascimento da Tragédia* em suas correspondências. Nietzsche acreditava que esse processo de formação do segundo *Reich* não se daria sem que, ao mesmo tempo, o espírito alemão estivesse sob ameaça. Como revela em carta a Gersdorff do ano de 1870, apesar da euforia com as vitórias e os feitos militares dos alemães, para Nietzsche era preciso cautela: “tenho na Prússia atual um poder altamente perigoso para a cultura”.<sup>5</sup>

Essa desconfiança em relação a Prússia, Estado vanguardista que àquela altura conduzia o processo de unificação da Alemanha depois da derrota francesa na guerra Franco-Prussiana, revela uma clara influência de um outro acontecimento determinante para o chamado primeiro período do produção nietzschiana: a consolidação de sua amizade com Richard Wagner. A desconfiança com a Prússia era viva, sobretudo, no espírito do compositor: em abril de 1865, Wagner escreve em seu diário dedicado ao jovem príncipe Ludwig da Baviera que Berlim tinha sido desde sempre a correia de transmissão de uma cultura essencialmente não-alemã; que todos os seus reis tinham esquecido historicamente o que era melhor para o povo alemão, não poupando em suas críticas nem a figura de Frederico II, admirado de forma insuspeita pela *Aufklärung* alemã, mas que para Wagner tinha tentando implantar a “impudica” cultura francesa em solo alemão.<sup>6</sup> Esse era, sobretudo, o pecado do Estado prussiano: o de ter servido de elo

---

os períodos de seu pensamento se integrem e se encontrem no centro de sua filosofia” (RIEHL, A. *Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker: Ein Essay*. Schutlerwald/Baden. Wissenschaftlicher Verlag, 2000, p.57).

<sup>5</sup> BVN-1870,107.

<sup>6</sup> KÖNIG LUDWIG II & WAGNER, R. *Briefwechsel*. Karlsruhe: Otto Strobel, 1936–39, IV, 9, p.26. Também em Carta de Wagner a Eliza Wille de 31 de abril de 1865. Cf. WILLE, E. *Richard Wagner an Eliza Wille: Ünfzehn Briefe des Meisters nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille*, Berlin und Leipzig: Schuster e Loeffler, 1908, p.140-1. Em seu escrito de 1865, *Was ist Deutsch*, republicado com alterações em 1878 no jornal mensal fundado por Har Von Wolzogen, voltado para os visitantes dos festivais de Bayreuth, Wagner escreve que Frederico II forneceu o exemplo, a tendência a ser seguida pelos demais príncipes alemães e ser explorada pelos judeus, pois desde o Renascimento da poesia e da música alemãs, bastou aos príncipes que seguissem o exemplo de Frederico, o Grande, que havia criado a tendência de ignorar as artes alemães e a medi-las com o modelo francês, não permitindo, conseqüentemente, nenhuma influência do espírito que nelas se manifestava. Coube ao judeu, segundo Wagner, perverter esse espírito alemão, tomando essa força como objeto de ganho econômico: “e assim vemos uma odiosa paródia do espírito alemão hoje defendida pelo povo alemão, como sua semelhança imputada”. É de se temer que, em breve, a nação possa realmente tomar esse simulacro por sua imagem espelhada: então, uma das melhores disposições naturais em toda a raça humana morreu, talvez para sempre”. Cf. WAGNER, R. *Was ist deutsch*, op. cit, p.35. Essas ideias antissemitas do judeu filisteu financista e avarento que teria

constante de “degeneração franco-judaica”, razão pela qual tinha compreendido mal o essencial do ideal alemão.<sup>7</sup>

A influência francesa sobre os alemães e a necessidade de emancipar-se dela para a construção de uma “*Deutschtum*” autêntica, como aparece na anotação do diário de Wagner, é uma preocupação presente em grande parte dos escritos de Nietzsche do dito primeiro período de sua produção, notadamente das *Extemporâneas*. É o caso de sua conferência pública lida em 1872 na universidade da Basileia sobre as instituições de ensino alemãs e do escrito polêmico sobre *David Strauss* publicado no ano seguinte. Nesse último, Nietzsche vai defender que apesar da vitória militar contra os franceses, os alemães não lhes tinham impingido uma verdadeira derrota, pois ainda permaneciam espiritualmente sob seu jugo: “apenas se lhes tivéssemos imposto uma cultura originalmente alemã é que poderíamos falar também em triunfo da cultura alemã”.<sup>8</sup> Até então, os alemães se mantiveram sempre cativos à *Civilization*, ao modelo hegemônico neolatino da França, como nesse mesmo sentido também Wagner vai apontar em seu texto escrito no ano de 1870 por ocasião das comemorações do centenário de Beethoven: “somos tomados, de súbito, pelo sentimento de vergonha diante da nossa dependência em relação àquela civilização, e tal sentimento se manifesta [...] como um apelo para abandonar o uso de roupas feitas à moda parisiense”.<sup>9</sup>

Faltava aos alemães, argumenta Nietzsche, uma cultura autêntica como “unidade de estilo artístico através de todas as manifestações da vida de um povo” — motivo pelo qual os alemães eram culturalmente dependentes em tudo de Paris.<sup>10</sup> Fazia-se urgente, então, romper com as limitações que a “moda impudente” [*freche Mode*] instituiu entre os homens”,<sup>11</sup> isto é,

---

desvirtuado os alemães de suas verdadeiras virtudes será desprezada pelo próprio Nietzsche em vários momentos de seus escritos mais tardios quando, por exemplo, exalta as qualidades espirituais desse povo e sua influência benéfica para a cultura alemã em carta de 23 de março de 1887 a Theodor Fritsch. Nessa carta, Nietzsche diz se sentir estranho com certas idiosincrasias do “espírito alemão”, sobretudo no tocante ao seu antissemitismo e, como um desejo, acrescenta que queria “publicar uma lista de eruditos, artistas, poetas, escritores, atores e virtuosos alemães de ascendência ou descendência judaica! (Seria uma contribuição valiosa para a história da cultura alemã (e também à sua CRÍTICA!)” (Cf. BVN 819).

<sup>7</sup> Cf. Ludwig II & Wagner. *Briefwechsel*, op. cit., IV, p.26. Essa não era uma preocupação exclusiva de Nietzsche e de Wagner à época: era um tema de grande repercussão em meio aos nacionalistas alemães. Paul de Lagarde, pensador político nacionalista admirado por Wagner, atribui ao Estado prussiano uma ordem política coercitiva conservadora que precisava estar “à altura de corresponder à sua missão alemã” (Cf. LAGARDE, P. *Deutsche Schriften. Gesamtausgabe*. Letzter Band. Fünfte Auflage. Göttingen, 1920, p.23).

<sup>8</sup> Cf. *David Strauss*, §1 KSA, I 164.

<sup>9</sup> WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Ana Hartmann, Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.84. Em anotação no diário de Wagner destinado ao jovem rei Ludwig da Baviera de 25 de setembro de 1865, Wagner escreve ainda que, como consequência da “impudica moda francesa”, os alemães tinham se esquecido de seus importantes lemas de “honestidade alemã”, “liberdade alemã”, “moralidade alemã” [*“Deutsche Redlichkeit, deutsche Freiheit, deutsche Sittlichkeit”*]. Cf. KÖNIG LUDWIG II & WAGNER, R. *Briefwechsel*. Karlsruhe: Otto Strobel, 1936–39, IV, p.28.

<sup>10</sup> Cf. *David Strauss*, §1, KSA I 164.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Cia das Letras, 1999, §1, p.31.

ir em busca de um estilo autenticamente alemão que brotasse de forma orgânica da totalidade de seu espírito, um estilo não mais travestido “sob os trajes da moda” [*unter modischen Überkleidungen*]. Se a moda impudica do modelo francês, referência cultural europeia da época, tinha desviado a cultura alemã de suas verdadeiras e mais íntimas aspirações, seria preciso buscá-las amparado no modelo antigo — mais puro, originário, elevado e com cujo apoio seria possível construir, então, um estilo correspondente à “*deutschen Wesen*”. Apoio esse que, aos olhos de Nietzsche, deveria ser buscado não segundo o esforço positivista do historicismo de seu tempo, mas com *gênio* — traçando um ideal helênico, como exemplo de vida e de cultivo, que pudesse educar uma “*Deutschtum*” ainda em maturação. Nietzsche não faz aqui senão reproduzir a mentalidade dos alemães, desde o começo do século XIX, na sua apropriação do mundo antigo com a qual estes foram transformados em sentimentos pró-nacionais alemães e em uma nova forma de pedagogia construída sobre a noção de *Bildung*. Quando Schiller, para citar um exemplo particularmente importante, cria uma corrente literária ocupada em refletir sobre a Idade de Ouro dos antigos até sua queda, o poeta queria convencer os jovens alemães da nobre utilidade do exemplo grego como forma de remediar a fragmentação política e social de seu tempo.

Nesse contexto é que se insere, portanto, a centralidade do mundo clássico para Nietzsche. Algo de certo modo natural em se tratando de um autor europeu refletindo sobre a cultura nacional em contexto moderno<sup>12</sup> e também quando consideramos que se trata de um jovem autor formado pelo internato de Pforta, um dos institutos de formação clássica de maior renome da Prússia e de onde sairá alguns dos mais destacados filólogos clássicos da Alemanha. Schulpforta era um desses centros elitistas de grande excelência voltados para formação de uma classe dirigente e de intelectuais que tinham no ensino clássicos, desde de que Humboldt institucionalizou o filelenismo na Alemanha, a base de formação de seus estudantes

---

<sup>12</sup> Como é sabido, o classicismo, enquanto apropriação de modelos da Antiguidade clássica, desenvolveu-se entre os Europeus desde o Renascimento italiano, percorrendo o século XIX, passando pela Revolução Francesa até a Primeira Guerra Mundial e esteve também ligado às noções de civilização, nacionalidade, cidadania e identidade. (Cf. Marchand, 1996). Neste período, arte, arquitetura, ciência, educação e instituições cívicas europeias evocavam conscientemente as diversas heranças da Antiguidade greco-romana com a intenção de criar uma linguagem simbólica compartilhada que unia as ambições modernas das nações e suas instituições à glória e grandeza aparentemente eternas do passado clássico. A tradição clássica, ao longo dos séculos, serviu às “agendas nacionais e movimentos políticos, de revolucionários a autoritários, do fascista ao democrata” (Cf. SILK, M, et al. (2014). *The Classical Tradition, Art, Literature, Thought*. Ed. Wiley Blackwell, 2014, p.11). Na Europa moderna, modelos da Antiguidade clássica — e a ideologia do imperialismo romano — tornaram-se instrumentos poderosos na administração das colônias em todo o mundo, legitimando práticas como a escravidão e o racismo (GOFF, B. *Colonialism in Classics*. Reading: Bloomsbury Publishing, 2005). A apropriação dos antigos também foi usada para fins políticos e experimentou seu capítulo mais sombrio durante a primeira parte do século XX quando o fascismo italiano e os nazismo na Alemanha usaram ativamente modelos classicizantes em sua propaganda (ROCHE, H. “Mussolini’s ‘Third Rome’, Hitler’s Third Reich and the Allure of Antiquity: Classicizing Chronopolitics as a Remedy for Unstable National Identity?” In: *Fascism* 8, 2019, 127-152).

secundaristas. Apesar de valorizar a língua alemã, vai lembrar Janz, “e alimentar o sonho da unidade alemã, a escola se ocupava muito mais com o espírito da Antiguidade”. Os exercícios de língua grega e de latim em Schulpforta ocupavam mais de cinquenta por cento do total da carga letiva de seus alunos, e os estudos clássicos, em geral, eram de tal amplitude e rigor que um aluno formado pelo internato saia de lá com um “conhecimento muito maior nessa área que os vestibulandos de qualquer outro ginásio alemão”.<sup>13</sup> Esse dado é que leva Anthony Jensen a concluir que o instituto tinha sido o grande responsável por inculcar em Nietzsche “amor pela Antiguidade Clássica e um treinamento rigoroso em filologia crítica”, não Bonn. Não foi sob tutela de Jahn ou Ritschl que Nietzsche tinha aprendido filologia clássica, mas já em Schulpforta.<sup>14</sup>

É preciso lembrar ainda que a necessidade de se respaldar no modelo antigo era algo indissociável da reflexão sobre a cultura no contexto de uma verdadeira “grecomania” que tomava conta da Alemanha desde o século XVIII, mas que segue viva no século seguinte e se estende até o século XX. Argumentam E. Stemplinger e Hans Lamer que o interesse onipresente pela Antiguidade clássica, que se constituiu como uma verdadeira “grecomania” nos séculos XVIII e XIX nos meios letrados alemães, era critério *sine qua non* de reflexão sobre a arte e a cultura no contexto de um nação que àquela altura estava engajada na consolidação de sua cultura nacional: “para compreender a essência alemã moderna é preciso antes conhecer a Antiguidade, pois o ideal alemão origina-se dela [...]”.<sup>15</sup> O que Eliza M. Butler, em seu livro

---

<sup>13</sup> Cf. JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche: uma biografia, vol.1*. Trad. Markus A. Hediger, Petrópolis: Vozes, 2016, p.62.

<sup>14</sup> JENSEN, A. K. “Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche” In *German Studies Review*, Vol. 37, No. 3 (October 2014), pp. 530-531.

<sup>15</sup> Como vão argumentar ainda os dois autores, é comum supor, embora de forma equivocada, que o auge da adoração da antiguidade estava no classicismo do século XVIII e que no XIX foram as culturas nacionais que se tornaram preferidas. No entanto, muitos artistas do XIX orbitaram de forma central em torno do período clássico na sua reflexão acerca do aperfeiçoamento da cultura nacional. E embora os românticos da primeira geração concordassem em se rebelar contra o classicismo, a relação com os antigos não foi rompida: é o caso, notavelmente, com os irmãos Schlegel, Novalis e Hölderlin. Cf. LAMER, H. & STEMPLINGER, E. “Deutschum und Antike in ihrer Verknüpfung” In *Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens*. Bändchen, Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1920, 689, p.93.4). Os classicistas favoreciam o emprego da mitologia antiga, da métrica poética clássica e da linguagem formal da arquitetura clássica em sua própria produção. Os românticos do século seguinte, por outro lado, não acreditavam que fosse possível alcançar a universalidade da arte por meio da imitação. Em vez da forma, deve-se prestar atenção a considerações mais essenciais. Para os românticos alemães, o aspecto social era peculiarmente significativo, e a arte hoje deveria receber uma posição semelhante à da arte no período clássico. E o ambiente cultural de Wagner e Nietzsche incorporou essa forte tradição de orientação clássica.



clássico sobre a influência dos antigos sobre os alemães, vai chamar de a “tirania dos gregos sobre os alemães”.<sup>16</sup>

Um testemunho dessa tirania, para ficar com um exemplo contemporâneo à época de Nietzsche, pode ser apontado nos *Grundrisse* de Marx quando seu autor aponta a perenidade insistente do modelo da Antiguidade entre os alemães mesmo a despeito das profundas transformações materiais de muitos séculos que se seguiram historicamente à ruína do mundo antigo. Apesar de ser inexplicável a convivência de Aquiles com a pólvora e o chumbo, da máquina à vapor com as lendas e musas, e da tradição oral da *Ilíada* com a imprensa, tamanha era a importância dos gregos para os alemães a ponto de sua arte ainda lhes servir como guia: “a dificuldade é que [a arte e o épos grego] ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançáveis”.<sup>17</sup>

Outro desses testemunhos aparece também no relato de Elisabeth quando conta como à época o interesse pela Grécia andava em alta entre os alemães. No livro que escreve sobre a juventude de seu irmão, Elisabeth fala em uma verdadeira “grecomania de fato peculiar” e completa lembrando que tudo naquele tempo “recebia um nome grego”. Lembra ainda da paixão juvenil de Nietzsche pelos gregos que seria para seu irmão eterna fonte de grande deleite, embora o aprendizado da língua trouxesse a ele grandes dificuldades. O pequeno “Fritz” tinha escrito duas peças teatrais nos tempos de instituto que encenara para sua família, *Os deuses no Olimpo* e *A tomada de Troia*, e juntos, Elisabeth e o irmão, divertiam-se dias afora como dois “greguinhos” “olímpicos e apaixonados”, arremessando lanças e discos, praticando salto de altura e organizando corridas.<sup>18</sup> Grecomania essa à qual Elisabeth se refere que pode ser testemunhada ainda, conforme lembra Daniel Orrells, no verbete “*Griechenland*”, o mais longo

---

<sup>16</sup> Escreve Eliza Butler: “se os gregos são tiranos, os alemães são escravos predestinados. A Grécia modificou profundamente toda a tendência da civilização moderna, impondo seu pensamento, seus padrões, suas formas literárias, suas imagens, suas visões e sonhos onde quer que seja conhecida. Mas a Alemanha é o exemplo supremo de sua triunfante tirania espiritual. Os alemães imitaram os gregos com mais servidão; eles foram obcecados por eles mais completamente, e eles os assimilaram menos do que qualquer outra raça. A extensão da influência grega é incalculável em toda a Europa; sua intensidade é mais alta na Alemanha.” Cf. BUTLER, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany: a Study of the Influence exercised by Greek Art and Poetry over the great German writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Boston: Beacon Press, 1958, p.6.

<sup>17</sup> MARX, K. *Grundrisse*. Trad. de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011, p.63. Segundo Bornheim, esse problema difícil de solucionar à luz da relação marxiana entre estrutura material e seu correspondente na superestrutura, que aparece na forma de um descompasso difícil de compreender entre o modelo grego e as condições materiais concretas das sociedades industriais, se estende até *O Capital*: “para justificar essa perenidade [do modelo] dos gregos, Marx tem uma explicação que é, digamos assim, quase pré-romântica, talvez nem tanto, mas certamente romântica: os gregos eram crianças normais. A partir dessa normalidade, dizia ele, estava a perenidade da normatividade da arte grega. Ora, esse ponto de vista dispensa comentários, mas é interessante porque é um sonho que tende a permanecer vivo dentro da cultura alemã”. Cf. BORNHEIM, G. “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” In: *Cadernos Nietzsche*, 14, 2013, p.17.

<sup>18</sup> Cf. Förster-Nietzsche, *The Young Nietzsche*, op. cit., p. 23-4.

dentre todos os volumes de um dos empreendimentos intelectuais mais valorizados entre os alemães à época, a *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Kunst*. Dos 167 volumes dessa versão alemã da *Encyclopédie*, lembra Orrells, incríveis oito volumes (3.668 páginas) foram dedicados ao assunto.<sup>19</sup>

Como é sabido, “*Gräkomanie*” é um termo que se populariza entre os alemães, sobretudo depois de Schiller ler *Über das Studium der griechischen Poesie* de Friedrich Schlegel e utilizá-lo como forma de caracterizar, em tom de censura, a adoração de seu autor pelos antigos como uma “febre ardente”.<sup>20</sup> Febre essa, argumenta Rehm, que teria sido transmitida a Schlegel pelo próprio Schiller quando confere aos alemães (sobretudo com seu *Poesia Ingênua e Sentimental*) seu quadro saudoso da Grécia antiga que vai atrair não só Köener para os gregos, mas levar Humboldt a pensar em “publicar uma revista que deveria servir somente às coisas gregas e para torná-las conhecidas na Alemanha”. Rehm lembra ainda, no capítulo de seu livro intitulado “*Gräkomanie*”, que o interesse dos melhores da época pela cultura grega era evidente e a poesia alemã, em sua relação com a dos gregos, dirigia a atenção de um modo geral: “a semente que Winckelmann espalhou estava crescendo entre os jovens famintos por educação que não podiam simplesmente contornar todo este rio ‘grego’”.<sup>21</sup> Com ajuda da Antiguidade, os autores esperavam encontrar um lugar para o espírito alemão ainda em desenvolvimento e para o ideal de humanidade relacionado a um ideal clássico. E a imagem da Grécia, produzida pela geração de Winckelmann, Herder, Moritz, Forster, Schiller e Goethe, não vai apenas abrilhantar os olhos de todo aquele dispostos à admirar a perfeição dos gregos como imperativo de educação e dignidade humana para os alemães, mas também estimular a juventude à trabalhar muito para a construção de uma nova Antiguidade.

A paixão dos alemães dessa época pela Antiguidade recupera, em certo sentido, a mesma função pedagógica que os antigos tiveram para os mestres do Renascimento italiano que deram uma nova luz à cultura neolatina moderna (que Nietzsche chama também, em vários momentos, de “*alexandrinischen Cultur*”)<sup>22</sup> no aspecto fundamental que queremos abordar a partir do livro de Jakob Burckhardt, o estimado companheiro de profissão de Nietzsche na Basileia depois que o jovem pupilo de Ritschl assume a cadeira de filologia na mais antiga

---

<sup>19</sup> ORRELLS, D. *Classical culture and modern masculinity*. New York: Oxford University Press, 2011, p.88-9.

<sup>20</sup> Cf. SCHLLER, F. *Schillers Werke: Nationalausg*, ed. Petersen, Weimar, I, 1943

<sup>21</sup> REHM, W. *Griechentum und Goethezeit; Geschichte eines Glaubens*, Bern: A. Francke Verlag, 1901, p.256-7.

<sup>22</sup> Alexandrinismo é a expressão que para Nietzsche remete à arqueologia da civilização ocidental, cujas raízes estão fincadas na visão de mundo socrática que teria produzido, desde a Grécia clássica, um novo ideal de *antropos theorikós* que se desdobra na civilização moderna.

universidade da pequena cidade suíça. Em *Die Kultur der Renaissance in Italien*,<sup>23</sup> o velho professor de história argumenta que os doutos e artistas italianos do Renascimento queriam se educar, essa educação, porém, tão logo pretendesse libertar-se da fantasia do mundo medieval, não poderia de súbito “abrir caminho até o conhecimento do mundo físico e intelectual através do mero empirismo”. Seria preciso antes “um guia, e foi enquanto tal que a Antiguidade Clássica, com toda sua enorme bagagem de verdades objetivas e luminosas em todas as áreas do conhecimento, se apresentou”. Dos antigos foram absorvidas “a forma e substância com gratidão e admiração, tornando-as o conteúdo central de toda educação”.<sup>24</sup>

A Antiguidade serviu como a verdadeira educadora dos mestres renascentistas: Longolius queria falar como Cícero e se compromete a ler apenas o autor latino ao longo de cinco anos “jurando a si próprio não empregar palavra alguma que já não houvesse sido empregada por este”.<sup>25</sup> Buscando uma latinidade própria e apoiado em uma “vasta e transbordante erudição”, Paolo Giovo se propõe a registrar em latim uma porção de “ideias modernas, sobretudo, de natureza estética”. Esses homens cultos não queriam só falar e pensar como os antigos: seus poetas, tamanha sua admiração, queriam escrever poemas como eles. Eles não aspiravam imitar só suas formas métricas, rimas e estruturas poéticas, mas também buscavam matéria em seus mitos: Végio compôs em latim um décimo livro da Eneida. Éclogas

---

<sup>23</sup> *Die Kultur der Renaissance in Italien*, livro que Nietzsche cita em anotação de 1871 (NF-1871, 9[143]) e em seu texto sobre história de 1874, *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.

<sup>24</sup> BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Cia das Letras, 2009, p.181. Nesse processo de latinização da Itália, o estilo latino não só foi engrandecido entre seus artistas, mas também a língua italiana. Basta pensar na riqueza que as formas de expressão da língua italiana alcançaram, por exemplo, com Dante Alighieri. Todos esses artistas geniais souberam não só aperfeiçoar a língua, mas mesmo reinventá-la. Esse movimento demonstra que o instrumento linguístico adotado usualmente não lhes bastava para tudo o que queriam dizer e, para tanto, a língua mesma teve que se tornar um instrumento maleável: palavras novas eram cunhadas, formas de expressão imitadas dos antigos, reflexões, aparatos retóricos... Nesse sentido, para Nietzsche, tal como tinha sido com a cultura latina, a preocupação *artística* com o estilo era fundamental e, no caso alemão, se confundia com o próprio futuro da cultura. A forma e o estilo da língua e da escrita refletiam não só as características do pensamento, mas também com ela o mundo era estilizado de acordo com os valores do indivíduo ou da nação.

<sup>25</sup> Para Nietzsche, o fato de ter nutrido seu espírito em línguas de cultura explicava, por exemplo, a razão de Schopenhauer ser uma espécie rara entre os alemães e porque o autor genial escrevia tão bem, como escreve em carta à escritora Malwida von Meysenbug: “é uma sorte para um menino alemão ser educado primeiramente numa rigorosa e severa língua de cultura, o francês ou o latim, para que se desenvolva nele um forte *sentido do estilo* que lhe servirá também quando aprender sua um tanto bárbara língua materna”. Se considerado não o valor do aprendizado de um idioma estrangeiro para o conhecimento de literaturas e ciências estrangeiras, mas para o sentido da língua e do estilo, parecia naturalmente inútil para Nietzsche que povos que tinham uma verdadeira língua de cultura, como os gregos e os franceses, aprendessem uma segunda língua, pois “esses povos que possuem em alto grau um sentido próprio do estilo podem conformar-se com sua própria língua. Já os demais, têm de “aprender e aprender”. Nietzsche lembra que Schopenhauer tinha falado exclusivamente francês, inglês e espanhol por anos na infância. Justamente buscando escrever bem, o filósofo “estudou e imitou extraordinariamente Sêneca”. E conclui que era difícil conceber como se possui um estilo entre os alemães “lendo em alemão ou também com as conversas ou a vida em sociedade” Carta a Malwida von Meysenbug do final de fevereiro de 1873. Cf. (BVN-1873,297).

pastoris foram compostas por Petrarca. Suas figuras alegóricas, seu mundo de deuses e pastores imaginários a povoarem os arredores de Florença foram cantadas por Boccaccio em seus *Nifale d'Ameto* e *Ninfale fiesolano*.<sup>26</sup> Como se vê, o modelo a ser imitado pelos italianos, tanto nas artes plásticas quanto na poesia, será o mundo grego em vestes latinas. Mas não foi apenas com grande erudição que os mestres renascentistas recuaram aos antigos seja nas suas traduções de Virgílio e Cícero seja nos exercícios de oratória ou na imitação dos mestres latinos. Essa imitação foi guiada pela força transfiguradora do gênio italiano de seus artistas, os verdadeiros responsáveis por revitalizar a cultura latina por toda a península desde então.

Nesse particular, o texto de Burckhardt pode ser ainda instrutivo ao tratar do caso de Cícero. O “modelo ciceroniano”, segundo o historiador, era unanimidade não em razão de uma convicção abstrata constituída pelo poder das palavras de Cícero, “de seu fraseado e de sua maneira para compor, mas antes do fato de que a amabilidade do epistológrafo, o brilho do orador, a clareza e a serenidade de sua exposição filosófica encontraram total ressonância no espírito italiano”.<sup>27</sup> Não por mero apego à forma, mas pelo *congenialidade* entre os antigos e o espírito dos artistas e poetas italianos modernos. Por isso, para Burckhardt, uma série de tentativas isoladas nesse sentido tivera lugar em outras épocas e entre outros povos, mas apenas entre aqueles poetas italianos estavam presentes as duas condições fundamentais para a revitalização do mundo neolatino: a “generalizada disposição favorável entre os eruditos da nação e um parcial redespertar do gênio italiano antigo nos próprios poetas, o maravilhoso ressoar de uma antiquíssima lira”. E, finalmente, “sob tais condições, o que se produz de melhor já não é a imitação, mas a criação própria e livre”.<sup>28</sup>

Essas passagens do livro de Jakob Burckhardt, no entanto, refletem, sobretudo, uma predisposição alemã na abordagem do caso italiano para seus autores aficionados pela ideia de *gênio* — categoria “descoberta” pelo espírito de seus filósofos. Como Kant vai mostrar na terceira *Crítica*, a produção do gênio, por ter origem exclusivamente em suas próprias forças e se extinguir também com elas, não serviria como exemplo a ser imitado. Mas por seu intermédio, outro gênio poderia ser despertado para “o sentido de sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade da coerção da regra, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento mostra-se como exemplar”.<sup>29</sup> Com isso, Kant quer mostrar que a produção de gênio pode ser como uma chama pronta a incendiar outro gênio para

---

<sup>26</sup> Cf. *A cultura do Renascimento na Itália*, op. cit., p.239.

<sup>27</sup> *Idem*, p.238.

<sup>28</sup> *Idem*, p.240.

<sup>29</sup> *Crítica da faculdade do Juízo*, AK 200, op. cit., p.163-4.

o sentido de sua própria genialidade: nesse sentido é que a imitação dos autores antigos, apresentada nas passagens de Burckhardt citadas acima, aparece como uma invenção de segunda potência ativada por uma espécie de *congenialidade* entre o espírito dos poetas do Renascimento e o espírito dos antigos poetas latinos. Isso é o que vai levar Wagner, como um bom alemão da época, a queixar-se dos classicistas tradicionais alegando que estes sempre estiveram mais interessados nas formas da Antiguidade do que em seu conteúdo. Embora fosse de maior interesse para a cultura do presente, como Wagner aponta nas anotações de diário escritas para o jovem rei Ludwig II, que a *visão de mundo antiga* devesse ser usada, antes de tudo, para a construção de novas formas a serviço dos alemães.<sup>30</sup>

Reproduzir a última passagem de Burckhardt citada acima não é fortuito para os nossos propósitos, pois Nietzsche a transcreve em anotação de 1871, depois da qual acrescenta ainda: “como artistas, os latinos foram até agora decisivos [culturalmente] à toda a posteridade”, mas que só “o espírito alemão originário de Shakespeare, Bach, etc, emancipou-se deles”.<sup>31</sup> Nesse sentido ainda, escreve em outra notação do mesmo ano: “renovação da concepção séria do mundo: estamos até agora sob os efeitos do Renascimento. Mas nossa música e filosofia mostram um novo reino. Descobrimos que o gênio alemão também precisa libertar-se desse mundo otimista do Renascimento”.<sup>32</sup> Nessas importantes notas, Nietzsche sugere que o

---

<sup>30</sup> Não que o estudo das formas da Antiguidade tenha sido negligenciado entre os alemães. Ao contrário, Goethe e Schiller foram grandes estudiosos das formas Antigas. O próprio Wagner se exercitou na métrica grega. Para reforçar ainda essa importância, podemos citar as considerações de Humboldt que constam na sua introdução à sua tradução *Agamêmnon*. Humboldt cita o papel do estudo da língua e das formas poéticas dos antigos como forma de trazer ganhos inestimáveis à língua alemã e ao espírito da nação: “não se pode dizer o quanto Klopstock se tornou benemérito da nação alemã com o primeiro tratamento bem-sucedido do metro antigo, e mais ainda, Voss, de quem se pode afirmar ter introduzido a Antiguidade clássica na língua alemã. Uma influência mais poderosa e benéfica sobre a cultura nacional é dificilmente pensável numa época já altamente culta, e essa influência se deve unicamente a ele. Pois foi Voss quem inventou – e isso foi possível apenas graças a uma perseverança de caráter conjugada ao talento, perseverança esta que incansável e incessantemente elaborou o mesmo objeto – a forma estável, ainda que passível de aperfeiçoamento, a única forma em que, a partir de agora, enquanto a língua alemã for falada, os antigos poderão ser reproduzidos em alemão; e quem quer que crie uma verdadeira forma, estará certo da permanência de seu trabalho, ao passo que, por sua vez, mesmo a obra mais genial, enquanto fenômeno isolado, desprovido de uma tal forma, permanecerá nessa mesma via sem maiores consequência para o andamento futuro” (Cf. HUMBOLDT, W.V. “Introdução a Agamêmnon”. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Susana Kampff Lages, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, Volume 1, p. 107-9).

<sup>31</sup> Giuliano Campioni vai lembrar que a visão negativa de Nietzsche, suas desconfianças e hostilidades iniciais em relação ao Renascimento latino, surgiram sob o influxo de Wagner. Embora se possa observar ao mesmo tempo que sua visão do Renascimento, em anotações da época, era mais livre e complexa e, sobretudo, pela influência das leituras de Burckhardt, aos poucos ia sofrendo alterações em direção a um juízo mais favorável que culmina nos escritos mais tardios, quando Nietzsche opõe César Borgia ao mito decadente do herói cristão de Wagner, Parsifal. Cf. CAMPIONI, G. “Nietzsche, Wagner y el Renacimiento italiano” In *Theoría*, n.10. Cidade do México, junho de 2000. p.85-106.

<sup>32</sup> NF-1872, 14[9] KSA VII 378.

despertar do gênio germânico de Shakespeare, Bach<sup>33</sup> e, para citar uma figura que noutras ocasiões aparece nesse mesmo contexto, Lutero,<sup>34</sup> representava um acontecimento espiritual com originalidade própria em *paralelo* ao Renascimento neolatino ao qual se opunha. E o motivo é que o espírito neolatino, que teve origem junto ao italianos, e que depois se desloca rumo à hegemonia cultural francesa no século XVII, era burguês, teórico, otimista e frívolo, como demonstrava o caráter idílico na natureza humana por trás nas elucubrações teóricas que deram origem às primeiras óperas italianas<sup>35</sup> e sua degeneração na monumental ópera francesa do luxo e da pompa que será atacada por Wagner em *Oper und Drama*.

O que os acontecimentos recentes na alemã demonstravam, com efeito, era, na verdade, o desejo íntimo de uma “*deutsche Wesen*” que buscava libertar-se do espírito neolatino, da “moda francesa”, cuja influência “impudica” conferia a forma raquítica daquilo que entre seus contemporâneos se chamava “cultura alemã”. Afinal, não foi a seriedade e o desejo místico de retorno ao infinito o que encheu de fúria o peito alemão de Lutero quando o rebelde monge católico ergue sua voz em protesto contra o mundanismo da igreja de Roma? O que explica a prodiga linhagem de compositores alemães senão o desejo de liberdade íntimo ao “ser alemão” frente à frivolidade do moderno mundo burguês? E a filosofia de Kant, não tinha ferido de morte o orgulhoso racionalismo alexandrino? O que terá restado do otimismo teórico do humanismo latino que, desde o espírito do socratismo, culmina nos levantes sociais da Europa moderna depois da filosofia da resignação trágica de Schopenhauer?<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Como lembra Julian Young em sua biografia filosófica de Nietzsche, Röcken, a cidade onde Nietzsche nasceu, era um dos cerne da Reforma protestante. Bach viveu até sua morte ao sudoeste de Leipzig, cerca de 25 quilômetros de distância de Röcken e, ao lado de Handel, foram “as duas grandes expressões musicais do luteranismo alemão e da terra natal de Nietzsche” que “exerceram uma grande importância na musicalidade profunda de Fritz”. YOUNG, F. *Friedrich Nietzsche: uma biografia filosófica*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p.4.

<sup>34</sup> “Espírito alemão viril, sério, melancólico, duro e audaz”, como Nietzsche vai escrever na quinta conferência sobre o futuro das instituições de ensino alemãs, que havia se conservado são e salvo desde a época da Reforma, no “espírito de Lutero, filho de um mineiro”. Cf. *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, V, KSA I 749.

<sup>35</sup> Como vai apontar em anotação de 1871, na raiz da ópera, o gênero dramático que para Nietzsche melhor exprimia a alma moderna na sua relação com a Antiguidade, estava “uma evasão ahistórica para uma pré-histórica fantasia da humanidade, um impulso sentimental até o idílico do homem bom de Rousseau. Esses sentimentos “morais” do otimista idílico que criaram todo o entusiasmo pela ópera eram, aos olhos de Nietzsche, “análogos àqueles que produziram o Renascimento” como um todo. (NF- 8[29] KSA VII 233). Em outra anotação do mesmo ano, Nietzsche vai escrever ainda que o novo despertar da Antiguidade e a ópera eram “as forças dissolventes”, “símbolo de que sobrevém uma tendência idílica, um traço sentimental” no renascimento da arte na modernidade. (NF- 9[45] KSA VII 292). Com efeito, entender sob que circunstâncias se deu o retorno aos antigos entre os modernos exigia antes de tudo, para Nietzsche, compreender o sentido profundo dessa intersecção que se realizou entre a sensibilidade sentimental e o idílio da natureza boa que orientou a revitalização da cultura moderna neolatina desde o Renascimento.

<sup>36</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia* §18, op. cit., p.110.

Essa leitura finalista dos acontecimentos recentes da Alemanha, articulada a uma cruzada entre Cultura e Civilização, um novo mito em que a história é transformada em uma “argila flexível”, em linha com o que Wagner, segundo Nietzsche, teria feito de mais surpreendente,<sup>37</sup> opõe a visão de mundo trágica dos alemães ao homem teórico dos neolatinos. E na qual é igualmente ressaltado o papel dos alemães para a emancipação da cultura europeia que se encontrava ameaçada àquela altura pelo inimigo mais bravo do gênio — o espírito nivelador do otimismo teórico das ideias liberais e socialistas, que evoluem desde a visão de mundo de Sócrates até encontrar seu baluarte na França da *Comuna* e na frivolidade utilitária e hedonista do burguês filisteu. Para esse espírito alemão emancipado do mundo latino/alexandrino, cujo primeiro passo tinha sido dado pelo “destemido soldado alemão”, era preciso estender as mãos em direção a uma Antiguidade ideal de caráter autenticamente germânico e em companhia da qual os alemães poderiam orientar-se quanto ao papel da Alemanha na defesa da cultura. Não recuar à Antiguidade latina, claro, mas à dos gigantes gregos.

Ao eleger os gregos como modelo de inspiração para a construção de um estilo alemão, relegando, nesses primeiros anos de sua produção, um lugar secundário ao modelo da Antiguidade latina, e mesmo uma oposição a esta, Nietzsche, a princípio, prolonga a tradição do classicismo alemão. Se os franceses tinham mostrado como a identidade política e artística moderna de uma nação pode ser forjada a partir da identificação com a antiga Roma imperial, o orgulho nacional alemão, no entanto, exigiu uma identificação com um ideal ainda mais augusto e antigo. Esse será o caso entre os alemães desde os escritos de Winckelmann, autor que, como é sabido, lançou as bases para uma apropriação das realizações dos gregos como um legado nacional alemão.<sup>38</sup> Essa identificação com a Grécia antiga como uma forma de diferenciação do modelo neolatino resgatado pelo Renascimento mediterrâneo será bem-vinda no contexto de formação de uma identidade nacional alemã que se construía em oposição bem definida ao domínio cultural francês, mesmo que ainda não existisse nenhum Estado-nação alemão àquela altura. O que leva Marchand a afirmar, em seu livro sobre o filelénismo na Alemanha, que Winckelmann, Lessing e Herder frequentemente combinavam “suas críticas à

---

<sup>37</sup> “A história tornou-se uma argila flexível em suas mãos [de Wagner]; de imediato, estabelece com a história uma relação diferente daquela do erudito, relação esta que se assemelha aos gregos diante de seus mitos, com algo que formamos e criamos com amor e com uma devoção reverente, mas sobretudo com os direitos soberanos do criador” Cf. NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Ana Hartmann, Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 55.

<sup>38</sup> De certo modo, falar em Grécia antiga entre os alemães no século XIX, como enfatiza Eliza M. Butler em seu livro clássico sobre a influência da Grécia entre os alemães no século XIX, é falar na Grécia de Winckelmann. Cf. Butler, op. cit., p.6.

falta de imitadores gregos com a repulsa pela hegemonia cultural francesa nas terras de língua alemã”.<sup>39</sup>

Por isso, num misto simultâneo de rejeição e imitação do paradigma francês, o orgulho nacional dos alemães teve de ir em busca de seu modelo no ideal grego desde a popularização dos estudos de Winckelmann.<sup>40</sup> O que leva Glenn Most a argumentar que os alemães “poderiam reter a estrutura de modelos antigos, seguir uma cultura que não era apenas mais antiga do que a de Roma, mas reconhecida também pela maioria dos autores latinos canônicos como seu próprio modelo inatingível e fonte de inspiração”.<sup>41</sup> Essa distinção entre a Antiguidade latina decadente e a idade de ouro dos gregos como um legado alemão aparece ainda quando Wagner, pouco mais de cem anos depois da publicação dos primeiros escritos de Winckelmann, aponta quais seriam suas referências da Antiguidade. Com certa frequência, o compositor agarra-se a Ésquilo como uma de suas referências mais importantes; também recorre especificamente à era de Péricles, ou ao último dos grandes trágicos ateniense, Eurípides, para expressar um período já de decadência do mundo antigo que mais tarde se concretizaria na cultura bárbara de Roma à qual associa por sua vez ao Renascimento mediterrâneo.<sup>42</sup>

Essas considerações preliminares interessam ao nosso tema, pois ao mesmo tempo em que segue a tradição relativamente antiga entre os alemães de eleger o mundo grego como guia da cultura em detrimento do modelo latino, Nietzsche, entretanto, a subverte. E o motivo é que a representação da Grécia que servira como guia para os alemães, sobretudo desde que Winckelmann tinha exortado seus pares a imitarem os gregos caso quisessem dar origem a uma cultura grandiosa e original, será vista com desconfiança por Nietzsche. Winckelmann, como se sabe, foi o primeiro grande autor entre os alemães a chamar a atenção para a importância de eleger a Grécia como modelo de inspiração para a edificação de sua própria cultura: “a única maneira de nos tornarmos grandes e mesmo, se possível, incomparáveis, é imitar os antigos”,

---

<sup>39</sup> MARCHAND, S.L. *Down from Olympus: archaeology and philhellenism in Germany*, Princeton: NJ, 1996, p.24.

<sup>40</sup> Como é sabido, foi Winckelmann que abriu as portas da Grécia na Europa do século XVIII, relegando um segundo plano à Antiguidade latina. De acordo com Rudolf Pfeiffer, com Winckelmann, “as obras-primas da literatura clássica produziram mais uma vez uma aceleração milagrosa do espírito, como no tempo de Petrarca, mas agora, a fonte de inspiração não era Virgílio, nem Cícero, nem a doçura nem a sonoridade romana, mas Homero, Sófocles, Heródoto e Platão, “a nobre simplicidade e a grandeza serena” dos gregos Cf. PEFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship*, Oxford: Clarendon Press, 1976, p.167).

<sup>41</sup> Glenn W. Most, ‘On the use and abuse of ancient Greece for life’, *Cultura Tedesca*, 20 (2002), pp. 31-53, at p. 42.

<sup>42</sup> Cf. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, 1849, p. 10–13. Cf. STEMLINGER, E. & LAMER, H. “Deutschtum und Antike in ihrer Verknüpfung” In *Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens*. 689. Bändchen. Leipzig und Berlin 1920, p.108.



defende o autor em sua obra de 1755, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.<sup>43</sup>

Reivindicada como modelo de cultura a ser imitado caso os alemães quisessem produzir uma cultura grande e original, a Grécia, desde Winckelmann, vai despertar seus pares para o sentimento de sua originalidade e distinção com relação ao modelo de Roma que entre eles será apontado desde então como a antítese de tudo o que é alemão — como francês, papista, imperialista, etc. O que vai levar uma autora como Marchand a argumentar que depois da guerra Franco-Prussiana e da unificação da Alemanha, os alemães poderiam ser gregos ou até germânicos, mas nunca seriam romanos.<sup>44</sup> Ao lançar as bases para a apropriação das realizações culturais dos gregos, sobretudo no domínio artístico, como um legado nacional alemão — Winckelmann estava inaugurando uma tradição que seguirá com Lessing, Goethe, Schiller, pelos românticos até chegar em Nietzsche e Wagner.

Por outro lado, também essa imagem da Grécia, erguida segundo o idealismo de Winckelmann, será uma inspiração para a posteridade e por isso falar em Grécia antiga, que os homens cultos e os artistas alemães dos séculos XVIII e XIX tanto idolatraram, era, de certo modo, falar da “Grécia de Winckelmann”.<sup>45</sup> Era remeter-se ao mundo ideal e onírico caracterizado por aquela “nobre simplicidade e serena grandeza” [*edle Einfalt und stille*

---

<sup>43</sup> WINCKELMANN, J.J. “Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts”; In: *Kleine Schriften*; Berlim/NY: Gruyter, 2002, p.29. Ou em linha com Goethe quando escreve na introdução à revista Propileus depois de retornar de sua viagem à Itália: “qual a nação moderna que não deve aos gregos sua cultura artística?” e, em seguida, conclui: “em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?”. GOETHE, W. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle, São Paulo: Imprensa oficial, 2005, p.94. Não se tratava, entretanto, de uma imitação servil dos antigos e mesmo a conhecida e paradoxal sugestão de Winckelmann — segundo a qual era preciso imitar o grego para tornar-se inimitável — já era o suficiente para tornar *sui generis* os termos dessa apropriação. Como aponta Pommier, não se tratava em Winckelmann de uma imitação como reprodução de uma cópia servil, mas uma estratégia de imitação que buscasse recuperar seu processo de criação, sua maneira de contemplar a natureza de modo a tornar-se um original (POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003, p. 187-8). — Ou, se quisermos, era quase uma estratégia de, por meio do conhecimento do modo de ser dos antigos, nos reconduzir à história de reprodução dessa espontaneidade. Vai escrever Winckelmann: “Com relação ao criador da obra que você está observando, se atente se o mesmo está envolvido em pensar ou, em vez disso, apenas copiar [pensou ou apenas imitou]; se ele conhecia o objetivo mais nobre da arte, a beleza, ou, em vez disso, apenas representava as coisas de acordo com as formas comuns que conhecia”. WINCKELMANN, J.J. “Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst”, in: *Kleine Schriften: Vorrede, Entwürfe*, Berlin: de Gruyter, 2002, p.149–56.

<sup>44</sup> Cf. Marchand, op. cit., p.159-60.

<sup>45</sup> Sobre a influência de Winckelmann para construção da imagem germânica da Grécia, Silk e Stern vão escrever: “quando Goethe, em uma cena de Fausto I escrita em Roma, evoca o trabalho do homem moderno e o mostra sendo amenizado pela contemplação das ‘figuras de prata do mundo antigo’ (*der Vorwelt silberne Gestalten*), essas formas são os modelos ideais do homem grego que Winckelmann estabeleceu em seus estudos histórico-estéticos; e quando, em seu drama ‘clássico’ *Iphigenia em Tauris*, a fervorosa heroína de Goethe acaba por ser vitoriosa e a peça se resolve em um encerramento sereno e harmonioso, é o espírito de Winckelmann que triunfa. Na esfera da estética, Lessing, Herder e, uma geração depois, Friedrich Schlegel, não apenas baseiam suas diversas teorias em materiais ou formulações postas em prática por Winckelmann, mas pode-se dizer que devem a ele, como disse Schlegel, ‘a própria ideia de uma história da arte’, concebida como o desenvolvimento de uma série de obras individuais em direção a uma beleza perfeita”. (Cf. *Silk & Stern*, op. cit., p.6.)

*Grösse*]<sup>46</sup> do homem em harmonia com a natureza que Winckelmann teria descoberto da maneira mais autêntica a partir das cópias romanas de estátuas gregas, sua única conexão real com o passado helênico.<sup>47</sup>

Essa Grécia, que desde Winckelmann foi celebrada pela elite letrada alemã como Idade de Ouro de uma humanidade jovial e serena que vivia ainda seus melhores tempos de comunhão com a Natureza, entretanto, parecerá a Nietzsche uma imagem dos antigos construída ainda segundo a visão otimista da cultura latino-alexandrina que por vezes pareceu ter confundido a *Deutschtum* em sua luta pela conquista da montanha mágica dos gregos. E por isso é que, aos olhos de Nietzsche, essa imagem da Grécia deveria ser esclarecida em nome da construção de uma Antiguidade ideal que fosse ela de matriz propriamente alemã. Em torno dessa questão, que envolve a representação de uma Grécia “serenojovial”, segundo o próprio testemunho de Nietzsche no prólogo que escreve postumamente para a reedição de seu primeiro livro em 1886, é que giram os cismas e enigmas que vão dar origem a *O Nascimento da Tragédia*, sobre os quais seu autor esteve meditando mesmo enquanto voluntário do exército prussiano durante o cerco à cidade francesa de Metz.<sup>48</sup> Essa é a preocupação central de Nietzsche com o tema da cultura por onde o presente trabalho pretende, pois, dar início à abordagem do helenismo alemão nos primeiros anos da produção de Nietzsche.

O helenismo de Nietzsche, chamemos assim, em *O Nascimento da Tragédia*, reflete, portanto, o que Thierry Maulnier apresenta sob a insígnia do “eterno confronto entre o espírito alemão e o espírito francês, entre o misticismo heroico do germanismo e o límpido racionalismo cartesiano da tradição francesa”.<sup>49</sup> Depois, sobretudo, de consolidada sua amizade com Wagner no final de 1869 e sob o impacto da então recente vitória dos alemães sobre a França que resultará na unificação dos Estados germânicos. O presente trabalho pretende mostrar, com efeito, como Nietzsche procura aprofundar-se na imagem jovial da Grécia de Winckelmann para mostrar que tal representação dos antigos escondia um segredo que, no fundo, lançava luz sobre uma “*Deutschen Wesen*” irmanada à Grécia primitiva pré-racionalista de Homero e dos tragediólogos. E embora as reflexões Schiller sobre o ingênuo e o sentimental tenham representado um capítulo importante para que o espírito alemão tomasse consciência quanto à

---

<sup>46</sup> Cf. WINCKELMANN, J.J. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena: Phaidon-Verlag, 1934, p.43.

<sup>47</sup> Como Can Bilsel afirmou: “o que torna o [trabalho sobre arte antiga] de Winckelmann fascinante [...] é a tradução magistral do autor da ausência de evidências disponíveis para seus contemporâneos na presença de um ideal”. BILSEL, C. *Antiquity on display: regimes of the authentic in Berlin's Pergamon Museum*, Oxford, 2012, p.42.

<sup>48</sup> Cf. “Tentativa da autocrítica”, In *O Nascimento da Tragédia*, op. cit., p.11.

<sup>49</sup> Cf. MAULNIER, T. *Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1933, p.277.

natureza de sua comoção sentimental diante desse mundo distante e ingênuo dos gregos, ele mesmo não teria compreendido muito bem para onde apontava sua “esplêndida terminologia”.<sup>50</sup> A sensibilidade sentimental alemã não tinha como causa exatamente uma comoção frente à Grécia antiga ingênua para sempre perdida, na qual teria vivido, desde o primórdio da humanidade, um homem bom e feliz em proximidade com a Natureza segundo o espírito idílico do “*Emílio* de Rousseau”; mas sim uma comoção diante da Grécia primitiva sepultada pelo avanço do socratismo cuja representação de seu homem natural era na verdade a figura do sátiro bêbado. Uma Grécia mística, telúrica, da resignação trágica, profundamente artística, enraizada no consolo metafísico e que não tinha se convertido ainda às “fraquezas pregadas pelo otimismo”<sup>51</sup> teórico de Sócrates — otimismo esse presente na crença de que seria possível corrigir a existência — e que irá determinar o espírito “desmedidamente político” do ocidental até seu auge na modernidade com a Revolução Francesa. Uma Grécia, por fim, que tinha renascido em solo alemão na filosofia de Schopenhauer e no drama musical de Wagner

Por isso, em um esboço para a primeira edição de *O Nascimento da Tragédia* escrito como “prólogo a Wagner” no início do ano de 1871, a “serenojovialidade grega” [*Griechische Heiterkeit*] é apontada por Nietzsche como um problema estético urgente a ser abordado, pois, a partir “desse falso conceito, seria impossível conhecer a essência da tragédia”. Tomar essa ideia como um problema pareceria escandaloso à “estética-sentimental” [*Aesthetisch-Empfindsamen*] alemã e à “sua asquerosa ternura” que compreende essa serenojovialidade como uma superfície rasa e límpida sem desconfiar que “não existe superfície realmente bela sem uma profundidade horrível”. Mas isso era necessário, pois aquele que fosse iconoclasta em relação a essa visão otimista dos gregos e escutasse, entretanto, o “canto do cisne apolíneo” — que alcançasse uma versão verdadeiramente germânica da serenojovialidade grega — a esse seria atribuída a condição de um “herói do conhecimento trágico” trazendo na frente “o renascimento *alemão* do mundo grego”.<sup>52</sup> Em torno desse núcleo orbita sua primeira obra publicada: buscar traçar, desde a origem da tragédia antiga, um ideal de Grécia segundo uma *Weltanschauung* trágica, de cunho germânico autêntico, para com isso iluminar tanto o segredo profundo do caráter serenojovial atribuído à Grécia quanto o acontecimento cultural mais relevante de seu tempo como um verdadeiro renascimento da tragédia ática em solo alemão: o drama musical de Wagner. O problema estético da construção artística de um ideal Grego ligado

---

<sup>50</sup> NF-1870, 7[126] KSA VII 184.

<sup>51</sup> Cf. *O Nascimento da tragédia*, §18, op. cit., p.111.

<sup>52</sup> NF-1871, 11[1], KSA VII 352.

à causa da cultura, em linha com o modelo de relação com a Antiguidade adotada pelos poetas alemães como Schiller e Goethe, era, portanto, o centro em torno do qual tudo de essencial gravita em seu primeiro livro de 1872.

Nietzsche, entretanto, a essa altura já era um professor universitário na Basileia, terá sua legitimidade para atuar no âmbito de sua ciência questionada pelos filólogos profissionais depois da publicação de *O Nascimento da Tragédia*, notadamente por um dos mais brilhantes filólogos da modernidade: Ulrich von Wilamowitz-Möellendorff, também um ex-aluno de Schulpforta. Alinhado de forma engajada à causa wagneriana, o primeiro livro de Nietzsche, para Wilamowitz, era um verdadeiro ultraje à ciência filológica, degenerado em meras *belles-lettres* segundo o mesmo espírito do mundo grego construído de acordo com o ideal de perfeição apontado por Schiller em *Poesia Ingênua e Sentimental*.<sup>53</sup> Este trabalho pretende, em seguida, discutir também se as críticas de Wilamowitz seriam justas em vista do âmbito ao qual pertence o livro de Nietzsche sobre a tragédia, no qual os gregos aparecem associados à causa da cultura em linha com o espírito do classicismo da antiga geração de artistas alemães.

As críticas de Nietzsche ao caráter serenojovial da imagem da Grécia construída entre os alemães, como buscaremos mostrar, acaba por retirar o helenismo para fora da clausura da discussão cultural, literária e filosófica rumo à arena política. E julgamos que esta seja de fato a originalidade de Nietzsche para a trajetória do helenismo em solo alemão, particularmente ao articular Apolo e Dionísio à luta entre Civilização e Cultura no contexto de uma Alemanha recém-unificada. Muitos interpretes vão questionar a originalidade do pensamento de Nietzsche para os desdobramento do helenismo alemão, já que pensadores como Herder, Schlegel e Heine tinham privilegiado traços “dionisíacos”, primitivos e arcaizantes da Grécia antiga em seus respectivos modos de refletir sobre os antigos e em prejuízo do ideal clássico da Antiguidade greco-romana. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, lembra que Friedrich Schlegel tinha como primeira ambição “escrever uma história da literatura greco-romano, *pendant* da história da arte greco-romana, de Winckelmann”. Distintamente desse último, Schlegel encarou de outro modo seu objeto: imbuído de espírito herderiano, ainda segundo Carpeaux, Schlegel considerou a poesia helênica não como expressão permanente da beleza clássica, mas como expressão natural de um povo genial: “o objetivo era ‘desclassicizar’ os gregos, revelar uma Grécia sem preocupações de *bienséance* francesa e sem moderação razoável, latina”. Uma Grécia, por fim, “livre, individualista, libertina até – semelhante à Itália de Heinse – poderia quase dizer-se, uma

---

<sup>53</sup> WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Erinnerungen-1848-1914*. Leipzig: Koehler, 1928, p.129.30.

Grécia dionisíaca, para indicar até que ponto Friedrich Schlegel antecipou as ideias de Nietzsche”.<sup>54</sup>

Talvez essa não seja mesmo a grande originalidade de Nietzsche, apesar de ser bastante adequada a afirmação de que o filósofo teria sido o primeiro autor a insuflar alma a uma Grécia dionisíaca.<sup>55</sup> A originalidade de Nietzsche, entretanto, está no modo como o filósofo aponta a insuspeita visão humanista da Grécia como símbolo de degeneração do helenismo alemão, ainda que o idealismo de seus artistas, que ergueu sua representação dos gregos, seja defendido pelo filósofo. A Grécia serenojovial era uma imagem do mundo heleno gerada pelo mais vivo espírito francófono e liberal da *Revolução*: o ideal humanista da Grécia de Winckelmann, como infância de o homem bom em comunhão com a natureza, era uma transposição do “*Emílio* de Rousseau”, do espírito da Revolução Francesa que aparece desde o idílio homem bom que aparece cantando suas paixões ao lados de ninfas e seres mitológicos nas primeiras óperas desde o Renascimento, para o classicismo alemão. Era, aos olhos de Nietzsche, como se entre os alemães se tivesse contrabandeado o *jus naturalis* dos liberais, a visão otimista da dignidade humana natural para o classicismo alemão; era, por fim, forçar os portões que selam a montanha mágica dos gregos com a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* debaixo do braço. Caso quisessem, no entanto, erguer um ideal clássico que pudesse educar e servir como fonte de inspiração para a Alemanha, de acordo com a estatura da sua missão a ser cumprida depois da *Unificação*, enquanto verdadeiros guardiões da cultura e condutores da Europa rumo à libertação do frívolo mundo burguês e da “hidra socialista”, seus pares deveriam despertar para a necessidade de superar essa visão otimista dos antigos. Esse ponto, que a nosso juízo demonstra a originalidade de Nietzsche para a tradição do filelenismo alemão, o presente trabalho pretende discutir, por fim, na sua conclusão.

---

<sup>54</sup> CARPEAUX, O.M. *História da literatura ocidental*, Brasília: Edições do Senado Federal, 2008, p.1370-1. O problema do irracional na Grécia antiga também aparece antes de Nietzsche, na controvérsia provocada pelas teorias simbólicas do professor Creuzer de Heidelberg; seu livro sobre Dionísio apareceu em 1809 e seu *Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen* em 1810-12. A questão também aparece antes de Nietzsche em Bachofen, cujo trabalho poderia muito bem ter influenciado Nietzsche.

<sup>55</sup> Lloyd-Jones, por exemplo, vai defender que os estudos clássicos que privilegiam o lado dionisíaco da Grécia, e que culminam em *Os gregos e o irracional* de E. R. Dodds, apesar de reproduzirem o espírito do tempo, tiveram em Nietzsche um grande propulsor. E somente por isso ele “adquiriu uma importância na história da filologia” muito maior do que as descobertas positivas que os estudos clássicos “poderiam ter conquistado”. Cf. LLOYD-JONES, H. “Nietzsche and the Study of the Ancient World” In *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition* (ed.) O’Flaherty, James, Timothy F. Sellner and Robert M. Helm, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976, p.9.

# Capítulo 1

## *A montanha mágica dos gregos e o renascimento alemão*

### 1.1. O que é a “*deutschen Wesen*”?

Como se sabe, além de ser a primeira obra publicada de Nietzsche no começo de 1872, *O nascimento da tragédia* trouxe ocasião também para uma das querelas mais famosas da história da filologia alemã. Trata-se da querela travada entre Nietzsche e o jovem e brilhante Ulrich von Wilamowitz-Möellendorff, este, que mais tarde viria a ser o mais importante filólogo moderno da Alemanha. O livro de estreia de Nietzsche, que na prática selava publicamente uma aliança entre o professor universitário com a causa de um artista vanguardista como Richard Wagner, foi recebido com um misto de indignação e de silêncio entre seus pares da filologia profissional. Silêncio esse que é quebrado quando o mentor de Wilamowitz, Otto Jahn, a essa altura professor de filologia pela *Friedrich-Wilhelms-Universität* de Berlim e rival de Friedrich Ritschl, tutor de Nietzsche, propõe a seu pupilo que resenhasse *O Nascimento da Tragédia* “em defesa de sua disciplina ameaçada”.<sup>56</sup> Missão essa que é aceita por Wilamowitz no mesmo ano de 1872 e que vai resultar num texto intitulado “*Philologie der Zukunft!*”<sup>57</sup> no qual acusa Nietzsche de charlatanismo e censura seu autor por ter tripudiado sobre o rigor científico em seu livro sobre os gregos.

---

<sup>56</sup> Em seu excelente artigo, *Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche*, Antony Jensen defende que a rusga entre Ritschl e Jahn se devia menos a razões relativas a divergências de posições filológicas de cada um do que a problemas de ordem pessoal envolvendo nomeações de cargos acadêmicos em Bonn. Embora os dois eminentes estudiosos diferissem quanto aos objetos apropriados da investigação acadêmica, vai dizer Jensen, eles convergiam quanto ao objetivo de reconciliar a divisão no campo da filologia entre os mais ortodoxos (*Sprachphilologen*) e os idealistas preocupados com o estudo dos antigos voltado para a causa da cultura (*Sachphilologen*) por meio de uma aplicação mais liberal e autônoma da metodologia crítica: “Ritschl, ligando a filologia a uma visão idealizada de pedagogia, e Jahn através da aplicação da filologia aos artefatos culturais mais amplos da Antiguidade”. A famosa *Bonnerstreit* envolvendo os dois professores deveria ser abordada mais corretamente, com efeito, como um dos casos vergonhosos do egoísmo envolvendo disputas acadêmicas internas por poder e prestígio e que teria início com o episódio da sucessão de Jahn, depois que assume o lugar de Welcker na universidade de Bonn, até se agravar com o conflito envolvendo a nomeação de Ritschl como reitor da universidade em 1865, pois agora o professor podia fazer frente às intervenções indiretas de Jahn em Bonn pela influência que exercia no ministério da educação. Cf. JENSEN, A. K. “Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche” In *German Studies Review*, Vol. 37, No. 3 (October 2014), pp. 529-547. Para uma breve abordagem do conflito entre Jahn e Ritschl, ver também KÖRTE, Alfred. “Hermann Usener-Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Ein Briefwechsel”. In *Die Antike*, 11, 1935, p.218

<sup>57</sup> A expressão, como se sabe, é uma paródia ao título do ensaio crítico de Wagner escrito em 1860, “*Zukunftsmusik*”. Marcos Mesquita vai lembrar que a expressão “música do futuro”, desde os anos de 1850, era usada de forma pejorativa para detratar as novas tendências musicais na Alemanha. Mesquita lembra ainda, como uma referência interessante de época, uma carta do compositor alemão Ludwig Spohr (1784-1859) a certo amigo de sobrenome Lüder, citada no segundo volume de sua autobiografia, na qual o experimentalismo de Berlioz é apontado como algo insuportável: “passa-se com Berlioz o mesmo que com outros corifeus da *música do futuro*

A juízo de Nietzsche, seu livro, uma obra direcionada àqueles preocupados com a causa mais ampla da cultura alemã,<sup>58</sup> estava para além da compreensão da filologia especializada e por isso não lhe parecia cabido envolver-se em uma querela acadêmica com os filólogos de Berlim por trás dos ataques públicos de Wilamowitz.<sup>59</sup> Apesar disso, talvez motivado pelas reprimendas de Ritschl,<sup>60</sup> Nietzsche não deixou de se envolver indiretamente nessa querela que, como é sabido, foi travada entre seu amigo Erwin Rohde e Wilamowitz, contanto ainda com a intervenção pública de Wagner. Em carta que escreve a Rohde, a essa altura já um filólogo de cátedra na Universidade de Kiel que assume como missão defendê-lo publicamente, Nietzsche apresenta um conjunto de sugestões para que seu amigo pudesse sair em defesa de sua reputação naquilo que os especialistas podiam alcançar, isto é, no tocante às imprecisões e erros filológicos apontados por Wilamowitz em seu livro.<sup>61</sup> E recomenda ainda a Rohde, numa carta

---

[grifo nosso]: eles não se entregam a seu sentimento natural, mas especulam sobre aquilo que ainda não existe. Ocorre, então, que estes músicos talentosos raramente realizam algo suportável, especialmente para pessoas que foram educadas no século passado e ao lado de Haydn, Mozart e Beethoven”. Cf. MESQUITA, M. “Uma encruzilhada estético-musical: ‘Música do futuro’: de Richard Wagner”. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.31.

<sup>58</sup> Silk e Stern vão ressaltar o caráter por vezes ambíguo do público para o qual Nietzsche teria destinado seus escritos de acordo com o que escreve em carta a seus destinatários nos tempos de redação de *O Nascimento da Tragédia*. Para os autores, Nietzsche tinha eleito os classicistas como seu público preferencial, embora ele mesmo tivesse rejeitado essa intenção depois da repercussão negativa que seu livro teria tido nos meios eruditos após as críticas públicas de Wilamowitz (Cf. SILK, M.S. & STERN, J.P. *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: C. University Press, 1984, p.94). Como buscaremos mostrar, entretanto, o primeiro livro de Nietzsche, segundo suas próprias intenções, o colocava mais perto de uma compreensão literária dos antigos, nos moldes realizados pelos clássicos alemães de Lessing a Goethe, do que do método crítico-histórico da *Quellenforschung*. De modo que, a nosso juízo, se a intenção de Nietzsche fosse escrever preferencialmente para os classicistas, seu autor já o teria feito com a consciência de que seu livro decerto causaria espécie entre seus pares. E não seria justificado que Nietzsche se ressentisse e mudasse seu posicionamento quanto à destinação preferencial do seu livro depois de ser atacado pela crítica erudita. No nosso modo de ver, as intenções de Nietzsche, como vão se revelar principalmente nas suas *Extemporâneas*, era deliberadamente inserir uma tendência rebelde na academia: produzir uma reconciliação entre filosofia, arte e ciência dentro da prática filológica com o claro objetivo de inflamar um público preocupado com a causa da cultura alemã recém-unificada.

<sup>59</sup> Para Nietzsche, era certo que por detrás dos ataques de Wilamowitz estava Otto Jahn e os filólogos de Berlim inimigos de seu velho professor Ritschl, como revela a Rohde em carta de 1872. Wilamowitz só tinha se oposto a ele, pensava Nietzsche, pois apostava que nenhum filósofo reconhecido se atreveria a colocar-se ao lado de suas ideias: “pensar precisamente que isso nunca poderia ocorrer levou esse jovem berlinense a adotar um tom tão insolente. Entretanto, digo em sua defesa, estou absolutamente convencido de que é apenas um eco de seus ‘superiores’ que por trás o açoitam” (Cf. carta de 18 de junho de 1872, BVN 230). Nietzsche refere-se aqui aos filólogos berlinenses (Cf. Carta a Ritschl de 2 de junho de 1872; BVN 235).

<sup>60</sup> Em carta a Nietzsche à época da disputa com Wilamowitz, Ritschl diz lamentar que um homem da importância de Wagner tenha intervindo em algo tão fora de sua competência, o que teve como efeito mais atrapalhar Nietzsche entre seus pares do que ajudar. E, por fim, diz que continua ser uma opinião irredutível de sua parte que uma refutação ao panfleto de Wilamowitz não deve ser travado “como parte da cruzada de Richard Wagner contra a filologia”, mas como uma disputa estritamente acadêmica. Cf. NIETZSCHE, F. *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* (KGB). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1976-9, II/3:15: 15-16.

<sup>61</sup> Cf. BVN-1872,239. Erros de erudição em *O Nascimento da Tragédia* que serão muito explorados por Wilamowitz e que, ao lado da negligência de fatos que poderiam corroborar suas teses, para Lloyd-Jones constituem os erros imperdoáveis do primeiro livro de Nietzsche. O interprete atribui ainda essas faltas aos arroubos juvenis da paixão de Nietzsche por Schopenhauer e pela defesa apaixonada do drama musical de Wagner como renascimento da tragédia. E escreve ainda: “a maneira pela qual os dois [Apolo e Dionísio] elementos se

anterior, que evite muito rebuscamento técnico na sua resposta para que os “amigos da Antiguidade [*Freunde des Alterthums*], que não são filólogos, descubram em que lugar podem aprender algo” sobre os antigos.<sup>62</sup>

Em sua crítica a *O Nascimento da Tragédia*, Wilamowitz assegura que sua perplexidade com o fato de seu autor, como filólogo profissional, ser representante de uma ciência é que o tinha motivado a entrar numa querela com Nietzsche, pois não fosse isso sequer teria tido conhecimento da existência daquela que para ele era uma obra de mistagogia.<sup>63</sup> Por isso vai achar escandaloso que o “senhor Nietzsche não se apresente como um pesquisador científico” e dizer ainda, em tom de censura, que “sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta [...] no estilo de um pregador religioso”.<sup>64</sup> Quanto a esse aspecto da crítica de Wilamowitz, a saber, quanto ao “tom e à sua orientação” e exortações ao deus Dionísio censuradas por seu crítico, Nietzsche apenas recomenda em carta a Rohde que a resposta de seu amigo seja escrita na forma de uma carta aberta a Richard Wagner. E acrescenta: “seria muito útil se você mostrasse aos filólogos *nossa* posição [*unsre Position*] sobre a Antiguidade em toda sua profundidade e em todo seu rigor e sobretudo se ressaltasse que nesse assunto um doutor qualquer em filologia não tem direito de falar, muito menos de fazer recensões”.<sup>65</sup> Essa sugestão de Nietzsche, como resposta ao tom de “pregador religioso” apontada por Wilamowitz na crítica ao livro, nos leva a crer que o filósofo de certo modo consentia nesse particular. Seu retrato dos gregos, e em particular sua explanação sobre a origem da tragédia, envolvia certamente uma exortação, em tom quase mistagógico, para que aquele seu “amigo da Antiguidade” tomasse parte no que Nietzsche chama, dessa vez em carta a Hugo von Senger, de “*nossa Grécia*” [*unser Hellas*] que tinha na música alemã “um guia verdadeiramente divino” [*ein wahrhaft göttlicher Führer*].<sup>66</sup>

---

fundiram e todo o funcionamento do dionísíaco são descritos em tons superlativos, não calculados para atrair um leitor judicioso; e a afirmação de que a tragédia foi morta por uma aliança entre Eurípides e Sócrates, baseada na crença de uma convergência de opinião entre essas duas figuras, totalmente inaceitável, deixa o livro aberto a ataques. Seu próprio autor mais tarde ficou insatisfeito com ele; em 1886, ele escreveu que deveria ter feito o que tinha de fazer como um escritor imaginativo. No entanto, com todas as suas nódoas, é uma obra de gênio e iniciou uma nova era na compreensão do pensamento grego” (Cf. LLOYD-JONES, H. “Nietzsche and the Study of the Ancient World” In *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition* (ed.) O’Flaherty, James, Timothy F. Sellner and Robert M. Helm, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976, p.8).

<sup>62</sup> BVN-1872,254.

<sup>63</sup> WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF. U. “Filologia do Futuro!” In MACHADO, R. (org.) *Nietzsche e polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.57.

<sup>64</sup> *Idem*, p.56

<sup>65</sup> BVN-1872,230.

<sup>66</sup> BVN-1872,254.



Como vemos, para além de uma investigação erudita dos antigos, interessava a Nietzsche dar vida a isso que chama de “nossa Grécia” guiada pelo espírito da música, à “*Grécia entendida germanicamente*” segundo a aspiração mais íntima da “*deutschen Wesen*”. Desse modo, entender como se constitui o helenismo em Nietzsche exige antes se acercar do sentido profundo dessa construção idealista da Grécia segundo o interesse de uma autêntica *Deutschtum*. O que por sua vez nos leva à perseguir antes a questão (wagneriana por excelência): o que é esse tal “ser alemão”?<sup>67</sup>

Em *David Strauss*, sua primeira extemporânea publicada dois anos depois da consolidação da unificação da Alemanha, Nietzsche faz um alerta quanto às condições da “cultura” alemã que para o filósofo estava ameaçada, pois o “espírito alemão” [*deutschen Geist*] era uma alma cativa que se mantinha sob jugo da “cultura” alemã de seu tempo, “cultura” essa que “somente um perigoso mal entendido batizaria hoje na Alemanha com esse nome”.<sup>68</sup> Um juízo tão severo a respeito da “cultura” alemã de seu tempo devia-se, sobretudo, à sua ausência completa de *estilo*, o que fazia dela dependente em tudo da “cultura” francesa. Conforme vai dizer, dessa vez no seu texto sobre o futuro das escolas alemãs, a “cultura” francesa, erguida de sua “essência latina” [*Wesen des Romanischen*], era artisticamente superior à dos alemães: nela havia uma beleza que florescia de sua matriz mais íntima, de uma relação entre “a beleza e o eco de uma correspondente cultura social”.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Essa que vai ser certamente a questão wagneriana por excelência. Na década de 1860, depois de se tornar o *protégé* e o favorito do jovem rei da Baviera, Wagner passa a ser também seu conselheiro a quem dedica ensaios sobre arte, política e sobre o que é ser alemão, sobre a “*Deutschtum*”. Anotações do diário de Wagner de 1865 dedicado ao jovem rei, em que esse tema aparece de forma central e que dará origem a textos como “*Was ist deutsch?*”, pertencem a esse período. Em *Oper und Drama*, a expressão é utilizada por Wagner para tecer considerações sobre a essência do espírito alemão [*Wesen deutschen Geistes*] na música de Weber: “penso, cada vez mais, sobre ‘O que é ser alemão?’ e os meus últimos estudos sobre esta questão despertaram no meu espírito o grau mais notável de ceticismo, pelo que começo a acreditar que ‘ser alemão’ é uma concepção puramente metafísica. Como tal, no entanto, é intensamente interessante para mim e, em qualquer caso, é a única na história do mundo e só pode ser comparada com o Judaísmo, a menos que o Helenismo possa também servir como paralelo histórico”. (*Apud NIETZSCHE, F. Correspondência com Wagner*. Trad. Maria José de La Fuente, Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p.152).

<sup>68</sup> Cf. *David Strauss*, §1, KSA I.161-2.

<sup>69</sup> Cf. *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, I, KSA I 690. A necessidade de invenção de um estilo alemão era também uma preocupação de Wagner desde seus escritos dos anos 1860 quando aponta em “*Zukunftsmusik*” — texto escrito em formato de carta e publicada primeiramente em francês como prefácio para a edição francesa de quatro libretos de Wagner traduzidos em prosa — que a ópera tinha chegado na Alemanha como um produto estrangeiro acabado, mas totalmente estranho em espírito ao caráter alemão. Os compositores alemães desde sempre tiveram de viajar à Itália a fim de aprender a compor óperas e em nenhum lugar se formara um teatro central para servir de modelo para as óperas alemãs que careciam completamente de *estilo*. Nelas, “todos os estilos [*tous les styles*] coexistiram na mais completa anarquia: estilo francês, estilo italiano, imitação alemã”. Cf. WAGNER, R. “Lettre sur la musique” In: *Quatre poèmes d’opéras*, trad. Richard Wagner, Paris: Librairie Nouvelle, 1861, p.VII. Do ponto de vista de um compositor sério, conclui Wagner, era possível afirmar que não existia à época algo como uma ópera alemã.

Justamente essa correspondência entre o estilo e um fundo cultural social que para Nietzsche faltava aos alemães, razão pela qual entre eles tudo era “carente de originalidade, vacilante” e “sem o pano de fundo de uma verdadeira forma social”. Por isso Nietzsche censura o que somente um infeliz equívoco chama em seu tempo de “cultura alemã”, pois essa não passava, no fundo, de uma “pseudocultura”, de uma “*Gebildetheit*”<sup>70</sup> que não encontrava correspondente nos motivos da alma alemã e que seguia sendo produto da influência exercida pela civilização francesa “antigermânica no fundo do seu ser, que se imita sem talento e com o mais duvidoso gosto, imitação essa que dá forma hipócrita à sociedade alemã, à imprensa, à arte e à estilística”.<sup>71</sup> E caso os alemães quisessem erguer uma cultura com um *estilo* único e correspondente com suas aspirações mais íntimas, eles precisavam levar adiante o que era ainda apenas um primeiro passo dado pelo exército alemão com a *Unificação*.

Por isso, no melhor estilo da tradição retórico-política alemã de chamamento à nação empreendidos por autores como Lutero, Herder e Fichte,<sup>72</sup> Nietzsche vai chamar a atenção para a urgência de se edificar um verdadeiro estilo alemão de acordo com suas aspirações mais íntimas. E também em linha com o mesmo artifício exortatório de outros autores que condicionaram o renascimento nacional alemão à libertação de forças estrangeiras, forças vindas fundamentalmente da França,<sup>73</sup> Nietzsche relaciona a construção de uma *Deutschtum* à superação da influência da “*Civilization*”, da “moda francesa” sobre os alemães. Nesse sentido

---

<sup>70</sup> Essa é uma expressão utilizada por Wagner em *Über das Dirigieren*, texto que Nietzsche leu provavelmente em 1870 depois de ter conhecido Wagner pessoalmente (Cf. carta de Nietzsche a Gersdorff de 11 de março de 1870, BVN 65). Nessa obra publicada em 1869, Wagner se vale da expressão para referir-se aos maestros eruditos que já não chegavam mais a essa posição em razão de seu talento como músico, galgando posições desde as fileiras mais baixas como nas antigas guildas musicais, mas por sua “cultura”. Uma cultura, entretanto, que para Wagner era apenas um “verniz de cultura”, uma afetação não musical e não genial mais próxima de uma pseudocultura [*Gebildetheit*] não da verdadeira cultura [*Bildung*] “pois quem realmente possui esta última é uma pessoa superior e acima do ridículo”. Cf. WAGNER, R. *Über das Dirigieren*, Leipzig: Insel, 1914, p.69.

<sup>71</sup> *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, I, KSA I 690.

<sup>72</sup> É preciso lembrar que também Nietzsche escreveu seu chamamento à nação alemã com seu texto intitulado “*Mahnruf an die Deutschen*”, escrito meio à contragosto a pedido de Wagner por intermédio de Heckel em 1873 para servir de panfleto para os círculos wagnerianos espalhados pela Europa. Cf. BURNETT, H. “Exortação aos alemães, de Friedrich Nietzsche: apresentação da tradução” In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, nº 20, pp. 123.

<sup>73</sup> A esse respeito, Salmi escreve: “gradualmente, a consciência cultural do movimento alemão assume um aspecto político. Ao escrever suas peças *Jungfrau von Orleans* (1801) e *Wilhelm Tell* (1804), Schiller estava descrevendo o estado do povo alemão como sob domínio francês. Hölderlin falou metaforicamente do povo livre da Grécia, representando a nação alemã, e da glória de morrer pelo país natal no campo de batalha. Johann Gottlieb Fichte foi inspirado em suas palestras *Reden an die deutsche Nation* (1807–1808) para enfatizar a importância da liberdade de pensamento e do renascimento nacional. A peça *Hermannschlacht* (1808) de Heinrich von Kleist foi percebida como um modelo para a literatura nacionalista. A peça de Kleist foi um ataque direto ao poder político da França, e essa visão foi discutida mais abertamente no jornal *Rheinischer Merkur*, provavelmente o mais agressivo dos panfletos antinapoleônicos”. Cf. Salmi, H. op. cit., p.39.

é que Nietzsche exorta seus pares a uma busca pelo espírito alemão escondido “sob o disfarce da moda”.<sup>74</sup>

A expressão “*Mode*”, que aparece reiteradamente nessa conferência de 1872, consta certamente como uma das influências fundamentais exercidas sobre Nietzsche nos anos posteriores à época em que consolida sua amizade com Richard Wagner no ano de 1869. O compositor também entendia, já desde seus escritos da década de 1840, que a construção de uma *Deutschtum* dependia da superação da influência de forças como a da Prússia, que para o compositor sempre fizera pouco da cultura alemã ao ceder demais à influência da “moda francesa” e dos judeus com seus valores “*cosmopolitisch*”, “*commerziell*”, “*speculativ*”<sup>75</sup>, todos essencialmente não germânicos. Nesse sentido, a luta contra a “civilização”, contra “a moda francesa” [*französische Mode*], contra o “mundo latino”, associada ao imperativo da formação de uma verdadeira *Deutschtum*, será certamente o que constitui o núcleo de afinidades entre Nietzsche e Wagner entre 1870 e meados de 1874, esse último ano em que o processo de ruptura com o compositor começa a se esboçar nas anotações de Nietzsche. Wagner que, como Nietzsche escreve em anotação de 1874, tinha inventado a luta do “espírito alemão contra o latino” [*Aber er erfand den deutschen Geist, gegen den Romanischen*] bem como a “caracterização do espírito alemão segundo seu próprio modelo”.<sup>76</sup>

Anotado por Nietzsche no ano de 1874, esse trecho nos remete à “luta contínua entre a civilização francesa e o espírito alemão” [*Kämpfe zwischen französischer Civilisation und deutschen Geiste*] a que Wagner se refere em seu texto panfletário do ano de 1868, *Deutsche Kunst und deutsche Politik*. Uma disputa que vai se consolidando como uma preocupação cada vez mais decisiva para o compositor, sobretudo durante sua estadia em Munique, quando, a partir de 1867, concentra suas atividades na tentativa de influenciar o jovem rei Ludwig da Baviera no momento em que vão se acirrando as relações entre Prússia e Áustria. Wagner abre esse texto com uma citação do escritor político nacionalista Constantin Frantz, na qual seu autor condiciona a descoberta da identidade alemã à superação da influência desempenhada pela política francesa sobre o sistema europeu como aparece na propaganda napoleônica que exercia

---

<sup>74</sup> Cf. *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, II, KSA I 689.

<sup>75</sup> Cf. Ludwig II & Wagner. *Briefwechsel*, op. cit., IV, p.20-1.

<sup>76</sup> NF-1874, 32[58]. Em carta a Gabriel Monod de 25 de outubro de 1876 que foi publicada no periódico francês *Revue politique et littéraire*, Wagner, que era conhecido por sua contínua difamação dos franceses e que desejava melhorar sua reputação entre eles, vai sugerir que sua linguagem polêmica era apenas um meio para fazer os próprios alemães criarem uma cultura autêntica: “observe que tudo o que escrevi sobre o espírito francês escrevi em alemão, exclusivamente para os alemães: portanto, é claro que não pretendia ofender ou provocar os franceses, mas simplesmente distrair meus compatriotas de imitar a França para convidá-los a serem fiéis ao seu próprio gênio se quisessem fazer uma boa escolha”. WAGNER, R. “Une lettre inédite de Richard Wagner: ses sentiments à l’égard des Français”, In *Revue politique et littéraire* 7/1883, 17 de fevereiro de 1883, p.215

sua força sobre a cultura alemã e sufocava as reais aspirações da nação: “livrar-nos da tirania dessa civilização materialista é [...] a única barreira efetiva contra essa propaganda”, pois só os alemães possuem “as disposições, o vigor de espírito e força de alma necessários para criar uma cultura mais nobre, contra a qual a civilização francesa não terá mais poder”.<sup>77</sup>

A epifania que a leitura de *Beethoven* trouxe a Nietzsche, tanto em relação às reais aspirações de uma “*deutschen Wesen*” quanto ao futuro da cultura alemã, também está ligada a essa luta de Wagner contra a cultura latina/alexandrina. É o que Nietzsche relata em carta ao compositor quando revela que as teses de *O Nascimento da Tragédia* tinham uma dívida com a “exposição da autêntica *realização* de Beethoven” que seu mestre tinha explanado tão bem em seu texto escrito por ocasião do centenário do compositor.<sup>78</sup> Nietzsche se refere aqui aos movimentos finais do texto de Wagner nos quais seu autor apresenta a grande realização de Beethoven nos termos de uma exortação aos alemães, pois, com sua música, somente o espírito alemão tinha demonstrado ser a força disruptiva frente à barbárie civilizada. Beethoven tinha uma intuição tão poderosa de que com suas melodias se erguia contra a civilização, vai dizer Wagner, que quando anota no manuscrito da nona sinfonia o trecho do *Hino à Alegria* em que Schiller se insurge contra a moda (“teu encanto une de novo/ o que a moda rigorosamente [*Schwert*] separou”), o compositor risca a palavra “*Schwert*” e escreve com maior acento no lugar: “o que a moda *insolentemente* [*frech*] separou!”.<sup>79</sup> Como mensageira da Ideia do mundo, Beethoven tinha convicção de que suas melodias se erguiam como uma verdadeira ameaça aos frágeis ídolos de barro da civilização: “nós viemos de dentro, vós vindes de fora: nossa origem é a essência, a vossa, a aparência das coisas”, escreve Wagner.<sup>80</sup>

Ao envolver a audiência na contemplação da Ideia do mundo, na experiência mística de unidade com o todo proporcionado pela música, era toda a civilização, todo o solo secular da vida moderna que perdia seus frívolos atrativos: “o criador do mundo, Brahma, ri de si mesmo ao reconhecer sua própria ilusão”.<sup>81</sup> Era justamente esse, “em seu mais solene sentido, o efeito da música sobre toda nossa civilização moderna: a música a faz desaparecer como a luz do dia faz desaparecer a luz da lâmpada”.<sup>82</sup> Trecho esse que é reproduzido por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia* quando afirma que a *Civilization* é suspensa [*aujgeboben*] pela música

---

<sup>77</sup> WAGNER, R. *Deutsche Kunst und deutsche Politik*. Leipzig 1868, p.9.

<sup>78</sup> Carta de 10 de novembro de 1870, BVN-108.

<sup>79</sup> Cf. *Beethoven*, op. cit., p.95. Na edição alemã, Cf. WAGNER, R. *Beethoven*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1870, p.69.

<sup>80</sup> *Idem*, p.92.

<sup>81</sup> *Idem*, p.54.

<sup>82</sup> *Idem*, p.92.

dionisíaca; ou quando anota em fragmento de 1871: “todo o mundo liberal se defende contra o espírito da música e sua clarificação filosófica. A música suprime a civilização, o mesmo que a luz do sol à luz das lâmpadas”.<sup>83</sup>

## 1.2. Cultura x Civilização

Essa posição de Wagner, uma influência tão imperiosa para o jovem Nietzsche nos primeiros anos da década de 1870, a quem filósofo será tão devoto a ponto de pôr em risco sua reputação como professor universitário ao associar de forma engajada sua atividade de filólogo com a causa compositor,<sup>84</sup> recupera certamente um dos aspectos centrais do processo de formação da identidade nacional alemã que Norbert Elias discute em seu clássico *O processo civilizador*. É bastante instrutiva a defesa que Elias faz da antítese entre os dois vocábulos alemães, “*Civilization*” e “*Kultur*”, como reflexo do modo como historicamente se deu o processo de formação da identidade nacional alemã em oposição à influência da França. A *Deutschtum* teria sido construída, segundo Elias, ao longo do século XVIII por uma *intelligentsia* de classe média dispersa nos vários principados alemães — de onde sai a elite de artistas e homens de letras da envergadura de Winckelmann, Herder, Lessing, Goethe, Schiller —<sup>85</sup> e fundadora da identidade cultural dos alemães em franca oposição com o afrancesamento das elites cortesãs. Essa aristocracia aculturada, por vezes falante de língua francesa, será vista pela classe média alemã como reprodutora de valores da *Civilization*, isto é, de certos

---

<sup>83</sup> NF-1871, 9[34], KSA VII 284.

<sup>84</sup> Em *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, obra publicada em 1915 na qual Elisabeth busca reconstruir essa amizade por meio das cartas trocadas entre ambos, o testemunho da irmã de Nietzsche mostra que a dedicação do filósofo à causa de Wagner era da natureza mesma de uma devoção. Além de perdurar até os meados de 1876, ela se estendia até mesmo ao âmbito de questões bastante práticas como à revisão dos textos de Wagner para publicação e recuava antes do próprio projeto de Bayreuth. Escreve Elisabeth: “Wagner transferiu para meu irmão todo o oneroso trabalho ligado à impressão de sua biografia, dada a dificuldade que tivera em fazer-se entender pelo italiano Bonfantini. Não deve ser esquecido que meu irmão estava já extremamente sobrecarregado pelas novas e exigentes obrigações de sua categoria universitária, sem falar no seu trabalho privado, e se ele não tivesse a faculdade de realizar tudo com maravilhosa facilidade ter-lhe-ia sido impossível satisfazer todos estes pedidos que exigiam o seu tempo e as suas energias. [...] Mas era tão grande sua admiração pelo mestre e por Frau Cosima, que suportava todo esse peso com espírito de alegre autossacrifício e, não contente com esta prova de amizade oferecia voluntariamente os seus serviços para novas tarefas (Cf. *Correspondência com Wagner*, op. cit., p.42).

<sup>85</sup> Sobre as origens plebeias dessa *intelligentsia* alemã de classe média, Elias escreve: “o bisavô de Goethe fora ferreiro, seu avô alfaiate e, em seguida, estalajadeiro, com uma clientela cortesã, e maneiras cortesãs-burguesas. Abastado, seu pai tornou-se conselheiro imperial, burguês rico, de meios independentes, possuidor de título. Sua mulher era filha de uma família patricia de Frankfurt. O pai de Schiller era cirurgião e, mais tarde, major, mal remunerado; mas seu avô, bisavô e tataravô haviam sido padeiros. De origens sociais semelhantes, ora mais próximas ora mais remotas, dos ofícios e da administração de nível médio vieram Schubart, Bürger, Winckelmann, Herder, Kant, Friedrich August Wolf, Fichte, e muitos outros membros do movimento.” Cf. Elias, *O processo civilizador*, op. cit., p.37.

predicados de caráter pejorativo atribuídos aos franceses. Nesse contexto é que aparecem, nos registros literários da época, as críticas à superficialidade dos modos franceses, seu ritualismo afetado, seu gosto pelo luxo e por frivolidades, seu modo racional de dominar os afetos para afetar uma *bienséance* que dissimula reais intenções, etc.<sup>86</sup> Tudo isso em oposição à *Kultur*, aos modos naturais dos verdadeiros alemães, mais autênticos e sérios, de vida interior profunda, cultivada e voltada para a vitalidade dos sentimentos.

No adentrar do século XIX, entretanto, a antítese entre *Kultur* e *Civilization*, que primeiramente era social, argumenta ainda Elias, torna-se agora nacional. Isto é, à medida que vai ascendendo ao ser absorvida pelo sistema político alemão, essa classe média, que foi construindo uma identidade em oposição à classe aristocrática das cortes, vai transformando a *Kultur*, que antes expressava seus valores de classe, em valores nacionais em oposição à *Civilization* não mais ligada aos valores da aristocracia cortesã, mas diretamente aos franceses. “Honestidade” e “sinceridade”, por exemplo, como Elias mostra a partir de registros literários, serão apontados à época como valores nacionais da *Kultur* alemã em oposição à cortesia dissimulada dos franceses, aos valores da *Civilization*.<sup>87</sup> Em anotação escrita em 1865 no diário destinado ao jovem rei Ludwig II da Baviera, é o espírito do tempo que está operando quando Wagner defende, como consequência da influência da moda francesa sobre os alemães, que esses últimos tinham se esquecido de importantes lemas de “honestidade alemã”, “liberdade alemã”, “moralidade alemã” [*“Deutsche Redlichkeit, deutsche Freiheit, deutsche Sittlichkeit”*].<sup>88</sup>

Associada à ideia de “*Civilization*”, a “*Mode*” aparece de modo incisivo nas obras de Wagner como uma noção que exprime uma atitude antifrancesa que culmina nos anos 60, como se vê nas anotações de diário dirigidas ao rei Ludwig, em *Deutsche Kunst und deutsche Politik*,

---

<sup>86</sup> Algo que, como é sabido, vai aparecer na própria discussão entre Lessing e Gottsched acerca da formação de um teatro nacional alemão. Lessing vai encarar a *bienséance* e as regras da poética que ganharam sua forma mais perfeita no teatro classicista de Racine, Corneille e Voltaire, como uma amarra à natureza do gênio. As regras da poética classicista era como a imposição de um freio sobre os arroubos do natureza, de uma racionalidade técnica contra a inspiração genial. Por isso, para Lessing, o talento natural de Shakespeare devia ser tomado como o modelo de teatro nacional para os alemães, não os clássicos franceses. Cf. SÜSSEKIND, P. *O gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.39-44. Cf também SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>87</sup> Cf. Elias, *O processo civilizador*, op. cit., p.47.

<sup>88</sup> KÖNIG LUDWIG II & WAGNER, R. *Briefwechsel*. Karlsruhe: Otto Strobel, 1936–39, IV, p.28. Como vai mostrar Hannu Salmi, a “oposição ‘Nachahmung / Nachbildung’ também foi associada nos textos de Wagner a pares conceituais como ‘Civilização/Cultur’ e ‘Materialismo / Idealismo’”. Essas combinações contrastadas foram implantadas ao longo do tempo por Wagner em uma variedade de expressões: “Ele identificou uma luta contínua ‘entre a civilização francesa e o espírito alemão’. A civilização estava ligada ao ‘materialismo mais sórdido’ e à ‘imitação mecânica’, enquanto a cultura real estava repleta de ‘idealismo’ e ‘moldagem estética’. Esta categorização foi convertida em limite de valor conectando-a com a oposição binária ‘verfallen/edel’ (decadente/nobre)”. Cf. Salmi, H. op. cit., p.12.

e adentra a década seguinte com panfleto *Beethoven* escrito por ocasião da comemoração do centenário do compositor alemão pouco mais de um ano antes da publicação de *O Nascimento da Tragédia*. A expressão “moda francesa”, no entanto, é empregada por Wagner antes ainda e está presente desde seus escritos dos primeiros anos de exílio em Zurique. Em vários momentos de sua obra escrita, Wagner se utiliza da expressão para exprimir um fenômeno artístico de caráter efêmero, frívolo, supérfluo, nascido não de uma necessidade da Natureza, de uma essência interior, mas de uma necessidade artificial, exterior, mundana. A moda, como Wagner defende no seu texto de 1849, *Die Kunstwerk der Zukunft*, era produto de um processo de racionalização que impôs amarras à natureza, que colocou o formal e o útil no centro do desenvolvimento da cultura em prejuízo da natureza, do sentimento e da sensibilidade, o que acabou por converter as pulsões da Natureza em coisa acessória: “se o espírito cria a natureza, se o pensamento faz o real, se o filósofo está antes do homem, então a natureza, a realidade e o homem deixam de ser necessários, e a respectiva existência, tornada supérflua, passa a ser inclusivamente nociva”.<sup>89</sup>

Se o espírito é o incondicional, é *causa sui*, é o fim da história, vai dizer ainda o compositor, então “a vida é o arbitrário, [...] todas as carências humanas passam a ser luxo”, e o luxo, o que se carece. Por isso a moda é “esse estimulante artificial que desperta uma carência não-natural onde a carência natural não existe”.<sup>90</sup> A ópera, a arte da “ganância visual” [*die blosse Augenbegierde*], para lembrar a maneira como Wagner se refere ao gênero dramático moderno em *Oper und Drama*, é apontado como exemplo dessa arte correspondente à necessidade artificial e exterior da moda — um produto da alienação burguesa, do moderno filisteu escravo do luxo e do supérfluo.<sup>91</sup> Moda, por fim, que exerceu seu domínio sobre os alemães e cujas leis são ditadas pelo gosto latino da França “há duzentos anos, o único fermento produtivo da formação europeia”.<sup>92</sup>

Por isso a eclosão da Guerra Franco-Prussiana no ano de 1870 e o desfecho vitorioso para o lado alemão que resultaria na *Unificação* tinham produzido tanta euforia em Wagner. Agora a civilização francesa poderia ser expulsa em definitivo do território alemão e, apartados dessa “influência impudica”, o encontro com Natureza era outra vez possível. Pois a Alemanha

---

<sup>89</sup> Cf. WAGNER, R. *A obra de arte do futuro*. Trad. Jose M. Justo, Lisboa: Antígona, 2003, p.30.

<sup>90</sup> *Idem*, p.31.

<sup>91</sup> Cf. WAGNER, R. *Oper und Drama*, Leipzig: Verlag-Handlung von I. I. Weber, 1869, p.124-5. Para Wagner, a melodia da canção popular tinha sido degradada e reduzida a instrumento de prazer e volúpia, como “perfume” com o qual o homem aristocrático e delicado borrija “o tédio de sua vida no deserto, o vazio e o nada que carregam no coração” (*Idem*, p.32). Esse “perfume” era justamente a ária da ópera.

<sup>92</sup> Cf. *Beethoven*, op. cit., p.85.

era o lar da cultura mais genuína e pura, e a Universalidade era a tendência básica do espírito alemão: “Universal como a missão do povo alemão parece ter sido, desde sua entrada na história, igualmente universais são as aptidões do espírito alemão para a arte”.<sup>93</sup> Não à toa que a Alemanha seja a pátria da arte, em especial da música, a arte do Universal: é a Vontade, a própria essência do mundo que comunica suas aspirações universais por meio da música para além da Babel das línguas e das culturas distintas como tinha ensinado Schopenhauer, cuja filosofia simbolizava para Wagner, em linha com o que pensava seu amigo Hermann Franck, a regeneração do espírito alemão frente à sua deterioração, como aponta na sua autobiografia — praticamente um *Bildungsroman* — *Mein Leben*.<sup>94</sup> Embora essa ideia já esteja presente em Wackenroder, Schumann e Friedrich Schlegel<sup>95</sup> e mesmo Schiller tenha apontado a força inconsciente de toda produção poética como um fundo musical, foi Schopenhauer, lembra Wagner em *Beethoven*, o responsável por defini-la com clareza filosófica.<sup>96</sup>

É na “*Deutschtum*”, portanto, que se revolve a contradição entre o nacional e o universal em Wagner: a cultura alemã era a única que poderia livrar a Europa da barbárie civilizada por meio de uma aspiração mais nobre da Natureza. Em linha com essas ideias de Wagner é que o conflito entre *Kultur* e *Civilization* vai aparecer em Nietzsche na forma da “poderosa luta da civilização contra o espírito da música” [*Mächtiger Kampf der Civilisation gegen den Geist der Musik*], como o filósofo anota em fragmento escrito nos últimos meses de redação de *O Nascimento da Tragédia*.<sup>97</sup> O espírito alemão da música, como escreve dessa vez nas anotações preparatórias para *Wagner em Bayreuth*, é o antagonista do mundo moderno, mundo este que, “no melhor dos casos, é Renascimento ou, para dizê-lo melhor, florescimento póstumo do mesmo (civilização francesa)” [*die französische Civilisation*].<sup>98</sup> O espírito da música descreve “a oposição à civilização, o alemão contra o francês” [*das Deutsche gegen das Französische*];<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> Cf. *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, op. cit., p.35.

<sup>94</sup> Nesse particular, Wagner escreve a respeito de seu encontro com seu amigo Hermann Franck: “Tive o prazer de ver que ele valorizava tanto quanto eu as obras de Schopenhauer que se tornaram conhecidas nos últimos anos. Ele se expressou sobre isso com uma convicção singular, considerando que o espírito alemão [*deutschen Geiste*] estava destinado ou à completa deterioração, em conjunto com a situação da política nacional, ou então a uma regeneração igualmente completa na qual Schopenhauer desempenharia seu papel” (WAGNER, R. *Mein Leben*, München: F. Bruckmann, 1911, vol.2, p.620).

<sup>95</sup> Cf. GRAY, R. “The German Intellectual Background”, In: *The Wagner Companion*. (ed.) Peter Burbidge and Richard Sutton. London: Faber & Faber, 1979, p.48.

<sup>96</sup> Cf. *Beethoven*, op. cit., p.14.

<sup>97</sup> NF-1871, 9[36], KSA VII 285.

<sup>98</sup> NF-1875, 12[24] KSA VIII 260.

<sup>99</sup> NF-1875, 12[29] KSA VIII 267.



a oposição schopenhaueriana entre fenômeno e coisa em si.<sup>100</sup> Pois a civilização é o “mundo aparente da vida moderna” [*Erscheinungswelt des modernen Lebens*], da moda francesa, do mundo neolatino contra a inquieta “vida interior da música” [*Innenleben der Musik*] de natureza germânica.<sup>101</sup> O espírito musical alemão exprime, por fim, a “luta eterna” entre *a consideração teórica* e *a consideração trágica do mundo*”.<sup>102</sup> Uma luta cujo papel da Alemanha estava em sentido “inverso no mundo moderno” [*Umgekehrt in der modernen Welt*]: se a civilização, com seu mundo burguês utilitário, desencantado e tomado por seu impulso político desmedido, era um produto tardio da expulsão das forças mágicas da Natureza desde a tendência criada pelo socratismo, isto é, se ela tinha feito desaparecer de todo o elemento dionisíaco, agora Dionísio estava de volta como “retorno do espírito alemão sobre si mesmo”<sup>103</sup>, sobretudo se se observa os acontecimentos da recente história da Alemanha.

Desde a “Reforma e na música alemã”, escreve Nietzsche em seu texto sobre o futuro das escolas alemãs, “no rigor de sua filosofia e na fidelidade comprovada recentemente no soldado alemão, demonstra-se sua extraordinária audácia, aquela força tenaz, relutante a todas as aparências, da qual ainda podemos esperar”, conclui o filósofo, “uma vitória sobre aquela pseudocultura da moda do ‘presente’” [*modische Pseudokultur der “Jetztzeit”*].<sup>104</sup> Era preciso livrar-se da influência da França, da cultura latina, pois esse era o desejo da alma alemã desde que Lutero se levanta contra a Igreja de Roma; circunscrevendo os limites da razão, a filosofia alemã, com Kant, deu cabo do otimismo racionalista de tudo acreditar ser capaz de conhecer e corrigir; Schopenhauer tinha mostrado que o conhecimento mais alto e universal do mundo encontra-se na arte, especialmente na música; e a música alemã, com Wagner, trouxe a esperada libertação do autêntico espírito alemão, cativo sob o jugo da *Civilization*, depois que a ousadia do “jovem e destemido soldado alemão” tinha dado o primeiro passo nessa direção.

Esse modo de instrumentalizar a história alemã para se acercar da *Deutschtum* contra o espírito latino revela mais uma vez as afinidades de Nietzsche nesse período de sua produção

---

<sup>100</sup> Essa ideia de Nietzsche sobre o espírito da música reproduz o que Wagner defende em *Beethoven* quando escreve: “ao lado desse mundo da moda, ergue-se, ao mesmo tempo, um outro mundo. Assim como sob a civilização romana universal surgiu o cristianismo, assim irrompe agora do caos da civilização moderna *a música*. Ambos declaram: nós viemos de dentro, vós vindes de fora; nossa origem é a essência, a vossa, a aparência das coisas”. Cf. WAGNER. R. *Beethoven*, op. cit., p.92. Essa distinção entre *Civilization*, ligada ao mundo externo da aparência, e a *Kultur*, ligada ao espírito alemão da música, interior e como expressão do Em-si, é certamente o que, conforme Nietzsche vai escrever em carta a Gersdorff, fazia com que os escritos de Wagner reproduzissem uma idealidade que “parecia brotar do espírito de Schopenhauer” (Cf. BVN-1869,19).

<sup>101</sup> NF-1875, 12[24] KSA VIII 261.

<sup>102</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia* §17, op. cit., p.102.

<sup>103</sup> NF-1871, 9[31] KSA VII 283.

<sup>104</sup> Cf. *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, II, KSA I 691.

com o pensamento de Wagner.<sup>105</sup> Para o compositor, a Reforma também era um símbolo de luta do espírito alemão contra o mundo latino que teria se originado do desejo de libertação da mundana Igreja de Roma e em direção a uma identidade religiosa alemã mais honesta.<sup>106</sup> O mesmo paralelo aparece em relação a Johann Sebastian Bach: Wagner via na figura de Bach, assim como via em Beethoven, a personificação do espírito alemão em luta contra a civilização: a arte de compor entre os séculos XVII e XVIII, com suas formas conservadoras, era frívola, rígida e pedante; mas Bach foi capaz de criar uma música milagrosamente nova e universal: “o espírito de Bach, o espírito alemão”, vai escrever Wagner, “emergiu do santuário da música mais maravilhosa, de onde nasceu. Quando o *Götz* de Goethe apareceu, eles aplaudiram: ‘Isso é alemão!’” [*das ist deutsch!*].<sup>107</sup> Nessa mesma direção, Nietzsche defende, ainda em seu texto sobre o futuro das instituições de ensino alemães, que percorrer os passos da “*deutschen Wesen*” é estar atento à luta do espírito alemão contra o neolatino que se revela desde a Reforma: “o sentido histórico do alemão foi revelado na tempestade de sentimentos com que Goethe evocou Erwin von Steinbach: no *Fausto*, no *Anel de Nibelungo* de Wagner, em Lutero,<sup>108</sup> no soldado alemão, em Grimm”.<sup>109</sup> Revelou-se na música alemã desde que Bach, Beethoven e Wagner emanciparam a música que antes se encontrava a serviço da civilização.<sup>110</sup>

### 1.3. Nada mais grego que o alemão

Nesse sentido é que a força espiritual dos alemães foi interpretada por Wagner como um retorno à Natureza, enquanto que a *Civilization* estava comprometida com a mera “imitação mecânica” [*mechanische Nachahmung*] do lado exterior do mundo.<sup>111</sup> Como escreve já em seu texto de 1849, a moda “só consegue *derivar*, não sabe *inventar*; porque inventar, na verdade, não é outra coisa senão *desvelar*, designadamente desvelar a natureza, conhecer a natureza”.<sup>112</sup>

---

<sup>105</sup> A esse respeito, Nietzsche escreve em *Wagner em Bayreuth*: “a história tornou-se uma argila flexível em suas mãos [de Wagner]; de imediato, estabelece com a história uma relação diferente daquela do erudito, relação esta que se assemelha aos gregos diante de seus mitos, com algo que formamos e criamos com amor e com a uma devoção reverente, mas sobretudo com os direitos soberanos do criador” Cf. *Wagner em Bayreuth*, op. cit., p. 55.

<sup>106</sup> Ludwig II & Wagner. *Briefwechsel*, op. cit., IV, p.18.

<sup>107</sup> Idem, IV, p.24.

<sup>108</sup> O “ser alemão”, vai escrever Nietzsche, tinha se preservado “viril, sério, melancólico, duro e autêntico” no espírito de Lutero. Cf. *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, V, KSA I 749.

<sup>109</sup> NF-1873, 29[136] KSA VII 691.

<sup>110</sup> NF-1871, 9[36] KSA VII 285.

<sup>111</sup> Cf. *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, op. cit., p.58.

<sup>112</sup> Cf. *A obra de arte do futuro*, op. cit., p.33. Essa ideia Wagner retira dos livros publicados em 1865 pelo filósofo e político alemão Constantin Frantz, nos quais seu autor anuncia suas ideias acerca da missão universal da Alemanha e associa a civilização materialista dos franceses à imitação desprovida de espírito contra a qual os

Por isso a reconciliação com a natureza não pode ser alcançada “por via do reconhecimento e da representação do presente desta vida desfigurada pela moda”. O espírito que quer reatar seu elo vital se vê, então, “não-arbitrariamente obrigado a proceder arbitrariamente no seu impulso artístico de redenção” e vai ter de buscar a natureza que, “num estado de vida saudável, se lhe oferecia inteiramente por si mesma — precisamente no ponto onde consegue apreendê-la em menor desfiguração e finalmente na mínima desfiguração possível”.<sup>113</sup>

Em linha com essas considerações de Wagner, Nietzsche vai assegurar que a libertação do espírito alemão da música, cativo sob a “cultura” de seu tempo, dependia dele próprio ser guiado também pela Natureza. Em sua conferência escrita em 1872 sobre o futuro das escolas alemãs, Nietzsche vai ao cerne dessa questão quando defende que o caminho para ir de encontro à *deutschen Wesen*, cativa sob o jugo da moda, não pode ser outro senão aquele guiado pela natureza, pelo *gênio*. A partir dessa categoria “descoberta” por seus filósofos, e pela qual os alemães adquiriram à época verdadeiro fascínio, é que se ergue em toda sua importância o papel da Antiguidade para a defesa da cultura. Afinal, como é sabido, a cultura grega figurava no imaginário alemão como a Natureza em seu estado de menor desfiguração, e seu povo como sujeito coletivo verdadeiramente genial cuja absoluta originalidade e interioridade de sua cultura e a ingenuidade seus costumes figuravam como sua marca distintiva.<sup>114</sup>

Como exemplo da Natureza intacta, o mundo grego se levantava como um ideal pedagógico diante do qual a pseudocultura alemã de seu tempo poderia mirar sua deformidade no espelho, nos moldes em que Winckelmann, na mesma direção, o tinha feito. É esse, concretamente, um dos motes centrais do primeiro livro de Nietzsche. Essa finalidade está também na origem do conflito entre Nietzsche e a filologia profissional de Berlim por detrás das críticas públicas de Wilamowitz a *O Nascimento da Tragédia*. Naturalmente que a rusga com a filologia erudita era esperada, sobretudo se levamos em consideração que imperava entre os classicistas da segunda metade do XIX uma abordagem da Antiguidade já sob o abrigo de uma verdadeira *Altertumswissenschaft* e não mais segundo o que Wilamowitz vai apontar como

---

alemães devem se insurgir. Cf. FRANTZ, C. *Die Wiederherstellung Deutschlands*. Berlin 1865, p.407,415. Cf. também FRANTZ, C. *Untersuchungen über das Europäische Gleichgewicht*. Berlin 1859 p.119–147.

<sup>113</sup> Cf. *A obra de arte do futuro*, op. cit., p.35.

<sup>114</sup> Como vai argumentar Marchand, essa associação dos gregos com a natureza, gênio e liberdade frente ao mundo moderno com o não natural, o exagerado e o tirânico, teria vindo da caracterização dos Gregos por parte de Winckelmann e deveria constar como sua “contribuição mais significativa” para o filelenismo alemão. Citando Ludwig Curtis, Marchand lembra ainda que “se para Rousseau era o retorno à natureza, para Winckelmann era o retorno aos gregos. Aqui se encontrava a humanidade essencial [*allgemeine Menschheit*] em que, sem consideração de status ou papel, o nobre e belo em cada pessoa era reconhecido e cultivado”. Cf. *Marchand*, op. cit., p. 9.

a visão beletrista e estética dos antigos por parte dos artistas alemães do século anterior.<sup>115</sup> Na representação da Grécia antiga presente em seu primeiro livro, Nietzsche, entretanto, está mais próximo do espírito dos classicistas do século XVIII, ou pelo menos daqueles que em seu tempo preservou o essencial daquele espírito dos clássicos alemães da geração anterior, junto aos quais a imagem da Grécia tinha sido erguida visando, sobretudo, os fins da cultura e a partir de um *ideal* que não tinha como primeiro plano exatamente uma construção do mundo antigo segundo uma investigação rigorosamente historicista.<sup>116</sup>

Esse é bem o espírito quando Winckelmann, para nos remetermos ao ponto de partida do filelenismo alemão, publica seu *Gedanken* em 1755. À época da publicação de seu livro, como se sabe, Winckelmann tinha um conhecimento ainda precário sobre a arte e as obras antigas. Sua visão da Antiguidade tinha como guia um idealismo que compreendida mais uma soma de análises morais e naturalísticas que uma construção com base em dados empíricos criteriosos.<sup>117</sup> Muito do amorismo do autor se revela nos próprios exemplos em que se baseia, como no caso de Laocoonte, que por vezes eram interpretações feitas de segunda mão a partir de moldes, impressões e descrições de peças da Antiguidade. Como o próprio Winckelmann reconhece nas *Erläuterung der Gedanken*, à época ele não tinha sido capaz de dar à sua concepção da Grécia contornos de uma história rigorosa baseada na análise empírica e material

---

<sup>115</sup> Cf. nota 53 do presente trabalho.

<sup>116</sup> Carl Pietsch vai defender que, para Nietzsche, a cultura devia muito à filologia, sobretudo por recuperar e revivificar a estética e ideais culturais helênicos. Nietzsche, porém, não estava com isso se referindo “ao grande amador J.J. Winckelmann, cujos estudos da arte antiga estimularam Goethe e Schiller, mas ao fundador da filologia profissional, Friedrich August Wolf, e à tradição da filologia erudita alemã inspirada por ele no século XIX” (Cf. PLETSCHE, C. *Young Nietzsche becoming a genius*, New York: The Free Press, 1992, p.104). As próximas páginas do presente trabalho são também uma refutação a essa tese, pois defendemos que Nietzsche, para se opor à filologia especializada de seu tempo, recorreu justamente ao espírito do helenismo de autores como Winckelmann, Goethe e Schiller.

<sup>117</sup> Moral, pois o que Winckelmann deixa ver de suas observações das esculturas que tinha à disposição a partir de moldes, réplicas e gravuras, é que suas análises da Grécia demonstravam que a realidade estética sempre e inevitavelmente refletia questões éticas. A Grécia de Winckelmann é bela porque é boa, e é boa porque é um exemplar da Natureza. Seus modelos refletem a grandeza de alma do homem próximo da Natureza por detrás do mármore esculpido, para ficarmos aqui com o modo como o estudioso alemão analisa o conjunto de esculturas gregas do *Laocoonte*. A análise é também naturalística, pois, qual um verdadeiro Éden secular, a Grécia da pureza moral de Winckelmann é também a pátria da pureza física. Como leitor de Montesquieu, Winckelmann sempre aponta o céu azul e o clima ameno da Grécia como responsáveis por modelar a bela e vigorosa compleição dos helenos. Os corpos gregos eram exemplos de uma natureza perfeita que nunca conheceu, como demonstravam seus tratados de medicina, a varíola ou doenças venéreas. Doenças que destroem tantas belezas e desfiguram os corpos mais perfeitos ainda eram desconhecidas entre os gregos. Os homens, em particular, cuidavam para manter a perfeição de seus corpos: Alcebiades temia dedicar-se muito tempo aos estudos de flauta para não desfigurar seu belo rosto; dietas rigorosas eram impostas pelo Éforos de Esparta para evitar corpos adiposos e exercícios físicos eram incentivados nos ginásios e durante os Jogos Olímpico. A pureza dos corpos gregos não se reflete apenas na perfeição de suas formas, mas também na plenitude de sua saúde, única garantia da manutenção dessa perfeição. Cf. *Gedanken über die Nachahmung*, op. cit., p.30ss.

dos objetos: “minha convicção é de que a beleza na arte se deve mais à sutileza de sensibilidade e pureza de gosto do que a uma reflexão em profundidade”.<sup>118</sup>

Graças à polpuda pensão que recebe do rei da Polônia, Winckelmann, no entanto, vai à Roma em novembro de 1755. E um mês depois, após travar contato com artistas italianos, com as extraordinárias coleções romanas de peças antigas, com escavações de Nápoles e com o acervo portentoso das bibliotecas do Vaticano, o estudioso pôde então refinar sua relação com as obras da Antiguidade. O que teria levado Winckelmann à admitir que era necessário rever muitas de suas ideias: “Já aprendi que falamos da Antiguidade como um míope, a partir de livros, mas sem nunca os ter visto; eu mesmo descobri os erros que havia cometido”.<sup>119</sup> Entretanto, mesmo reconhecido como um dos maiores antiquários entre os romanos, o que inclusive rendeu a ele o título de Prefeito das Antiguidades por Clemente XIII em 1763, e tendo maior embasamento em bases observacionais, a abordagem de seu *Geschichte der Kunst des Alterthums*, obra escrita em alemão e publicada em Dresden no ano de 1764, não é menos idealista. Nessa obra, Winckelmann postula de forma *a priori* (e isso desde *Gedanken*) a grandeza absoluta da arte grega, para cuja celebração todos instrumentos e métodos históricos deviam ser mobilizados. Esse idealismo aparece também no caráter escatológico dessa obra, já que articula o “grande estilo” [*grosser Stil*] dos gregos, estilo de suprema originalidade e beleza, à ideia de uma idade de ouro a partir da qual a arte, fruto de uma humanidade harmônica e próxima da natureza, vai aos poucos declinando de toda sua nobreza e perfeição em direção à artificialidade nos períodos subsequentes até tornar-se irremediavelmente perdida.<sup>120</sup> A arte dos romanos, o modelo historicamente apropriado pelo Renascimento latino, era já, de acordo com Winckelmann, mera obra de imitadores dos tempos do declínio da arte sublime dos gregos.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Cf. “Erläuterung der Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken” In: *Kleine Schriften Vorreden*, p. 97

<sup>119</sup> WINCKELMANN, J. J. *Briefe*, éd. W. Rehm, 4 vol., Berlin, 1952, t. I, p. 191.

<sup>120</sup> Em *Geschichte*, Winckelmann ainda permanece apegado à ideia de que a arte grega foi um pináculo insuperável na história da arte antiga e da moderna. Em vista dessa visão de perfeição da Grécia, Winckelmann propõe uma periodização da arte antiga segundo uma lógica teleológica que parte da arte grega como ápice de um movimento histórico: “o estilo antigo [*älter Stil*] durou até Fídias; graças a ele e a seus contemporâneos, a arte tinha alcançado sua maior grandeza, e esse estilo pode ser chamado de grande estilo e estilo elevado [*Stil den großen und hohen nennen*]; de Praxíteles até Lísipo e Apeles, a arte adquiriu mais graça e complacência, e esse estilo deve ser chamado de belo estilo [*schöner Stil*]. Algum tempo depois desses artistas e sua escola, a arte começou a declinar com os imitadores — e nós poderíamos então falar de um terceiro estilo, o dos imitadores [*Stil der Nachahmer*] — até que gradualmente declinasse até sua queda” (Cf. *Geschichte der Kunst des Altertums*, p.207). Essa distinção cronológica de “estilos” antigos, a primeira na história da arte antiga, desempenhou um papel essencial no desenvolvimento da arqueologia e que a reformulou ao propor, no século XIX, a distinção (sempre corrente entre certos historiadores) entre o “estilo arcaico”, do “primeiro classicismo do século V”, o “segundo classicismo do século IV” e o “estilo helenístico”.

<sup>121</sup> Essa imagem aparece ainda em Wolf, o pai da *Altertumswissenschaft* alemã, quando escreve que os romanos tiveram sucessos retóricos, marciais e especialmente curatoriais; eles também reconheceram a grandeza da cultura

O caráter idealista dessa história da arte antiga como história de um declínio é também o que vai instaurar uma antinomia entre o antigo e o moderno que nesses termos se expressa no pensamento de Winckelmann como uma versão da *Querelle des Anciens et des Modernes* em solo alemão.<sup>122</sup> O que quer dizer que sua imagem total dos antigos vinha acoplada a uma crítica ao caráter artificial e fragmentado da civilização moderna, dando origem à dicotomia entre modernos e antigos que esquematiza a grandeza e nobreza da Grécia condicionada pelas críticas que faz ao mundo contemporâneo. O que decerto aproxima Winckelmann da visão romântica de Rousseau, comparação essa que inclusive chega a ser feita por Diderot no ano de 1765.<sup>123</sup> Assim como o autor de *Emílio*, Winckelmann denuncia o moderno em benefício de outra concepção de modernidade, apontando a alienação da cultura de seu tempo como resultado histórico da organização de suas relações sociais de forma artificial que acabou por afastar as verdades autênticas da Natureza.

Nesse sentido é que se diz que os autores do século anterior ao de Nietzsche esperavam encontrar nos antigos uma alternativa superior ao mundo contemporâneo e à situação da Alemanha inserida nele.<sup>124</sup> O que teria levado os alemães à explorar o caminho idealista buscando encontrar alguma afinidade entre seu próprio mundo de ideias e a autoridade dos antigos, de modo que eles se sentissem particularmente bem equipados para explorar essa alternativa em nome da renovação da cultura e contra, de algum modo, o moderno, a *Civilization*. Essa tendência estará nitidamente traçada por Winckelmann e sua crítica ao caráter alienado da barbárie civilizada vai servir de inspiração também para a mentalidade do

---

grega, mas, escreve ainda, "os romanos não eram um povo de talentos originais". Cf F. A. WOLF. "Darstellung der Altertumswissenschaft", in *Kleine Schriften*, vol. 2, ed. G. Bernhardt Halle, 1869, p. 817.

<sup>122</sup> Escreve Safranski a esse respeito: "desde Winckelmann, houve uma disputa na Alemanha acerca do caráter exemplar da antiguidade grega e, em menor medida, da Antiguidade romana. Foi uma continuação da *Querelle des Anciens et des Modernes*, uma disputa intelectual que se estabeleceu a França do Século XVII e na qual abordaram a questão de se a arte e a literatura 'modernas' representavam um progresso sobre o mundo antigo ou se deveriam continuar aprendendo com o grande passado. Na França, a disputa foi resolvida em favor de um 'Modernidade' consciente de si. Mas quando meio século depois o debate se ergueu outra vez entre os alemães, os 'classicistas' dominaram". Cf. SAFRANSKI, R. *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 278. . Bornheim vai mostrar que a exortação de Winckelmann, embora representasse uma inserção em solo alemão na *Querelle des anciens e des modernes*, ao mesmo tempo se distanciava dela, pois o classicismo tardio alemão em comparação à versão francesa passa a entender por "antigo" os gregos do período clássico, enquanto que no mundo latino, desde os italianos até na França, a ideia de antigo estava vinculada fortemente à tradição romana (Cf. BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro, Uapê, 1998, pp. 79-80).

<sup>123</sup> Aproximação essa entre Winckelmann e Rousseau feita, curiosamente, por Diderot no século anterior ao de Nietzsche: "Assim é Jean-Jacques Rousseau quando se lança contra as letras que cultivou durante toda a sua vida, a filosofia que professa, a sociedade de nossas cidades corruptas em meio às quais ele está ardendo para viver e onde estaria desesperado para viver. 'ser ignorado, incompreendido, esquecido. [...] Assim é Winckelmann quando compara as produções de artistas antigos e de artistas modernos". DIDEROT, D. *Œuvres: Esthétique, théâtre*. Paris: éd. L. Versini, 2000, p. 438-439.

<sup>124</sup> Cf. Silk & Stern, op. cit., p.04.

“classicismo” de Schiller e Goethe até configurar adiante as críticas românticas à cultura do filisteu. Os estudos de alta imaginação dos antigos por parte dos homens letrados e artistas do século XIX, como fundamento de inspiração para uma verdadeira renovação da cultura nacional alemã, será portanto, articulada à oposição à civilização como sinônimo de “cultura do filisteu” (*Kulturphilister*).<sup>125</sup>

Como consequência dessa característica que o helenismo alemão assumiu no século XVIII, a Grécia acabou por ser apropriada pelo impulso idealista de seus autores como um plano para a superação da barbárie civilizada. Schiller, em linha com a direção traçada por Winckelmann, será um desses autores a se valer dos gregos como um ideal de perfeição diante dos quais os modernos deviam se mirar para enxergar suas próprias deformidades. Da arte grega emanava a ideia de uma natureza humana perfeita desde uma época em que o pensamento e coração, o espiritual e o físico conviviam sem que um precisasse exercer tirania sobre o outro como no caso do homem civilizado. Por isso a natureza nos gregos deveria servir de inspiração para o poeta moderno quanto à própria destinação perfeita da humanidade, pois eles “são o que nós já fomos e o que devemos voltar a ser”.<sup>126</sup> Nessa mesma direção, Wagner, para citar alguém do tempo de Nietzsche e particularmente importante aos nossos propósitos, aponta a “magnífica arte grega” como modelo que os modernos deveriam mirar para, “em seu íntimo entendimento, aprenderem como tem que ser criada a obra de arte do futuro!”.<sup>127</sup>

Essa peculiaridade do filelenismo alemão encontra também um correspondente no contexto de euforia de seus mais importantes artistas e homens de letras quanto à construção de sua identidade nacional que leva à apropriação alemã do legado grego. Não só a Roma antiga, que serviu de modelo para o Renascimento mediterrâneo, será depreciada e associada ao mundo latino por esse mesmo entusiasmo pelos gregos, mas também a Grécia antiga será reivindicada como legado nacional alemão. Ainda que com alguma simplificação, é sabido que os grandes

---

<sup>125</sup> O “mundo do filisteu” remete à civilização burguesa centrada no materialismo prático, no cálculo econômico, no conforto e no entretenimento, ao qual o romantismo vai opor-se de forma visceral tanto na sua busca do Absoluto e do que se oculta na simplicidade da Natureza. Contrariamente ao filisteu, os românticos se tomam de admiração pelas coisas simples e naturais, pelo óbvio e a respeito do que era impassível ao olhar prático e finalista do burguês. Atitude essa que é resumida por Novalis na operação que dá o nome de “romantização do mundo”: “na medida em que dou significado maior ao lugar comum; ao simples, um semblante misterioso; ao conhecido, uma dignidade do desconhecido; ao finito, uma aparência de infinidade, romantizo” (Cf. NOVALIS. *Pólen*. Trad. R.R. Torres Filho, São Paulo: Iluminuras, 2009, II 545, 105, p.142). O mesmo Novalis que também vai opor a romantização do mundo à atitude típica do burguês utilitarista, aos “filisteus que vivem apenas a vida do cotidiano”. Para um panorama de como a questão do filisteu e do mundo burguês aparece na literatura romântica alemã, Cf. VOLOBUEF, K. *A prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, São Paulo: UNESP, s/d, pp. 99-155

<sup>126</sup> Cf. SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991. p.44.

<sup>127</sup> Cf. *A obra de arte do futuro*, op. cit., p.40.

protagonistas do Renascimento da Antiguidade na modernidade foram os italianos do século XVI e os alemães do século XVIII e XIX. No primeiro caso, o legado da Roma antiga é o que foi buscado e os gregos apareciam ainda em versão latinizada. Foram os alemães, entretanto, que abriram as portas da Grécia para a modernidade, sobretudo após as publicações de Winckelmann na década de 1750. Ao protagonizarem de forma original a descoberta do mundo grego, os pensadores alemães foram tomados de uma espécie de consciência da missão histórica que eram, então, chamados à assumir como os herdeiros de uma “Grécia” autêntica (*das echte Griechentum*) e conscientes de sua distinção em relação aos outros países Europa.<sup>128</sup>

Imbuído desse espírito, Friedrich Hölderlin, o poeta favorito de Nietzsche nos tempos de instituto,<sup>129</sup> vai defender o compromisso que a Alemanha devia assumir face a um ideal grego. Nascido em 1770, dois anos após a trágica morte de Winckelmann, Hölderlin acreditava que a Grécia, a paixão de sua vida, a Natureza em seu estado místico e de pureza intocada, deveria ser assimilada como projeto para a Alemanha. Não à toa que as críticas de Hölderlin aos seus pares apareçam amplamente orientadas por sua paixão pelos antigos e que o autor defenda que os alemães devam assumir o legado da Grécia, a pátria de todas as grandes revoluções positivas da humanidade.<sup>130</sup> Como lembra Rehm, na última década do século XIX, “forças estavam se agitando em todos os lugares para ajudar incansavelmente a tornar o vínculo entre o novo alemão e o antigo grego mais próximo e fecundo”. Esse é o caso se pensamos também em Friedrich Schlegel quando busca uma germanização dos poetas antigos como base essencial de reformulação e aprimoramento do gosto e da arte alemã. Do mesmo modo como pensava Humboldt, também para Schlegel havia uma proximidade especial entre os estilos alemão e grego: “um nível incomparavelmente mais alto e completamente novo de estudos gregos foi criado pelos alemães e talvez permanecerá sua propriedade exclusiva por algum tempo”.<sup>131</sup> Esse espírito está presente também em Wagner, quando defende, em seu texto escrito em 1865, mas republicado anos depois na *Bayreuther Blätter* em 1878, *Was ist deutsch?*, que o italiano, com o Renascimento, tinha feito o máximo que pôde dos antigos tanto quanto pôde copiar e remodelar; o francês tinha tomado emprestado dessa remodelação o que afagava seu sentido nacional de elegância da Forma. Mas apenas o espírito alemão reconheceu a originalidade puramente humana [*Reinmenschliche*] dos antigos e por isso era seu legatário.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Cf. MAS, S. *Hölderlin y los griegos*, Madrid: Visor, 1999, p.14.

<sup>129</sup> Hölderlin que, como revela em carta a Rohde de 1869, era o poeta preferido de Nietzsche “nos tempos do instituto” (Pforta). (Cf. BVN, 28).

<sup>130</sup> Cf. HEER, F. *Europa—Mutter der Revolutionen*. Stuttgart, 1964, p.182-3.

<sup>131</sup> Cf. Rehm, W., op. cit., p.256-7.

<sup>132</sup> WAGNER, R. “Was ist deutsch” In *Bayreuther Blätter*, Chemnitz: Ernst Schmeitzner, 1878, p.33.



Em 1805, entretanto, Schiller morre; a vida ativa de Hölderlin tem fim em 1810. E embora em meados da metade do século XIX a forma de confrontação com os antigos tenha sofrido alterações, sobretudo depois que a moderna especialização das chamada ciência da Antiguidade [*Altertumswissenschaft*] atinge seu auge na Alemanha, ela foi mantida em seu aspecto literário, “estetizante” e na condição de modelo para os alemães em busca da consolidação de uma cultura nacional nas intenções de um jovem professor vindo de Leipzig e recém-ingresso na cadeira de filologia pela Universidade da Basileia no final da década de 1860. Mas embora tenhamos traçado esse panorama para mostrar adiante como Nietzsche aparece como um continuador dessa tradição, queremos adiantar, desde então que, embora abrace com grande entusiasmo a Grécia dos clássicos alemães construída segundo um ideal, Nietzsche, no entanto, subverte a representação alemã da Grécia de Winckelmann. Pois, mesmo que tenha contornado o historicismo em busca de uma Grécia ideal, a imagem dos helenos erguida por esses mesmos esforços não respondia ainda, segundo Nietzsche, por um ideal que fosse de autêntico cunho germânico.

## Capítulo 2

### *O último refúgio da Natureza*

#### 2.1. Fausto e o véu casto de Helena

Em uma carta escrita para seu irmão em janeiro de 1799, Friedrich Hölderlin faz uso da conhecida metáfora do ganso para exprimir seus sentimentos em relação aos gregos. Embora quisesse ser um grego no modo de agir e de pensar, Hölderlin sempre tateava em direção à pátria grega de modo que se sentia, no falar e no agir, “como um ganso com os pés chatos nas águas modernas batendo asas impotentes em direção ao céu grego”.<sup>133</sup> O poeta sentia-se “desajeitado e inconsistente”, empastado na poça estagnada e turva da modernidade frente ao distante e inalcançável “céu puro e suave” dos antigos, para lembrar aqui o cenário paradisíaco da Grécia de Winckelmann que se transformou em pivô para o helenismo alemão algumas décadas antes.<sup>134</sup> Esse anseio por uma Grécia distante e inalcançável retratada em carta aparece também no *Eremita na Grécia* quando Hipérion, o herói da prosa elegíaca de Hölderlin, geme de nostalgia pela Grécia enquanto colhe desconsolado lodo do pedestal da estátua de um semideus antigo alheada pelo tempo e corta sarças de arquivadas semienterradas às margens do rio Eurotas.<sup>135</sup> Aparece também no lamento da Ifigênia, peça homônima de Goethe: “longos dias passo nessa ribeira buscando com a alma a terra dos gregos”.<sup>136</sup>

Esse anseio por uma Grécia distante e inalcançável, no entanto, presente seja na metáfora de Hölderlin seja no lamento da Ifigênia de Goethe, reflete o modo como a imagem da Grécia foi construída no imaginário alemão, sobretudo, desde as obras de Winckelmann. De fato, quando falamos em Grécia antiga entre os alemães do XVIII e do XIX que Schiller, Goethe, os românticos e seus sucessores tanto adoravam, estamos falando em certo sentido da “Grécia de Winckelmann” — como defende Butler na introdução de seu livro sobre a tirania dos gregos sobre os alemães.<sup>137</sup> Em grande medida, como resultado da influência de Winckelmann, a filosofia estética do final do XVIII exaltou a arte grega como símbolo e

---

<sup>133</sup> HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*, F. Stuttgart: Beissner, 1946–, VI, p.307.

<sup>134</sup> Cf. *Gedanken über die Nachahmung*, op. cit., p.30.

<sup>135</sup> HÖLDERLIN, F. “Hyperion”. In *Sämtliche werke und briefe*, band 2, Verlag, 1994, p.22. Hölderlin que, como revela em carta a Rohde de 1869, era o poeta preferido de Nietzsche “nos tempos do instituto” (Pforta). (Cf. BVN-1869,28).

<sup>136</sup> GOETHE, J.W. *Ifigenia em Tauride*. Trad. Cansinos Assens, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1973, III, p.1724.

<sup>137</sup> Cf. nota 38 deste trabalho.

personificação da verdadeira natureza livre e incorrupta da humanidade. Alemães como Herder, Schiller e Goethe entenderam que o mundo antigo, tal e qual, não podia renascer e uma imitação servil dos gregos seria de todo inútil, embora o espírito grego devesse ser recriado em formas adequadas à idade moderna. Nesse sentido, uma imagem utilizada à época de Goethe, para ilustrar a relação dos gregos com a Alemanha na segunda parte do Fausto, pode ser evocada aqui: embora conjure, e mesmo se case com Helena de Tróia, Fausto não pode possuí-la. Depois disso, ela some, deixando atrás de si apenas seu véu esvoaçante nas mãos do herói de Goethe. Escreve Marchand que este breve episódio foi “invocado por todas as gerações de alemães desde Goethe para simbolizar a verdadeira natureza da relação germano-grega: um casamento apenas no espírito, um desejo insatisfeito e insatisfatório, uma resignação nobre, embora profundamente melancólica [...]”.<sup>138</sup>

Trevelyan lembra que antes da publicação dos escritos de Winckelmann das décadas de 1750-60, notadamente seu *Geschichte der Kunst des Altertums* de 1763, nenhum grande livro de impacto tinha sido escrito entre os alemães com respeito aos gregos. As fontes sobre os antigos mais usadas da época, Montfaucon e Caylus, eram insuficientes e de certo modo a moda entre os alemães do XVIII envolvia certo desprezo à tradição cultural grega. Algo alimentado por influências vindas da França para a Alemanha, notadamente pelos escritos de Bayle. Os gregos eram indecorosos para os padrões de Versalhes: heróis cozinhando, princesas lavando roupas, um rei perdendo a paciência com o outro — como no caso da altercação entre Aquiles e Agamêmnon no começo da *Ilíada* — não eram assuntos adequados à poesia.<sup>139</sup> Trevelyan argumenta ainda que “o código de gosto de Versailles foi aplicado a Homero também em questões como uso das palavras. Perrault o repreendeu por ter usado termos como ‘burro’ e ‘pastor de porcos’”.<sup>140</sup>

Mas *Gedanken über die Nachahmung der Griechen*, livro de Winckelmann de 1755, não tinha mais compromisso com os padrões do classicismo de Versalhes. O que era rudeza

---

<sup>138</sup> Cf. Marchand, op. cit., p. 16.

<sup>139</sup> TREVELYAN, H. *Goethe and the Greeks*, New York, Cambridge University Press, 1941, p.5-12. Algo nessa direção aparece nas reflexões do abade Aubignac, inseridas no contexto da *Querelle des Anciens et des Modernes*, quando questiona a unidade da *Ilíada* e aponta nos vários cantos populares que a compõe o motivo de seus muitos defeitos. O texto de Homero era uma compilação que convivia com “coisas tão irracionais, tão distantes da natureza”, coisas que “um poeta inteligente” jamais teria feito (Cf., ABBÉ D’AUBIGNAC, F. H. *Conjectures académiques ou dissertation sur l’Iliade*, V. Magnien (ed.), Paris: Librairie Hachette, 1925, p. 89.) E esses defeitos poderiam ser apontados de forma inequívoca a partir de seus heróis: julgados “pelas regras do bom senso”, é notório que Aquiles e Agamêmnon brigam por “motivo torpe” e que nisso não há “grandeza de alma”. (Idem, p. 93-94.) Além disso, o decoro manda que se mantenha sempre o herói principal “à vista dos leitores”, “sobre o palco” – e manda ainda (vale acrescentar) que ele e os demais não sejam apresentados a toda hora em lágrimas e sem serviços para lhes preparar a refeição!” (Idem, p. 97).

<sup>140</sup> Idem, p.9.

entre os bárbaros gregos apontada pela leitura elitista da aristocracia francesa de costumes civilizados será vista por Winckelmann, entretanto, como a Natureza em seu estado mais perfeito. No corpo e no espírito, os gregos representavam “as criações mais perfeitas da natureza”; entre eles, a humanidade “podia se dedicar à alegria e ao deleite desde a juventude, e onde o decoro burguês de hoje nunca interferiu na liberdade das maneiras, a beleza natural podia se mostrar sem disfarces para grande vantagem dos artistas”.<sup>141</sup> Era a Natureza que se revelava nos modos simples e na beleza viril dos gregos, em sua liberdade edificada debaixo de um céu anil, límpido e envolto num clima ameno. Partindo da análise de suas esculturas, Winckelmann via entre os gregos o exemplo também de uma beleza sem *éthos*, de um modelo de perfeição artística para todos os tempos e lugares. Nas esculturas gregas, por fim, sobretudo no *Laocoonte*, no modo como o sacerdote troiano sofria com dignidade, era possível ver erguer-se a alma grega em toda sua nobreza e serena grandeza por detrás do mármore esculpido. É essa Grécia que será reivindicada por Winckelmann como legado nacional dos alemães caso seus pares queiram dar origem a uma cultura “grande e inimitável”.

Essa Grécia “serenojovial” de Winckelmann, para se valer aqui do neologismo criado por Guinsburg para traduzir “*Heiterkeit*”, expressão utilizada por Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia* para exprimir a maneira como os gregos tinham sido apreciado pelos modernos, fará longa história entre os alemães. A Grécia de sonhadores, tal qual a censura de Gottsched e dos expoentes da geração mais velha, mas ao mesmo tempo a Grécia que vai encher as novas gerações de entusiasmo. Entre esses jovens tomados de entusiasmo estará Goethe, a quem a obra de Winckelmann tinha sido apresentada pelo diretor da escola de arte Adam Oeser na década de 1760. A princípio, a ideia de que a essência da arte grega estava na “nobre simplicidade e na serena grandeza” não é o que vai atrair a atenção do jovem Goethe em relação à imagem dos gregos criada por Winckelmann, mas sim sua representação dos gregos associada à Natureza, como um povo dedicado à beleza física, intelectual e livre dos artifícios impostos pela sociedade. Essa é a representação da Grécia de Werther, por exemplo, quando o herói do romance de Goethe busca acalantar seu coração no seu exemplar da *Ilíada*, particularmente no quadro ingênuo do guardador de porcos,<sup>142</sup> depois dos constrangimentos vividos na casa do conde C.... Apesar de estimá-lo, o conde pede, meio embaraçado, para que seu amigo se retire

---

<sup>141</sup> Cf. *Gedanken über die Nachahmung*, op. cit., p.33.

<sup>142</sup> Trata-se de Eumeu, o leal guardador de porcos que mostra bondade e acolhe com grande dignidade seu rei, Ulisses, mesmo tendo encontrado este depois de ter sido disfarçado de mendigo por Palas Atena. Encontrado pelos ferozes cães pastores, Eumeu oferece boa acolhida ao indigente, lhe garante boa estadia com alimento e vinho e demonstra interesse por seu destino, pedindo que o forasteiro lhe conte que desdita lhe encerrara na triste condição em que se encontrava (*Odisseia*, XIV).

de sua casa, pois já chegavam ali os convivas e logo aconteceria entre eles uma reunião da alta sociedade da qual Werther não poderia participar em razão da sua origem plebeia.<sup>143</sup>

O aspecto serenojovial da Grécia é acatada de forma central, entretanto, no ensaio que Goethe escreve sobre Winckelmann em 1805, já permeado pela influência dos anos de correspondências trocadas entre o poeta e Schiller, ao longo dos quais a utilização da literatura e da arte grega desempenhou em geral um papel bastante vital. A serenidade e jovialidade dos gregos era a expressão do caráter natural da sua existência, do equilíbrio que existia entre o sentir e o pensar no seu modo de ser, como o poeta defende no seu ensaio sobre Winckelmann. Goethe, que para Nietzsche tinha uma visão da Grécia “muito branda e pouco viril”,<sup>144</sup> vai retratar os gregos por oposição à realidade do homem moderno cindido da Natureza e incapaz de alcançar uma coordenação equilibrada de suas faculdades como era o caso dos gregos em seu período de maior grandeza. Goethe vai dizer que a humanidade é capaz de muito quando faz uso adequado de suas habilidades isoladas, “é capaz de produzir resultados extraordinários se combinar vários dons”. Entretanto, somente alcança o totalmente inesperado “quando todas as suas qualidades unem-se nele em igual força”. Essa, escreve ainda Goethe, tinha sido “a sorte dos antigos, especialmente dos gregos em seu melhor período”, cabendo ao homem moderno, pela força do destino, ficar restrito ao primeiro estado”.<sup>145</sup> Entre os gregos, “sentimentos e pensamentos ainda não tinham se dividido em pedaços, aquela cisão irremediável na natureza são do homem ainda não havia ocorrido”.<sup>146</sup>

Essa Grécia onírica dos gregos, entretanto, produzida pelo coração inspirado dos artistas alemães, apesar de se utilizar do idealismo necessário ao resgate do espírito dos antigos, para Nietzsche deveria ser vista com desconfiança. Essa humanidade, erguida em toda sua dignidade desde os tempos de sua infância distante e perdida, vivendo seus melhores dias sob um céu puro e suave em uma grande baía abraçando o mar Egeu, parecerá a Nietzsche ter muito pouco em comum com a Grécia erguida segundo um verdadeiro ideal germânico que pudesse de fato orientar seus pares tanto no que toca à autêntica relação entre a Alemanha e a Grécia quanto ao papel da cultura alemã do futuro. Não à toa que o filósofo vá escrever, em anotação de 1871, que o culto da natureza é a “essência da arte moderna”, embora haja nela uma supressão da

---

<sup>143</sup> “Retirei-me sorrateiramente daquele ambiente tão distinto, tomei um coche e mandei que me levassem para M..., a fim de assistir ao pôr-do-sol do alto da colina, lendo no meu Homero o canto maravilhoso no qual Ulisses é servido pelo bondoso guardador de porcos. Até aí, tudo estava bem”. (Cf. GOETHE, J.W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer, São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.96).

<sup>144</sup> NF-1874, 32[67], KSA 7.778.

<sup>145</sup> GOETHE, J. W. “Winckelmann”, In: *Goethe's Sämtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'scher VerLag 1840, XXX, p.10

<sup>146</sup> Idem, p.12.

realidade da natureza que procede da mesma raiz. Se a “*fuga para natureza é nossa musa artística*”, vai dizer Nietzsche ainda, era preciso, então, contornar o erro com o qual também a realidade da natureza tinha sido suprimida para que ela fosse conforme à “natureza entendida germanicamente”.<sup>147</sup> Nesse sentido, como Nietzsche vai escrever noutro fragmento do mesmo período, é que se deve dizer que “o culto da natureza” é “nosso verdadeiro sentimento artístico” e que a arte é para nós, modernos, “como a eliminação do antinatural, fuga ante a cultura e a formação”. Para contornar esse aspecto “antinatural” da natureza era necessário, no entanto, uma “visão germânica da natureza,” não “a visão ilustrada dos latinos com seu Emílio” [*nicht die aufklärerische des Romanismus, mit seinem Emile*].<sup>148</sup>

Nietzsche refere-se aqui à imagem da Grécia erguida entre os alemães segundo esse espírito do *Emílio* de Rousseau, como paraíso da dignidade humana, por trás das formas joviais de sua arte, que devemos encontrar à porta da cultura. E nesse sentido, embora tenham indicado o caminho rumo à montanha mágica da Grécia com seu idealismo de artista, os pórticos da muralha que a reveste mantiveram-se cerrados para esses artistas em razão de uma retórica, vai dizer Nietzsche, que “brinca com a ‘harmonia grega’, a ‘beleza grega’, a ‘serenojovialidade grega’” —<sup>149</sup> isto é, pelo modo sentimental com que os gregos foram concebidos entre os alemães de um ponto de vista *idílico*, como paraíso da dignidade humanidade. A crítica aqui se destina à concepção humanista dos antigos que produziu uma imagem dos gregos nos termos de uma infância perdida, como um ideal de nossa natureza boa irremediavelmente deixada para trás, mas passível de ser recuperada — visão essa que, para Nietzsche, era produto do otimismo teórico de matriz neolatina com a qual o espírito ilustrado moderno tinha contrabandeado a tese política do bom selvagem de Rousseau, da dignidade humana que norteou as revoluções sociais da Europa para o classicismo alemão.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> NF-1871, 9[76], KSA VII 302.

<sup>148</sup> NF-1871, 9[85] KSA VII 305.

“*Emílio*”, nesse caso, faz referência à tese do bom selvagem, do homem bom à porta da cultura.

<sup>149</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §20, op. cit., p.121

<sup>150</sup> Nietzsche tem em vista a ideia de Rousseau de um “estado de natureza”, como aparece em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, que não encontrando nenhum correspondente na experiência poderia ser resgatada, entretanto, pela razão para além da contingência histórica, assim como a estátua de Glauco que esconde sua beleza original sob as impurezas depositadas sobre ela pelas intempéries ao longo dos séculos, (ROUSSEAU, J. -J. *Oeuvres Complètes*, III, Paris: Gallimard, 1964, p.122). Essa ideia de que podemos nos guiar segundo nossa natureza boa tão logo a história nos conduza novamente à ela, para Nietzsche estava na base do que pensava ser a barbárie revolucionária europeia. Nesse sentido, Nietzsche escreve em seu *Schopenhauer como educador*: “há três imagens do homem que nossa época moderna produziu [...]: trata-se do homem de Rousseau, do homem de Goethe e, finalmente, do homem de Schopenhauer. A primeira dessas imagens tem a chama mais candente e certamente o efeito mais popular”. Dela “deriva uma força que impulsionou e ainda impulsiona revoluções impetuosas: pois, em todas as trepidações e terremotos socialistas, trata-se sempre do

Essa visão dos antigos, essencialmente neolatina, como Nietzsche busca mostrar desde sua crítica à ópera feita n’*O Nascimento da Tragédia*, era um fruto amadurecido na França revolucionária, mas que tinha suas raízes desde o Renascimento italiano: “a revolução francesa se originou a partir da fé na bondade da natureza: é consequência do Renascimento”.<sup>151</sup> E tendo procedido dessa forma, é como se o classicismo alexandrino tivesse arrombado os portões da Antiguidade com a declaração dos *Direitos do Homem e do Cidadão* debaixo do braço para lá encontrar a dignidade humana no bom selvagem de Rousseau passível de ser resgatada por uma vanguarda artística e política que acreditasse no poder emancipador da história. O que queremos mostrar adiante é que a questão do helenismo nos textos de Nietzsche, escritos entre os anos de 1869 e 1874, mas, acima de tudo, em *O Nascimento da Tragédia*, está articulada ao esforço de superar a Grécia serenojovial de Winckelmann que, na sua visão, era de mentalidade latina. Os alemães tinham alcançado sua independência pela força das armas na guerra pela unificação, mas caso quisessem tornar-se espiritualmente independentes dos franceses, caso quisessem recuar à Grécia antiga como sua pátria educadora para com isso iluminar o valor e o destino de sua própria cultura, seria necessário que também sua imagem da Grécia tivesse um autêntico cunho germânico.

## 2.2. Sensibilidade *idílica* da modernidade

Essa tensão entre o homem moderno dilacerado e corrompido com a visão dos antigos como tempo de vivência harmônica do homem com a natureza e como modelo catalisador da regeneração da humanidade aparece como uma contradição que faz parte da visão positiva da Antiguidade pelo menos desde o Renascimento mediterrâneo.<sup>152</sup> A propósito do Renascimento

---

homem de Rousseau a se mover, como o velho Tifão sob o Etna”. Cf. NIETZSCHE, F. *Schopenhauer como educador*. Trad. São Paulo: Mundaréu, 2018, p.51.

<sup>151</sup> NF-1871, 9[26] KSA VII 280.

<sup>152</sup> Cf. VOGT-SPIRA, G. ‘Warum Vergil statt Homer? Der fru’hnezeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld von Autorita’t und Historisierung’, *Poetica*, 34/3–4 (2002), pp. 323–44. Essa ideia está presente em Nietzsche, por exemplo, em sua crítica à visão idílica do homem natural e bom que aparece cantando suas paixões nas primeiras óperas italianas desde o Renascimento. Tínhamos na ópera, segundo Nietzsche, o exemplo de como a tragédia moderna nascia já corrompida pelo otimismo teórico dos florentinos em torno da *Camerata* com sua visão idílica do homem natural. Como Nietzsche vai mostrar em anotação de 1871, com o Renascimento, a arte da época moderna mostrava sua ruptura com a Idade Média justamente na ópera. Essa ruptura aparece no “homem bom”, no “homem bom primordial” que a essa altura era contraposto ao homem cristão “corrompido e perdido”. Essa nova arte dramática revelava, com isso, uma visão moral otimista do mundo em que “o homem moderno necessita de arte como uma bebida inebriante no lugar daquela *fé medieval*”. (NF-1871, 9[109] KSA VII 315). Buscando recuperar o período primordial do homem em que este “habitava o coração da natureza” e com base “numa bondade e artisticidade paradisíacas” do homem primevo e perfeito de onde todos nós descenderíamos, de todo alcançável bastasse uma renúncia voluntária à nossa “erudição supérflua e da cultura excessiva”, é que o italiano culto da Renascença, como Nietzsche aponta em *O Nascimento da Tragédia*, desde

na Itália, Jacob Burckhardt, por exemplo, mostra como essa tensão aparece entre os autores latinos modernos: para Roma acorria todo ano, conta o historiador, uma peregrinação de artistas e intelectuais e as ruínas do mundo antigo despertavam por toda parte, dentro e fora da cidade, o vivo sentimento de uma perda, um “ardor elegíaco-sentimental” [*elegisch-sentimentale*] que se via desde Petrarca e Boccaccio, passando pelas visitas de Poggio ao templo de Vênus, onde se recordava dos grandes oradores de Roma como Crasso, Hortênsio e Cícero, até a “maneira completamente sentimental” com a qual Pio II descrevia a ingênua Tíbure de Horácio.<sup>153</sup> Esse “ardor elegíaco-sentimental”, a que Burckhardt faz referência aqui, é certamente a prova de que a expressão *sentimentalische* já era consagrada nos meios eruditos alemães para descrever o dilaceramento reflexivo dos modernos tomados pelo contraste entre a simplicidade ingênua da arte e os costumes antigos, ambos identificados com a Natureza perdida, com o mundo artificial e artisticamente corrompido ao redor do qual se encontravam.

Essa maneira de apreciação sentimental da Antiguidade, e a própria expressão “*sentimentalische*” como modo de representar a comoção moral do observador moderno diante da Natureza perdida por detrás da arte antiga, nos remete às ideias consagradas entre os alemães a partir sobretudo das reflexões de Schiller.<sup>154</sup> Desde seu ensaio de 1793, *Sobre Dignidade e Graça* [*Über Anmut und Würde*], o poeta já apontava o dilaceramento do homem entre o sentir e o pensar em facções antagônicas como o grande mal da civilização. E defende ainda que a humanidade, a fim de superar a barbárie civilizada, teria de ir em buscar de um equilíbrio ideal entre dever e inclinação, entre espírito e matéria. Para isso, ele não devia suprimir seus instintos sensuais, tampouco a lei moral se impor de forma tirânica sobre a sensibilidade. Enquanto fosse visível algum conflito ou esforço para suprimir os instintos sensuais, a perfeição jamais seria alcançada, pois faltaria beleza ao moderno homem civilizado. Tal estado de perfeição, no

---

suas fontes primárias, evadiu-se do âmbito do propriamente estético e contrabandeou-se de uma esfera meio moral para o domínio artístico” (Cf. *O Nascimento da Tragédia*, op. cit., §19, p.117). Por ter partido do idílio da humanidade boa, com a representação dos seus jardins e cenários campestres, com suas histórias envolvendo ninfas, pastores e semideuses que embalaram as primeiras criações desse gênero dramático, a ópera tinha se construído sobre os mesmos princípios otimistas “que a nossa cultura alexandrina”. Essa origem totalmente inestética, na glorificação otimista do ser humano em si, na concepção do homem primitivo como o homem bom e artístico por natureza” é um princípio que transformou-se pouco a pouco em ameaçadora e espantosa exigência que, em face dos movimentos socialistas do presente, não podemos mais deixar de ouvir. O “homem bom primitivo” quer seus direitos: que perspectivas paradisíacas!” (*Idem*, §19, p.114-5).

<sup>153</sup> Cf. *A cultura do Renascimento italiano*, op. cit., p.189.

<sup>154</sup> Para dimensionar a importância de *Poesia Ingênua e Sentimental*, René Wellek, em seu *Geschichte der Literaturkritik*, vai apontar as ideias de Schiller presentes nesse ensaio como alimento para toda a crítica literária alemã subsequente, desde Schelling, Solger até que Hegel, seguindo seu método, influenciasse vários críticos do final do século XIX (Cf. WELLEK, René. *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*. Darmstadt-BerlinNeuwied: Luchterhand, 1959, p.253).



entanto, tinha sido alcançado pelos gregos antigos, como testemunhava o sentido mais elevado de moralidade de sua arte, notadamente nas esculturas de Níobe ou no Apolo Belvedere.<sup>155</sup>

Em *Über naive und sentimentalische Dichtung*, obra-prima do gênio alemão publicada em 1795 na revista *Die Horen*, da qual Schiller era também editor, o poeta adota a mesma visão dos gregos, que Goethe subscreveu por tanto tempo, como a humanidade que vivia num tempo distante de proximidade com a Natureza e de acordo com suas leis. Nessa obra, Schiller vai mostrar que embora a noção de ingênuo tenha surgido pioneiramente e de forma mais fortemente comovida entre os franceses, a nação que levou sua cultura mais radicalmente ao inatural, a sensação da natureza ingênua e o interesse por ela eram, “naturalmente, muito mais antigos e datam já do início da corrupção moral e estética”.<sup>156</sup> Schiller vê esse traço sentimental presente já desde o período tardio da poesia clássica antiga: em Eurípedes, quando comparado ao modo de sentir de seus predecessores, acima de todos, a Ésquilo; nos temas bucólicos seja de Virgílio seja de Propércio; ou ainda em Horácio, “o verdadeiro fundador” e “o modelo ainda não suplantado do gênero poético sentimental”, quando exalta a tranquila felicidade em sua idílica Tíbure em meio a uma época cultivada e corrompida.<sup>157</sup> Com tal representação de uma Idade de Ouro, na qual a natureza humana é apresentada por esses autores em sua pureza e inocência opostas à corrupção de seu tempo, é como se os últimos poetas antigos fossem já eles próprios de certo modo “modernos”.<sup>158</sup>

Esse modo *sentimental* com que se compreendeu a natureza nos antigos é o que, para Nietzsche, certamente melhor caracterizava a sensibilidade artística moderna e por isso as noções schillerianas de “ingênuo” e “sentimental” mostravam-se tão instrutivas. Quando vamos à obra de Schiller do ano de 1795, na qual essas categorias são apresentadas, seu autor descreve o “ingênuo” [*Naive*] de três modos: como a maneira tipicamente moderna de sentir as

---

<sup>155</sup> SCHILLER, F. “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad. Teresa R. Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997, § 146, p. 134: “Os homens da Antiguidade formaram-se a partir deste ideal de beleza humana que reconhecemos na divina figura de uma Niobe, no Apolo de Belvedere, no gênio alado da Villa Borghese e na musa do palácio de Barberini.” Trata-se, sem exceção, de uma enumeração de esculturas que Winckelmann descreveu na sua *Geschichte der Kunst des Altertums*.

<sup>156</sup> Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991, p.56.

<sup>157</sup> Idem, p.57.

<sup>158</sup> Essa era também a visão de Friedrich Schlegel à luz do que tinha aprendido com a leitura do ensaio de Schiller, como ele próprio revela no prefácio de seu *Sobre o estudo da poesia grega*. Para o autor romântico, o contraste sentimental entre o real (nossa alienação moderna) e o ideal (a natureza sã e ingênua) que se apresenta já nos autores tardios da poesia antiga fazia deles “os precursores da poesia moderna”. Como escreve Schlegel no prefácio da obra citada: “quanto mais os poetas idílicos romanos se distanciam da imitação fiel da natureza bruta, aproximando-se da representação de uma Idade de Ouro da inocência, menos eles são antigos e mais modernos” (Cf. SCHLEGEL, F. *Sobre o estudo da poesia grega*. Trad. Constantino L. Medeiros, São Paulo: Iluminuras, 2018, p.27). Embora haja essa proximidade, os conceitos de clássico e romântico elaborados pelos irmãos Schlegel referem-se especialmente a épocas históricas, enquanto os conceitos de Schiller, mesmo em referência aos antigos e aos modernos, caracterizam modos de criação poética.

manifestações da natureza seja a partir de objetos seja na maneira de agir dos indivíduos ou nas criações poéticas. Interessa-nos aqui o ingênuo nos objetos, particularmente nas produções da Antiguidade. Schiller vai buscar mostrar que quando fruímos a beleza de um torso grego ou de um canto de Homero, o que experimentamos de forma mediata é sempre o caráter *ingênuo* da Natureza vivo na arte e nos costumes dos gregos antigos. Nesse momento de prazer desinteressado diante das formas belas da arte antiga é que sobressai um modo de conhecimento mais alto: o conhecimento das *ideias morais da razão*. Esse modo essencialmente reflexionante de sentir tona-se mais claro quando nos reportamos ao parágrafo 42 da terceira *Crítica* de Kant, o que mostra também o quanto Schiller refletiu sobre esses trechos para compor as ideias fundamentais de seu ensaio de 1795.

Nesse parágrafo, Kant vai mostrar que nas representações *estéticas* de certas formas da natureza, como em suas cores e seus sons, por exemplo, não nos referimos só a conceitos determináveis pelo entendimento, mas extravasamos seu sentido para além do objeto. No juízo reflexionante *estético*, a conformidade a fins da representação estética é dada no *sentimento* [*Empfindung*] de prazer avivado pela em harmonia entre as faculdades superiores da cognição: imaginação e entendimento. Uma conformidade a fim subjetiva do sentimento de prazer, como Kant aponta no que diz respeito ao belo, pode levar a razão, em sua atividade reflexionante, à produzir *Ideias* —: “o belo [...] reclama a representação de uma certa *qualidade* do objeto que também pode tornar-se compreensível e conduzir a conceitos [...] e cultiva enquanto ao mesmo tempo ensina a prestar atenção à conformidade a fins no sentimento de prazer”.<sup>159</sup>

Assim, além do sentimento sensorial [*Sinnengefühl*] que é produzido pela mera sensação, por exemplo, da cor ou do som, a forma bela da natureza parece conter algo a mais em si que não comunica diretamente à razão. No caso específico do juízo reflexivo *estético*, em que o entendimento não encontra um conceito para o que é intuído na forma bela pela imaginação, essa interação lúdica e prazerosa entre as faculdades mediante as formas da natureza “aviva o espírito”, aciona a razão à *refletir* sobre a forma dessas modificações aprazíveis dos sentidos — “dá o que pensar”. De modo que a forma bela da natureza parece então comunicar um sentido superior à razão: “a cor branca dos lírios parece dispor o ânimo para ideias de inocência; [...] o canto dos pássaros, [...] à alegria e contentamento com sua existência”, ou “pelo menos interpretamos assim a natureza, quer seja essa a sua intenção, quer não.”<sup>160</sup> Esse outro “conceito”, que não tem em conta o próprio objeto intuído, embora dependa

---

<sup>159</sup> KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Maques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, B113, p.113.

<sup>160</sup> *Idem*, B172, p.148.

desse para ativar a reflexão que o produz, por exemplo, o “conceito” puro de inocência que em nós o sentimento vivifica mediante a brancura dos lírios, é o que Kant chama de *Ideia* da razão. Esse “conceito” se manifesta como uma representação *simbólica* do supracensível pelo prazer reflexivo mediante as formas belas naturais que indiciam uma continuidade entre nossos fins morais e o plano da natureza. Não só as formas da natureza se revelam como ocasião para a razão extrair de si mesma sentimentos morais, como indicam também uma disposição *moral* de quem contempla a natureza em busca desses sinais.<sup>161</sup>

### 2.3. O espírito alexandrino da Grécia de Schiller

Justamente essas passagens da obra de Kant que Schiller tem no horizonte quando abre *Poesia Ingênua e Sentimental* referindo-se à “espécie de amor e comovente respeito” que consagramos ao ingênuo enquanto natureza. Esses “conceitos” de “simplicidade”, “inocência”, “perfeição” que atribuímos aos objetos da Antiguidade são *Ideias morais da razão* que qualificam *simbolicamente* o que sentimos mediante a natureza neles.<sup>162</sup> É como se contemplação do belo nas produções dos antigos em Schiller atasse aquela continuidade da qual

---

<sup>161</sup> Com isso, Kant quer mostrar que o interesse próprio ao belo é *semelhante* ao interesse moral: esse interesse do tipo desinteressado pela beleza da natureza é “sempre um sinal de uma alma boa” e indicia, naquele que a contempla, certa “disposição de ânimo favorável ao sentimento moral” (*Idem*, Ak 166, op. cit., 145). Kant não quer dizer, evidentemente, que mesmo sendo um interesse *a priori* o interesse pelo belo seja idêntico ao moral — e um seria diferente mesmo do outro em *espécie* (*Idem*, Ak 165, op. cit., 144). Está bem claro para quem passou pela razão prática que a liberdade moral é inestimável e tem valor absoluto como uma condição necessária para o comportamento virtuoso. Mas, como o juízo reflexivo estético, o juízo moral também não é contaminado por qualquer interesse, de modo que a liberdade estética e a moral se mostram em franca proximidade, já que os dois casos não sofrem influência de determinações por desejos sensíveis ou inclinações egoístas. Tanto se apresenta, pois, um aspecto *negativo* na razão prática, que se exprime no caráter desinteressado da representação da lei, que determina o agir sem que intervenha nenhum interesse pela ação que não o puro dever, como na experiência estética do belo, em que se está livre dos desejos dos sentidos para uma resposta prazerosa. Por isso Kant espera de todo aquele que demonstre inclinação pela beleza da natureza uma predisposição ela mesma já moral (*Idem*, Ak 258, op. cit., pp. 197-8).

<sup>162</sup> Por isso a sensibilidade moderna é essencialmente reflexiva: “a mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si”. Segundo Schiller, nós, modernos, nunca “alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante do poeta”, podendo ser o próprio poeta esse objeto “quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente e em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo” (*Idem*, p. 72). A esse respeito ainda, Schiller escreve que a satisfação que sentimos com a natureza não é estética, mas *moral*, justamente porque mediada pela natureza reflexiva do poeta — “mediada por uma *Ideia*, não imediatamente engendrada pela observação; também de modo algum se orienta pela beleza das formas”. E se propõe as seguintes questões para explicar o caráter reflexivo da relação do homem moderno com a natureza: “o que teriam por si mesmos de tão aprazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc.? O que, pois, poderia dar-lhes um direito ao nosso amor? O que neles amamos não são esses objetos, é uma *Ideia* exposta por seu intermédio. Neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranquilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos”. Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, op. cit., p. 44.

fala Kant na terceira *Crítica* entre os fins da natureza e os da razão prática. Em que sentido? A contemplação do belo traz ocasião para que a razão reflita sobre o que se encontra em si mesma. O caráter moral da beleza na arte dos antigos é o que interessa aqui: a contemplação das produções da Antiguidade faz a razão extrair de si mesma o *homo ludens*, isto é, uma Ideia prática da razão como imagem da natureza humana segundo uma exigência transcendental.<sup>163</sup> Refletindo conforme a fins sobre o que há de ingenuamente aprazível nas produções dos antigos, somos levados à representação comovida de uma espécie de “estado de natureza” — à ideia de um tempo em que a arte era produzida pela humanidade antes que a civilização viesse cindir a harmonia primitiva de nossas forças construtivas: o sentir e o pensar: “com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna”.<sup>164</sup>

Nesse mesmo sentido, Schiller questiona-se em *Poesia Ingênua e Sentimental*: por que nós, modernos, sentimos um deleite e comoção sentimental na contemplação da natureza inconsciente, nos riachos e nas árvores, no canto dos pássaros e essa mesma emoção era desconhecida dos gregos? O motivo é que nós nos exilamos da Natureza por nosso modo de vida artificial. Diante das produções dos antigos, vemos que, mesmo a despeito de ter transcendido a natureza animal, o pensar ainda não tinha tiranizado o sentir no homem grego e nossas forças constitutivas encontravam-se na mais perfeita harmonia. Entre os antigos, defende Schiller dessa vez na sexta de suas *Cartas sobre educação estética*, “naqueles dias do belo despertar das forças espirituais, os sentidos e o espírito não tinham ainda domínios rigorosamente separados; a discórdia não havia incitado ainda a divisão belicosa e a demarcação das fronteiras”. A razão ainda não tinha se exercido como tirana da sensibilidade e a técnica, por mais alto que a razão se elevasse, trazia sempre consigo, “amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava”.<sup>165</sup> Entre os gregos, a cultura não tinha degenerado a ponto de ter abandonado a natureza e “todo o edifício de sua vida social estava erigido em sensações, não num trabalho de arte mal-acabado”. Sua mitologia, vai dizer ainda Schiller, era “o estro de um sentimento ingênuo, o rebento de uma imaginação jovial, não da natureza

---

<sup>163</sup> Por motivos transcendentais, escreve Schiller nas *Cartas sobre educação estética*, a razão faz uma exigência *a priori*: “deve haver uma comunidade entre impulso formal e material, isto é, deve haver um impulso lúdico, pois que apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade” (Cf. SCHILLER, F. *Cartas sobre educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2011, Cartas XV, p.74). Tendo isso em vista, nossa humanidade como *Ideia*, como *símbolo* de seus impulsos constitutivos em harmonia, é a própria exigência infinita da razão pura que encontra na beleza sua expressão mais pura.

<sup>164</sup> Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, op. cit., p.53.

<sup>165</sup> Cf. *Cartas sobre educação estética do homem*, VI, op. cit., p.35.

meditabunda, como a fé eclesiástica das nações modernas”.<sup>166</sup> Em plena unidade consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade, bastava aos gregos nela se deterem, enquanto que entre nós, modernos, cindidos e infelizes na experiência de nossa humanidade mutilada, “não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir e afastar de nossos olhos uma forma tão malograda”.<sup>167</sup>

O sentimento de que se fala aqui face à arte dos antigos não é, portanto, aquele que os antigos tinham, mas igual ao que nós, modernos, temos pelos antigos. Nós sentimos como a natureza se expressa da forma mais simples e ingênua quando, por exemplo, Homero descreve a cena do divino guardador de porcos que hospeda Ulisses no canto décimo quarto da *Odisseia* — cena essa que tanto “emocionou a alma de Werther ao ler esse canto após uma reunião social enfadonha”.<sup>168</sup> Ou no quadro comovente da piedade que nos apresenta Homero quando Diomedes e Glauco observam as leis da hospitalidade e trocam presentes em meio à guerra sangrenta no canto sexto da *Iliada*.<sup>169</sup> E tudo isso, porém, é descrito sem qualquer vestígio do sujeito Homero — como se tivesse relatado algo corriqueiro, sem nenhuma comoção, como se ele mesmo não tivesse um coração pulsando no peito ao descrever tudo com uma seca veracidade, pois seu autor *sentia de forma natural*. Algo que tinha em semelhança com Shakespeare, e que chocou Schiller quando ainda jovem entrara em contato com a obra do autor inglês segundo ele próprio relata.<sup>170</sup>

Se pensamos na cena ingênua de um poeta moderno como Ariosto, algo distinto se passa. Como precisa lidar com representações e sensações conflitantes, a realidade como limite e o Ideal como infinito, um poeta *sentimental* como Ariosto deixa traços de reflexividade que nos permitem ver o que o sujeito fez do objeto. É isso o que vemos, segundo Schiller, quando analisamos a nobreza cavalheiresca que Ariosto nos apresenta no primeiro canto de *Orlando*

---

<sup>166</sup> Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, op. cit., p.56.

<sup>167</sup> *Ibi*.

<sup>168</sup> *Ibi*. Cf. notas 142 e 143 do presente trabalho.

<sup>169</sup> Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, op. cit., p.58.

<sup>170</sup> “Induzido pelo contato com poetas modernos a procurar na obra primeiramente o poeta, a encontrar *seu* coração, a refletir junto *com ele* sobre seu objeto, em suma, a intuir o objeto no sujeito, era-me insuportável que, ali, o poeta [Shakespeare] não se deixasse apreender em parte alguma e, em parte alguma, quisesse prestar-me contas” (*Idem*, p.58). Como lembra Marcio Suzuki, o caráter intrigante do ingênuo é que ele não deixa qualquer traço de uma intenção premeditada nas suas obras, vindo à luz como a *natureza*, como um todo, de modo indissolivelmente unido, tal como era a impressão de Schiller em relação à poesia ingênua de Goethe, como releva em carta de aniversário a este último: “em sua intuição está, e de modo ainda mais completo, tudo aquilo que a análise busca com esforço, e apenas porque isso reside como um todo em sua pessoa, é que essa riqueza lhe permanece oculta”. *Apud* SUZUKI, M. “Apresentação”, In *Poesia Ingênua e Sentimental* op. cit., p.18. Shakespeare que, apesar de ser um autor moderno, para Schiller, era um típico poeta ingênuo porque exprimia a natureza em primeira mão como um todo.

*Furioso*. Nele, a ingenuidade da cena é tal qual o quadro de Homero em que Glauco e Diomedes trocam presentes em meio à bulha de soldados: Ferráu, cristão, e Rinaldo, sarraceno, dois cavalheiros rivais, fazem as pazes depois de um combate sangüinário e montam o mesmo cavalo cobertos ambos de ferimentos em busca de Angélica. Ao contrário de Homero, que se mantém totalmente impassível diante do quadro ingênuo, Ariosto, no entanto, deixa ver um traço de dilaceramento: seu autor se comove pela ingenuidade da intenção dos rivais ao retratar a vitória dos belos costumes sobre as paixões. Frente ao mundo que o rodeia tomado pela corrupção dos costumes, seu autor deixa ver sua comoção e sua moralidade ofendida pela distância entre a simplicidade daqueles costumes e a iniquidade de seu tempo. Do objeto vamos ao coração do sujeito: “de súbito, abandona-se o quadro do objeto e aparece em pessoa”.<sup>171</sup> Essa comoção para a qual somos transportados, nós e o poeta, é resultado da própria reflexão deste último sobre a impressão que o objeto lhe causa.<sup>172</sup> Este “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta”.<sup>173</sup>

Por isso o sentimental é a típica forma de sentir do homem moderno em relação à natureza na Antiguidade: Como *símbolo* de nossa unidade originária, as produções dos antigos são sentidas por nós como *contraste*. A moralidade ofendida do poeta sente de forma comovida a contradição entre o ideal da harmonia perdida com a iniquidade da realidade que o cerca, como um suspiro pelo elo perdido com a humanidade lúdica. Isso, entretanto, para Schiller, nos torna conscientes tanto da nossa vantagem em relação aos antigos, quanto de nossa própria destinação. Os antigos, como não conheciam nossa humanidade como ideal, pois sentiam naturalmente, pois a viviam *in concreto*, eram poderosos pela arte da *limitação*. Já os modernos, como sentem o natural, como apenas representam a natureza como ideal, são poderosos pela arte do *infinito*. E a idealidade dessa imagem dos antigos diz o fundamental sobre nossa própria destinação: antes de lamentar a *felicidade* perdida com as terríveis agruras da vida civilizada e o caráter cindido do homem que transcendeu historicamente sua natureza perfeita e agora

---

<sup>171</sup> *Idem*, p.58.

<sup>172</sup> Característica essa que, como comenta Marcio Suzuki, retoma o tema fichtiano do uso da imaginação na exposição filosófica: “o poeta sentimental não apenas reflete, mas também convida o leitor a percorrer o mesmo fio de raciocínio em relação ao objeto. As mesmas operações do espírito do criador têm de ser desencadeadas no espírito do leitor, sem o que não há comunicação. Com essa explicitação do vínculo entre o “produtor” e o “fruidor”, Schiller retoma também um tema fundamental da filosofia fichtiana, a saber, o de que a doutrina-daciência só é compreensível na medida em que se refaz, pela imaginação, o caminho trilhado por seu autor”. Cf. SUZUKI, M. “Apresentação”, In: *Poesia Ingênua e Sentimental*, op. cit., p.27.

<sup>173</sup> *Idem*, p.64.

distante, nós, modernos, devemos recorrer à nossa antiga *perfeição* como modelo para acalantar nosso coração dilacerado e para ativar nossa perfectibilidade em direção a esse ideal.

Em vez de lamentar o elo perdido com nossa natureza perfeita, vai exortar Schiller, que o homem moderno busque ser envolvido por ela como num “amável *idílio*, no qual sempre te reencontres das confusões da arte e junto ao qual reúnas coragem e renovada confiança para o percurso, acendendo de novo em teu coração a chama do *Ideal* que tão facilmente se apaga sob as tormentas da vida”.<sup>174</sup> Que ele recorde como a bela natureza envolvia os gregos e reflita sobre quão intimamente esse povo podia viver com “a natureza livre sob seu céu feliz”; quão próximos estavam da natureza simples em seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes — que reprodução fiel dela são suas obras poéticas” e como “nesse povo se encontram tão poucos vestígios de interesse sentimental com que nós outros modernos podemos apegar-nos a cenas e caracteres naturais”.<sup>175</sup>

Com efeito, essa visão moral e otimista da natureza nos gregos, erguida desde a visão humanista do homem primitivo e bom do *Emílio* de Rousseau, é o que, aos olhos de Nietzsche, desvirtuou os alemães de uma concepção ideal autenticamente germânica da Antiguidade. A ideia idílica de uma dignidade humana “levada a sério no tempo de Schiller”, e que os cantos de Homero e as esculturas dos gregos nos revelavam por trás de suas formas joviais e serenas, para Nietzsche revelava a apreciação otimista de cunho neolatino com a qual esses alemães, em linha com os teóricos do Renascimento italianos nas suas elucubrações teóricas que deram origem à ópera, contrabandearam o *Emílio* de Rousseau para o helenismo alemão. A partir dessa censura, um dos objetivos centrais d’*O Nascimento da Tragédia* revela aqui o seu mote: aos olhos de Nietzsche, era preciso aprofundar-se nessa imagem ideal de uma Grécia serenojovial para compreender seus segredos e extrair seus tesouros. Sem uma compreensão autenticamente alemã dos antigos, que para Nietzsche vai redundar em uma visão essencialmente trágica, os alemães tinham perdido a oportunidade de apreciar as questões fundamentais envolvidas na constituição do mundo homérico e no nascimento da tragédia. E sem uma devida apreciação desse mundo ideal dos antigos, os eventos “quase gregos” do presente, como o drama de Shakespeare e o drama musical wagneriano, permaneceram incógnitos para os alemães em prejuízo da compreensão da singularidade do seu papel para o futuro da cultura europeia. Exigia-se do “futuro herói de saber trágico”, portanto, conclui Nietzsche, carregar na frente o reflexo da “serenojovialidade grega de natureza completamente diferente”, como uma “auréola

---

<sup>174</sup> Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*, op. cit., p.54.

<sup>175</sup> *Idem*, p.55.

com o qual se inaugura um renascimento iminente da Antiguidade, o renascimento *alemão* do mundo grego” [*die deutsche Wiedergeburt der hellenischen Welt*].<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> NF-1871, 11[1] KSA VII 353.



## Capítulo 3

### *Quem era Apolo?*

#### 3.1. Homero não é sereno, é verdadeiro.

Ao percorrer os fragmentos de Nietzsche escritos entre os anos de 1870 e 1871, período em que aparecem as primeiras notas para *O Nascimento da Tragédia*, notamos que o primeiro esboço para sua obra publicada recebe o seguinte título: “*O homem trágico*” [*Der tragische Mensch*].<sup>177</sup> A julgar pela razão de ser de um título, que é tanto a de apresentar o assunto quanto o posicionamento do texto, somada à conhecida intenção que Nietzsche tinha, desde 1868, de escrever seu “livro sobre os gregos”,<sup>178</sup> fica claro que as primeiras ideias que vão culminar na sua primeira obra publicada visavam, sobretudo, tratar do pensamento trágico entre os gregos. Algo que, é verdade, já está presente desde o manuscrito que Cosima recebe de Nietzsche no final de 1870, para que ela e Wagner pudessem apreciar suas ideias sobre os gregos, cujo título dá a suma de seu assunto: “*O Nascimento do pensamento trágico*”. Obra escrita a princípio sob o título de “*A visão dionisíaca do mundo*” e que continha o essencial das ideias que mais tarde vão aparecer amadurecidas em *O Nascimento da Tragédia*.<sup>179</sup>

Em paralelo a essas anotações, temos também um esboço de 1869, esboço esse que contém já o plano das ideias que primeiro vão se articular nas conferências preparatórias para *O Nascimento da Tragédia* até aparecerem amadurecidas em seu primeiro livro publicado, no qual Nietzsche escreve como introdução —: “fustigar a ‘Grécia serena e materialista’ [*heitere materialistische Hellenenthum*] com a que sonham os modernos! A tragédia e a concepção trágica do mundo: só uma vez nacional”.<sup>180</sup> Em fragmento escrito no ano seguinte, outro esboço

---

<sup>177</sup> NF-1870, 5[114], KSA VII 124.

<sup>178</sup> Desejo esse de escrever um livro sobre os gregos que Nietzsche revela em carta a Gersdorff já em 16 de fevereiro de 1868: “depois de me libertar do trabalho sobre Demócrito e tiver encaminhado uma dissertação de *Homero Hesiodique aequalibus*, tenho a intenção de dedicar-me com os sentidos frescos a uma obra importante, a uma exposição dos estudos literários dos antigos da que se deduzirá a evolução daquilo que se chama agora história da literatura. Noutra ocasião contarei como vou colocar de fundo algumas teses marcadamente pessimistas, de modo que o conjunto está fortemente banhado por uma atmosfera schopenhauriana” (BVN, 562). Também em carta de 13 de fevereiro de 1868 a seu amigo Rohde: “estou muito otimista sobre esse trabalho [sobre a atividade literária de Demócrito] que tem um fundo filosófico, algo que não tinha conseguido em nenhuma de minhas análises. Além disso, todos meus trabalhos mostram, sem que eu pretenda, uma determinada direção, algo que me diverte; e indicam todos como postes de telégrafo um objetivo de meus estudos que em breve irei especificar. Esse objetivo é uma história dos estudos literários na Antiguidade e na Época Moderna” (BVN 559).

<sup>179</sup> Cf. Janz, op. cit., p. 328.

<sup>180</sup> NF-1869, 3[71], KSA VII 79.

para seu primeiro livro aparece anotado com o seguinte título: “*A tragédia e a serenojovialidade grega*” [*Die Tragödie und die griechische Heiterkeit*].<sup>181</sup> Em outro esboço para *O Nascimento da Tragédia* desse mesmo ano, o título aparece dessa vez anotado simplesmente como “*griechische Heiterkeit*”<sup>182</sup> até “O nascimento da tragédia” começar a aparecer objetivamente como título nos fragmentos de 1871 em diante.<sup>183</sup> De tal sorte que, a julgar pela evolução dos títulos desses esboços, a concepção trágica dos gregos aparece ligada à necessidade de superar a visão otimista de uma Grécia serenojovial de matriz neolatina.

Essa necessidade de superar a visão serenojovial dos antigos como forma de adentrar à Grécia verdadeiramente alemã, como vemos, ganha feições a partir de 1870 na medida em que Nietzsche vai tornando-se íntimo de Wagner depois do primeiro contato com o compositor na casa dos Brockhaus que selará a amizade entre os dois no final de 1869. O que nos leva à concluir que a construção de uma cultura alemã autêntica livre da influência da *Civilization*, na qual está implicado irremediavelmente o papel de autoridade dos antigos, sofreu certamente a influência de suas relações com Wagner. É provável que Nietzsche, desde então, tenha entendido que o melhor modo de servir à causa wagneriana, enquanto filólogo clássico de cátedra, seria associando um novo ideal grego, autenticamente alemão, ao drama musical de Wagner como símbolo do renascimento da cultura alemã. Pelo menos é isso o que mostra um esboço escrito como prólogo dedicado a Wagner para a primeira edição de *O Nascimento da Tragédia* no ano de 1870.

Nietzsche abre esse prólogo exortando Wagner, a quem dedica o livro, à receber sua primeira obra como símbolo de suas afinidades, pois ela transferia em conceitos os sentimentos que ambos tinham com relação a um problema que, sobretudo, era preciso levar a sério entre os alemães. Ambos estavam de acordo quanto ao equívoco estético “escandaloso em todos seus aspectos” da “nossa estética-sentimental e sua ternura que produz asco” por ter apreciado os antigos segundo uma “serenojovialidade grega” — “como um bem-estar sem perigo, difundido por toda parte”.<sup>184</sup> Essa visão idílica e otimista dos gregos, com a qual o paraíso da humanidade parecia realizável tão logo nos reconduzíssemos à nossa natureza boa, precisava ser levada a sério, pois, como vai buscar mostrar em vários momentos, essa era uma forma de contrabandear para a Grécia, na qual os alemães buscavam apoio para a renovação da cultura, a tese política

---

<sup>181</sup> NF-1870, 5[120] KSA VII 126.

<sup>182</sup> NF-1870, 7[109] KSA VII 163.

<sup>183</sup> “*Origem e meta da tragédia*” (cf. NF-1870, 7[119] KSA VII 167); “O Nascimento da Tragédia desde a música”. (Cf. NF-1871, 9[2] KSA VII 269).

<sup>184</sup> NF-1871, 11[1] KSA VII 351.

da dignidade humana neolatina que para Nietzsche era o fundamento moral que tinha produzido a Revolução Francesa e arrastado a Europa na “barbárie revolucionária”.<sup>185</sup>

Já à guisa de conclusão, nessa anotação ainda, Nietzsche questiona-se: “quem, senão o jovem alemão, terá o olhar impassível e o impulso heroico ao desmedido para dar de costas a essas doutrinas débeis da comodidade do otimismo liberal em todas as suas formas?”.<sup>186</sup> Compreender o significado dessa imagem serenojovial dos gregos e sua tese político-moral de fundo era, portanto, um requisito indispensável para adentrar à Grécia segundo um ideal de fato alemão. Isso feito, vai concluir Nietzsche, não faltará ao verdadeiro homem trágico, “em sua autoeducação para a seriedade e para o horror, desejar, como o fez Helena, a serenojovialidade grega pensada por nós”.<sup>187</sup> Ao citar a “serenojovialidade grega pensada por nós”, Nietzsche está referindo-se aqui à Grécia entendida germanicamente — ao segredo da serenojovialidade grega de acordo com uma compreensão *trágica* que se revelou para os alemães por sua filosofia e por sua música. Era preciso compreender o significado profundo da serenojovialidade consagrada pelo idealismo alemão, o que vai levar Nietzsche à defender, como remate dessa ideia, numa anotação meio solta de 1870, que era preciso unir-se a Winckelmann: “como colofão: unir-se a Winckelmann: explicação da simplicidade e dignidade do helênico” [*Erklärung der Einfalt und Würde des Hellenischen*].<sup>188</sup> Era preciso revelar, a partir da Grécia de Winckelmann, *quem era Apolo*.

Com efeito, seguindo uma filosofia insuspeitamente alemã, a filosofia de seu mestre Schopenhauer, que para Nietzsche tinha conferido a si próprio uma visão total da Antiguidade, era possível, então, dar passos seguros em direção a uma visão germânica da Antiguidade, à compreensão trágica de *quem era Apolo*.<sup>189</sup> Schopenhauer, sobretudo no quarto livro de *O*

---

<sup>185</sup> “A revolução francesa se originou a partir da fé na bondade da natureza: é consequência do Renascimento. Devemos nos deixar ensinar. Uma visão do mundo rebelde e otimista termina por desencadear todos os horrores. O único consolo para nossa investigação são os gregos, porque a natureza aqui é ingênua, inclusive em seus traços ásperos”. NF-1871, 9[26] KSA VII 280.

<sup>186</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §18, op. cit., p.111.

<sup>187</sup> NF-1871, 11[1] KSA VII 356.

<sup>188</sup> NF-1870, 7[66] KSA VII 153.

<sup>189</sup> Em carta de fevereiro de 1869 a Gustav Krug, Nietzsche vai escrever que enxergava mais profundamente no abismo dessa “visão idealista do mundo” [*idealistischen Weltanschauung*] schopenhauriana. Com Schopenhauer, vai dizer ainda Nietzsche: “percebo como minhas aspirações filosóficas, moral e científica miram a um único fim que eu – o primeiro de todos os filólogos – me converto em uma totalidade. Que maravilhosamente nova e transfigurada me aparece a história, sobretudo a Antiguidade grega!” (BVN 60). Essa visão de mundo que lhe tinha inspirado a filosofia schopenhauriana também aparece como fundamento da compreensão total da Grécia desde os primeiros tempos como professor de filologia em Basileia. Sua conferência inaugural como professor recém-ingresso em 1869, intitulada “Sobre a personalidade em Homero”, já era um texto escrito sob impacto do pensamento schopenhaueriano: “essa visão de mundo [*Weltanschauung*], que me é profundamente afim, inspira cada vez mais meu pensamento, também o científico: como talvez te dará conta quando pronto te enviar meu discurso inaugural da Basileia. Trata-se de ‘Sobre a personalidade em Homero’: é preciso ter se aprofundado em

*Mundo como Vontade e Representação*, foi quem pôs em relevo a seriedade alemã a partir da visão trágica de uma existência assolada em sua essência pela violência, pelo horror e sofrimento. Na visão de Schopenhauer — visão essa que inclusive rendeu a ele o crisma de “pessimista”, de uma filosofia guiada por um impulso tanático — o mundo sensível, em toda sua multiplicidade, é atividade de autodilaceração contínua da Vontade cega que preenche de forma única toda a existência. A discórdia de Vontade consigo mesma se manifesta na luta eterna entre os indivíduos pela matéria, pela vontade de objetivar-se em uma miríade de seres individuais naquilo que Schopenhauer chama de *principium individuationis*. Em meio a essa existência, a condição humana não é menos miserável: qual um pêndulo, ela oscila sem termo entre o desejo e o tédio; de tão efêmera, diminuta e frágil é também insignificante para o pulsar indiferente da existência infinita de uma Vontade cega que a todo tempo está trincando sua carne com os próprios dentes. Além da labuta incessante pela supressão seja da dor ou do tédio, e a despeito da luta para superar as forças que a todo instante nos consomem e que por todos os lados ameaçam desintegrar o frágil organismo, arrastamo-nos nessa existência inclemente em que somos caracteres cômicos em uma trama trágica, rumo ao destino inexorável da morte.<sup>190</sup>

É essa visão trágica do mundo que, segundo Nietzsche, povoava o imaginário dos gregos até que eles se convertessem ao otimismo humanista de Sócrates, ao impulso, não-grego em sua essência, do “*antropos theorikós*” que na evolução do racionalismo ocidental se desdobra até a modernidade como civilização alexandrina. Visão pessimista essa que, como escreve em *A visão dionisíaca do mundo*, para Nietzsche era viva entre os gregos desde sua mais primitiva filosofia popular, presente, por exemplo, na verdade dionisíaca que se revela no mito de Sileno: “o melhor, em primeiro lugar, é não ser, em segundo lugar, é morrer em breve”.<sup>191</sup> Entre os gregos, diz ainda Nietzsche, “a natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder”. Essa visão trágica do mundo aparece na disposição ascética dos gregos que moldou tanto o caráter amoral de seus deuses quanto a força implacável da poderosa *Moirá* à qual mesmo os deuses estavam

---

Schopenhauer para dar-se conta de que meu discurso assumiu amplamente o encanto que caracteriza seu particular modo de pensar” (BVN-1869,32). Essa visão de mundo trágica de Schopenhauer, por fim, é o que se apresenta como pano de fundo, dessa vez em carta a Rohde, quando Nietzsche escreve: “tenho agora as melhores esperanças para minha filologia: só devo dar-me muitos anos. Aproximo-me de uma concepção total da Antiguidade grega, passo a passo, vacilante e admirado”. (BVN-1870, 69).

<sup>190</sup> Cf. *O mundo*, I 367-8, §57-8, p.401-416.

<sup>191</sup> Cf. *A visão dionisíaca do mundo*, op. cit., p.16. Uma frase que se aproxima muito de outra sentença presente na obra magna de Schopenhauer: “um homem, ao fim de sua vida, se fosse igualmente sincero e clarividente, talvez jamais a desejasse de novo, porém, antes, preferiria a total não-existência”. Cf. *O mundo como Vontade e Representação*, op. cit., I 382, §59, p.417.

sujeitos como observamos na visão trágica das tragédias de Sófocles. Explica também o pessimismo que é transposto para a titanomaquia dos mitos de Hesíodo: “os deuses que ela engendra são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com seus planos que emergem subitamente, não têm compaixão nem o prazer no belo”.<sup>192</sup>

Como, entretanto, é possível viver em companhia desses deuses? Algo que Nietzsche se pergunta em *A visão dionisíaca do mundo* e cuja resposta desvenda o segredo do nascimento do belo entre os gregos: “não se deve”, responde. E essa era a grande lição deixada pelos gregos: a força da pulsão vital helênica foi mais forte e em vez de entregar-se a um pessimismo prático e ascético frete ao trágico da existência, o gênio heleno produziu o mundo da beleza, a realidade transfigurada do deus Apolo — na qual depositou toda fé em si mesmo mediante a criação do mundo jovial, grandioso, sereno da beleza, de uma aparência transfigurada em sonho. Se esse mundo divino, como escreve em *A visão dionisíaca do mundo*, “não pode ser encoberto completamente como um segredo culpável, o olhar deve ser subtraído por meio do brilhante nascimento onírico do mundo olímpico colocado junto a ele”. Assim, surge o universo ingênuo, serenojovial, as ilusões de sonho do mundo homérico de Apolo: “por isso, quanto mais forte se faz valer a verdade ou o símbolo daquele mundo divino [de Dionísio] tanto mais se acentua a cadência das cores e a sensibilidade das formas desse mundo olímpico”.<sup>193</sup>

Esse vir-a-ser do belo no mundo grego revela, em primeiro lugar, que a beleza de suas produções não era “sem *éthos*”, como afirma Wilamowitz em consonância com o que pensava Winckelmann nesse particular.<sup>194</sup> A beleza não é uma dádiva ética da inocência original de uma digna humanidade primitiva, mas fruto da sabedoria de uma luta cuja história é movida por forças instintivas e vitais que se valeram dos gregos como instrumento de realização dos fins

---

<sup>192</sup> *Idem*, p.19.

<sup>193</sup> *Idem*, p.19.

<sup>194</sup> “Quem aprendeu com Winckelmann a conceber historicamente a essência da beleza segundo suas diferentes manifestações em épocas diversas, mais ainda, a fazer justiça àquela duplicidade da beleza que Winckelmann enuncia de um modo tão magistral, quem aprendeu com ele, enfim, jamais falaria de uma “degeneração surpreendente do espírito helênico”. Muito menos de uma essência hostil à arte em uma época na qual Zêuxis e Apeles, Praxíteles e Lisipo criaram uma beleza certamente diferente da de Fídias e Polignoto, uma beleza que para mim é sem *éthos*, desconhecida até então, mas admirada e eternamente admirável”. (Cf. *Filologia do futuro!*, op. cit., p.59). Herder levantou uma preocupação em relação a esse conflito que aparece em Winckelmann entre representar o ideal grego como o próprio modelo de perfeição artística, como a beleza sem *éthos* (uma suposição que o próprio Herder nunca contestou) e os imperativos de uma análise histórica adequada a respeito dos diferentes tipos de arte produzidos pelos povos do mundo antigo. O que preocupava principalmente Herder era a necessidade de o historiador dar o devido crédito a formas distintas de arte antiga que diferiam do ideal grego. A análise histórica, acreditava ele, exigia um certo relativismo de perspectiva que permitiria à arte egípcia, digamos, ser julgada em termos da visão de mundo da qual se originou e não de acordo com as normas bastante diferentes da cultura grega antiga. A perspectiva de Winckelmann, que privilegiava o ideal grego sobre a arte de outros povos antigos, era só esteticamente válida, mas não de todo apropriada para um estudo histórico (Cf. HERDER, J.G. “Denkmahl Johann Winckelmanns” In: *Herders Sämmtliche Werke*, Berlin: Weidmann, 1877, vol. 8, pp. 476-8). Nietzsche, como é possível observar, está mais próximo da perspectiva herderiana.

da Vontade. Suas formas serenas e joviais não eram, portanto, fruto da inocência original do homem intocado pelo artifício que agora poderia servir aos alemães enquanto ideal a ser buscado, como tinha determinado o “espírito da Revolução Francesa” que viu na dignidade humana olímpica do mundo homérico seu homem natural e bom. Subvertendo, com efeito, essa visão humanista dos gregos, Nietzsche vai mover “o céu e o inferno” para lançar luz sobre o verdadeiro sentido da serenojovialidade dos gregos ao tomá-la “verdadeiramente no centro do mundo, como um ‘vórtice do ser’”.<sup>195</sup> Esse movimento, que leva Rohde à apontar o primeiro livro de Nietzsche como uma “cosmodicéia”,<sup>196</sup> revela, portanto, que o nascimento do caráter serenojovial dos gregos é, sim, fruto do instinto de vida com o qual a Vontade, o único Sujeito do mundo, serviu-se do artista grego antigo para vencer o pessimismo paralisante pelo idealismo da arte e pela transfiguração redentora do mundo da *individuationis* em sonho pela beleza. Por isso, escreve Nietzsche, a “ingenuidade” homérica só se compreende como triunfo completo de uma ilusão que a natureza com tanta frequência emprega para alcançar seus fins: “a verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória: em direção a esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano”.<sup>197</sup>

Apolo, como várias vezes Nietzsche descreve, é o impulso artístico da arte que busca a redenção na aparência transfigurada, mas que carrega consigo as marcas da luta contra o pessimismo, as cicatrizes da guerra dos Titãs. Homero é o poeta ingênuo que fitou de frente a verdade dionisíaca abissal, que conhecia os horrores e a violência desmedida do mundo. Assim, mesmo cantando sobre varões que tombam pelo bronze na guerra sangrenta, mesmo pintando quadros terrivelmente trágicos da guerra de Tróia, qual um sedutor da vida, Homero fez seu povo contemplá-los com beleza e *eticidade*.<sup>198</sup> “tão incomum é a potência do épico-apolíneo que as coisas mais terrificantes ela as encanta aos nossos olhos com aquele prazer pela aparência e a redenção por meio da aparência”.<sup>199</sup> Nesse sentido, uma frase de Nietzsche anotada em 1870 sintetiza o segredo por trás da serenojovialidade grega: “Homero não é sereno, Homero é

---

<sup>195</sup> NF-1871, 11[1] KSA VII 351.

<sup>196</sup> BVN-1872, 201.

<sup>197</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 3, p.35.

<sup>198</sup> O trecho da *Ilíada* citado por Schiller em *Poesia Ingênua e Sentimental* pode ser ilustrativo nesse sentido: o poeta lembra o famoso canto em que Diomedes presenteando Glauco em meio à bulha de soldados, em observação ao antigo costume da hospitalidade, exprime a beleza e uma “eticidade” ingênua mesmo em meio à batalha sangrenta. Podemos pensar ainda em Aquiles, na *Ilíada*, depois de ter dado cabo à vida de Heitor e de ter arrastado seu corpo pelo acampamento dos mirmidões como forma de aplacar sua ira, quando cede ao apelo de Príamo e entrega o corpo de seu filho com os olhos embebidos em lágrimas depois de o rei ancião de Tróia, frágil, de joelhos e em suplica, beijar-lhe as mãos em sua tenda e implorar pelo corpo de seu primogênito (*Ilíada*, XIV, 514).

<sup>199</sup> NF-1870, 7[48] KSA VII 150.

verdadeiro”.<sup>200</sup> Assim, antes de apontar o lamento jovial de Aquiles como “hino de louvor à vida” de um herói homérico que prefere estar vivo entre o mais miserável dos *thetas* do que reinar no Hades entre os mortos, que se atente ao que tinha dito Sileno ao rei Midas a respeito dessa raça a mais infeliz dentre todas sobre a Terra que é o homem para que soubessem sobre quais fundamentos tinha sido erguido esse mundo.<sup>201</sup> O mundo olímpico de Homero, erguido sobre as ruínas da titanomaquia hesiódica, era o símbolo da vitória dos gregos contra o pessimismo — da sabedoria do horror que nasceu da primitiva teogonia titânica e evoluiu “em morosas transições, à teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza — como rosas a desabrochar da moita espinhosa”.<sup>202</sup> Ao fim dessa trajetória estava finalmente desvendado o segredo da forma jovial e da serenidade das esculturas e a ingenuidade dos cantos de Homero.

Essa compreensão da serenojovialidade grega, enquanto fruto de uma luta por meio da qual os helenos adornaram com flores seu pessimismo e disseram sim a uma realidade de sonho transfigurada pelo belo, é o que leva Nietzsche, comentando as críticas de Wilamowitz a *O Nascimento da Tragédia* em carta Erwin Rohde, a qualificar como preguiçosa a tese do “mundo homérico como mundo juvenil”, como “primavera dos povos”, subentendida nas críticas de seu adversário. O filósofo escreve que essa era uma tese falaciosa e acrescenta ainda: “esse mundo esteve precedido por lutas inauditas e selvageria nas quais dominavam a maldade e a grosseria mais obscuras”; e Homero, no fim, erguia-se “como a figura do vencedor deste largo período”. Essa era uma de suas “convicções mais seguras” e conclui: “somente podemos falar em primavera se antes da primavera se considera o inverno: este mundo da beleza e da pureza não há, sem dúvida, caído do céu”.<sup>203</sup>

### 3.2. O idílio moderno do espírito da Revolução Francesa

Essas passagens de Nietzsche se desenvolvem como uma crítica à visão idílica dos antigos que atinge aspectos centrais da Grécia serenojovial dos alemães coroada pelo idealismo de Schiller. De acordo com uma tese central de *Poesia Ingênua e Sentimental*, as produções dos antigos poderiam orientar o homem moderno quanto ao seu próprio destino — tese essa que tem inspiração na ideia fichtiana de progressão infinita, tal como o filósofo a concebe em suas

---

<sup>200</sup> NF-1870, 7[162] KSA VII 201.

<sup>201</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §3, op. cit., pp.32-34.

<sup>202</sup> *Idem*, p.34.

<sup>203</sup> Em carta de 16 de julho de 1872, Cf. BVN-1872,239.

preleções de 1794, *Sobre a vocação do sábio*. Segundo Fichte, quando afirma que haveria salvação para o homem somente no estado de natureza, Rousseau tinha fundamentado seu juízo num sentimento amargo e em princípios falsos. E para a correção desse seu juízo, bastaria lembrar que o homem em estado de natureza não padece dos desejos que o atormentam em estado de cultura, mas também não desenvolve sua razão e o senso da virtude. E tampouco Rousseau poderia expressar o caminho da virtude se não fosse justamente esse ganho que a civilização nos tinha trazido. Com efeito, o correto seria que o filósofo apostasse que nossa humanidade, em termos kantianos de um “como se”, era um destino e não um elo perdido para sempre em nosso passado: “é diante de nós que reside o que Rousseau, sob o nome de estado de natureza e estes poetas sob o vocábulo de idade de ouro, situaram atrás de nós”.<sup>204</sup>

Valendo-se da humanidade como um ideal infinito, Schiller mostra, em *Poesia Ingênua e Sentimental*, que nos antigos era possível resolver essa aporia de Rousseau apontada por Fichte entre estado de natureza e cultura. Nas produções dos antigos temos justamente o ponto de convergência entre real e ideal: nelas se revelam a serenidade e grandeza da alma humana na sua plena harmonia entre o sentir e o pensar. Com essa visão da Grécia, Schiller vai ao encontro da tradição do helenismo alemão, isto é, à ideia de harmonia, equilíbrio e simplicidade que Winckelmann atribui à arte grega a partir dos espólios de Atenas do século V e que tanto fascínio gerou entre os alemães de Goethe e Schiller até Hegel.<sup>205</sup> Os antigos, Schiller mostra em *Poesia Ingênua e Sentimental*, são o que já fomos e são o que devemos voltar a ser como ideal infinito. Desse modo, apesar de toda a corrupção das produções artísticas degeneradas do tempo presente, o artista pode, entretanto, colher os princípios da arte de “tempos mais nobres” ou “da unidade absoluta e imutável de sua essência para além de todo tempo” que representa os produtos da Antiguidade. Esses princípios se encontram intactos, de forma exemplar, na arte dos antigos como a expressão intemporal da beleza, na qual encontramos, como símbolo, nossa humanidade em seu estado puro de natureza como realidade e como destino num ideal infinito.<sup>206</sup>

Da arte antiga, aponta ainda Schiller, jorra toda “a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos”, e embora a humanidade demonstre ter perdido sua dignidade, nos antigos ela foi salva e se “conservou em pedras insignes”.<sup>207</sup> Frente à harmonia lúdica aprazível que experimentamos mediante à arte antiga, somos tomados pela Ideia infinita

---

<sup>204</sup> Cf. FICHTE, J. G. *Lições sobre a vocação do sábio*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 1999, p.74.

<sup>205</sup> Cf. MARTIN, N. *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p.145.

<sup>206</sup> Cf. *Cartas sobre educação estética*, IX, p.48

<sup>207</sup> *Idem*, IX, p.48



de nossa humanidade antes do limiar da cultura que teria desagregado nossas forças. Somos levados “àqueles dias do belo despertar das forças espirituais” em que “os sentidos e o espírito não tinham ainda domínios rigorosamente separados”. Pela arte antiga aparece o equilíbrio perfeito constitutivo de nossa humanidade como Ideia em cores nítidas: “vemo-los ricos, a um só tempo, de forma e de plenitude, filosofando e formando, delicados e enérgicos, unindo a juventude da fantasia à virilidade da razão em magnífica humanidade”.<sup>208</sup>

No idílio grego, o homem moderno pode ver, portanto, o conflito entre real e o ideal pacificado.<sup>209</sup> Para Nietzsche, esse novo mito humanista, que encontra na serenojovialidade dos helenos o correspondente moral de uma dignidade idílica do homem primitivo, era, no entanto, reflexo do espírito da Revolução Francesa que guiou o recuo dos modernos à Antiguidade.<sup>210</sup> Mas o mundo serenojovial da Grécia antiga, entendida em registro verdadeiramente germânico, censura Nietzsche, não deve ser produto da “unidade do ser humano com a natureza, para a qual Schiller cunhou o termo artístico *naïf*, não [...] um estado tão simples, resultante de si mesmo, por assim dizer inevitável, que tenhamos de encontrar à porta de cada cultura, qual um paraíso da humanidade”. Nesse impropério, escreve ainda, só poderia “crer uma época que procurava pensar o *Emílio* de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza”.<sup>211</sup> A serenojovialidade grega deve ser vista, sim, como produto da sabedoria trágica de uma *luta* contra o pessimismo paralisante que no final rendeu vitória ao instinto de vida dos gregos: “com esse espelhamento

---

<sup>208</sup> *Idem*, VI, p.35.

<sup>209</sup> A compreensão nietzschiana do *idílio*, em que o ideal é representado ao mesmo tempo, de forma otimista, como real, que o filósofo associa à visão dos antigos de Schiller (embora Schiller seja apontado por vezes como um autor elegíaco) vem de *Poesia Ingênua e Sentimental*. A natureza deixou de ser uma experiência possível na modernidade e tornou-se a representação de uma *Ideia*, como mostra Schiller em seu texto de 1795. Por isso o poeta sentimental, segundo a emoção que sente, pode guiar-se por duas vias à medida que pretenda se deter “mais na realidade ou mais no Ideal”, ou seja, à medida que a realidade o possa desagradar ou que o ideal o possa atrair (Cf. *Poesia Ingênua e Sentimental*. p.64). No primeiro caso, o poeta é satírico, quando a realidade lhe é aversiva frente ao ideal. No último, é elegíaco, à medida que o ideal é tão infinito quanto distante (*Idem*, p.69). Nos dois casos, entretanto, temos sempre a contradição entre a realidade e o ideal. Mas, ao contrário do poeta satírico, que está atido principalmente ao aspecto repugnante da realidade, o poeta elegíaco evoca, antes de tudo, o ideal, a verdadeira natureza intocada em sua dimensão infinita. E pode fazê-lo de duas maneiras: seja por meio da comoção nostálgica que sente ao evocar o ideal que não pode mais ser realizado, diante da verdadeira natureza já não existe mais, caso em que compõe *elegias*; seja por meio da alegria que sente como a representação do ideal como realidade, caso em que compõe *idílios* (*Idem*, p.70). O poeta idílico, típico poeta moderno desde o Renascimento, encarna essa Ideia sob a égide de uma humanidade inocente e feliz que teria existido nas comunidades de pastores anteriores ao limiar da cultura. Nietzsche aponta essa tendência na origem da ópera latina moderna, como é sabido.

<sup>210</sup> Aproximação entre a Grécia de Schiller e a Revolução francesa que, ademais, já tinha sido feito muito antes de Nietzsche, como lembra Marchand: “como os críticos de Schiller foram rápidos em apontar, o hino do poeta à Hélade [o poema *Os Deuses da Grécia*] continha implicações políticas contemporâneas; se o paganismo melancólico do poema enfureceu os escritores cristãos pela primeira vez, um ano depois, outros começaram a vincular seu louvor aos humanos divinos da Grécia à eclosão da Revolução Francesa. Cf. *Marchand*, op. cit., p.3.

<sup>211</sup> *Idem*, §3, p.35

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 ingênuo”.<sup>212</sup>

A força vital dos impulsos da Natureza, portanto, desabrochou entre os gregos sua flor da beleza de modo a prender “suas criaturas à vida”; realizou sua vontade de beleza e ali viu-se transfigurada num mundo em que suas contradições são apaziguadas em belas figuras de sonho. Essa ideia aparece também em fragmento de 1870, no qual Nietzsche abre se perguntando sobre o que é o belo — “*Was ist das Schöne?*” — e responde dizendo que o belo só pode ser “uma sensação de prazer que nos oculta as verdadeiras intenções que a Vontade tem no fenômeno”, um “*sorriso da natureza, um excesso de força e de sentimento de prazer da existência [...]*”.<sup>213</sup> A finalidade do belo, vai dizer ainda, é a de seduzir a existência”, embora essa sedução tenha sobretudo um aspecto *negativo*.<sup>214</sup> E ao se perguntar em que consiste esse “sorriso da natureza” que representa a beleza, vai concluir dizendo: “negativamente: o ocultamento do pesar, a eliminação do todas as pregas e o olhar jovial da alma da coisa”, uma “a ânsia de existir” que “oculta o que é feio”; o belo, em suma, como “*negação do pesar, a verdadeira negação do pesar ou negação aparente dele*”. E vai sugerir que, a esse respeito, pensemos no exemplo das plantas.<sup>215</sup> Ao citar aqui as plantas como exemplo, Nietzsche nos remete às reflexões de Hartmann sobre a beleza em seu *Philosophie des Unbewussten*.

Buscando rebater as teses mecanicistas do evolucionismo de Darwin em seu livro de 1869, Hartmann toma como exemplo a produção do belo na natureza. Apenas a aposta teleológica em um “impulso para a beleza”, a aposta em uma força como essa intrínseca à natureza poderia explicar o fenômeno das formas belas. Nesse sentido, vai escrever Hartmann: “pode-se ver, pelo refinamento das flores, como o impulso [*Trieb*] para a beleza reside na vida misteriosa e no entrelaçar da planta que em estado selvagem é muito oprimido e sufocado na luta pela existência”. Mas se, em certa medida, “as plantas são libertadas dessa luta, a vontade de beleza [*Schönheitsbestreben*] irrompe e as flores mais discretas das plantas silvestres tornam-

---

<sup>212</sup> *Idem*, p.35.

<sup>213</sup> NF-1870, 7[27] KSA VII 143-4.

<sup>214</sup> Nesse aspecto, a compreensão do belo em Nietzsche guarda proximidade com a tradição kantiana. As formas belas e aprazíveis da natureza têm um efeito apaziguador: elas convidam a razão a representá-las simbolicamente como em concordância com suas Ideias morais, avivam em nós o sentimento de promoção da vida vinculado à faculdade de imaginação lúdica pela qual o ânimo é atraído pelo objeto a contemplá-lo serenamente (Cf. *Crítica da Faculdade do Juízo*, B75, p.90). A natureza, com efeito, por meio do belo, aviva em nós prazer que experimentamos na contemplação da mera forma bela sensível da natureza, mostrando como o homem está ele mesmo em consonância com a natureza e é parte dela.

<sup>215</sup> NF-1870, 7[27] VII 144.

se as flores mais magníficas aos nossos olhos”. E a beleza das flores, para contornar uma eventual objeção de tipo mecanicista, não retira sua exuberância de uma estratégia de fertilização para atrair insetos com seu viço e suas cores vivas, “uma vez que nossas mais belas flores do jardim [...] carregam flores estéreis e só podem ser reproduzidas de modo assexuado”. Com isso, conclui Hartmann, se tinha a prova de que “o impulso de desenvolvimento do belo encontra-se na própria planta [...]”.<sup>216</sup>

O exemplo da planta mostrava, aos olhos de Nietzsche, que a vontade de beleza [*Willen der Schönheit*], que na natureza irrompe por toda parte, era uma finalidade da vontade tão logo ela fosse subtraída à terrível luta pela sobrevivência.<sup>217</sup> Para além da agonia cósmica da *individuationis*, uma das intenções íntimas da Vontade era, portanto, a de olhar para si mesma transfigurada, era exprimir no fenômeno as ilusões de bela aparência com as quais o sofrimento da individuação é apaziguado. Algo que os gregos alcançaram subtraindo-se da luta pela existência, isto é, por meio do *otium* que a escravidão lhes tinha proporcionado e, sobretudo, pondo a arte à frente nas suas formas de sociabilidade.<sup>218</sup> Os gregos, por esse motivo, serviram de instrumento por meio do qual a Vontade atingiu seus fins mais altos: “Grécia é a imagem de um povo que alcança completamente essas supremas intenções da Vontade e que escolheu sempre para isso os caminhos mais diretos”. A serenojovialidade das produções grega estava, por fim, justificada: “essa feliz relação do desenvolvimento grego com a Vontade confere à arte grega aquele *sorriso de satisfação* que nós chamamos *serenojovialidade grega*.”<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> HARTMANN, E, “Philosophie des Unbewußten”, In *Ausgewählte Werke*, band VII, Leipzig: Verlag, s/d., p.249-251

<sup>217</sup> NF-1870, 7[121] KSA VII 168.

<sup>218</sup> Essa, como se sabe, vai ser a deixa para que Nietzsche saia em defesa da existência da escravidão, notadamente em *Estado homérico*, como necessária à supremacia da cultura já que o trabalho tem um caráter alienante ao qual o gênio não deve estar sujeito. Nesse sentido, a visão da Grécia de Nietzsche é bastante destoante da visão do Wagner feuerbachiano dos anos 1840, antes da conversão à filosofia de Schopenhauer. Em seu *Arte e Revolução*, a Grécia para Wagner era o auge da beleza, pois os gregos eram livres e democratas. Mas o era como um ilha em meio a um mar de escravos. Os modernos, por sua vez, por meio da *Revolução*, tinham maiores condições de realizar o ideal infinito que se apresentou pela primeira vez entre os gregos, pois entre estes ainda existia a escravidão que se revelou o flanco aberto para a ruína da Hélade. E “*a beleza e a força só conseguem desempenhar duradouramente o papel de fundamento social se puderem ser pertença de todos os homens*”. Cf. WAGNER, R. *Arte e Revolução*. Trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona, 2000, p.76) Escreve ainda Wagner: “logo que uma humanidade fraternal se tiver desfeito de uma vez por todas de tais cuidados [com nossa natureza meramente física] e, assim como os Gregos os entregavam aos escravos, os tiver transferido para as máquinas, que hão-de ser os futuros escravos de um homem livre e criativo em vez do ídolo que ele até agora tem servido exatamente como o primitivo adora um fetiche criado pelas suas próprias mãos, então todo o impulso ativo uma vez liberto surgirá à luz do dia transfigurado em impulso *artístico*. Teremos assim recuperado o elemento vital dos Gregos, mas num grau muito mais elevado. Aquilo que para os gregos era a consequência de um desenvolvimento inconsciente será para nós um saber indelével alcançado pela luta, porque tudo o que o grande conjunto da humanidade chegar a saber nunca mais lhe pode escapar” (*Idem*, p.92-3).

<sup>219</sup> NF-1870, 7[162] KSA VII 201.

### 3.3. O conflito sentimental e o *sentimento* do mundo

Isso tudo leva Nietzsche a concluir, como escreve em anotação de 1871, que a busca idílica pela natureza precisava ser vista sob uma ótica autenticamente germânica, pois, no fundo, por obstrução do humanismo ilustrado e francófono, talvez Schiller não tenha entendido bem para onde suas noções de ingênuo e sentimental apontavam. Lançar luz sobre o sentido profundo e verdadeiramente germânico da “esplêndida terminologia schilleriana” [*herrliche Schillersche Terminologie*]<sup>220</sup>, o que o poeta realmente quis dizer com suas noções de “ingênuo” e de “sentimental”, e das quais se valeu para refletir sobre a relação entre os modernos e os antigos, exigia, aos olhos de Nietzsche, que essas ideias fossem “potencializadas”. Ou seja, que elas fossem pensadas nos marcos das noções de *apolíneo* e *dionisíaco*: “a tentativa de ocultar completamente mediante um véu com mecanismos enganosos é ‘ingênuo’; o rasgar deste véu, forçando a vontade a construir um tecido de emergência, é ‘sentimental’”.<sup>221</sup>

Como Nietzsche aponta em *O Nascimento da Tragédia*, Homero era ingênuo, pois com ele Apolo tinha subjugado o sofrimento do indivíduo “mediante a glorificação luminosa da eternidade da aparência” e, conseqüentemente, triunfou a “beleza sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza”.<sup>222</sup> Esse véu de ilusão que o gênio grego estende sobre o trágico do mundo, em suas mãos, vai constituir-se como um verdadeiro *éthos*, como a cultura de um povo que por meio da arte tornou a vida desejável (como no caso de Homero que ergue o mundo olímpico como remédio contra o pessimismo). Esse mundo de grande potência estética, no entanto, é destruído quando o instinto se volta contra as ilusões da arte e isso acontece entre os gregos com o episódio do socratismo. Em uma anotação do ano de 1870, Nietzsche se questiona: “representações ilusórias gregas e as forças dissolventes que se opõem a elas. Qual é a intenção da vontade nessas dissoluções?”. Como é sabido, as forças que dissolveram as ilusões artísticas dos gregos pertencem ao impulso socrático que se volta contra o *mythos*, contra as ilusões do *éthos* de Homero. “Qual era a intenção dessa dissolução?”, Nietzsche se pergunta nessa mesma anotação e responde a seguir:

---

<sup>220</sup> NF-1870, 7[126] KSA VII 184.

<sup>221</sup> NF-1870, 7[173] KSA VII 206. Essa retomada das noções de Schiller ocorre na forma de um rearranjo das ideias de “ingênuo” e “sentimental” que, ademais, lembra Janz, é um procedimento típico do pensamento nietzschiano: “Nietzsche possuía uma capacidade excepcional de adaptação. Ele acatava conceitos, pensamentos e fundamentos sem se transformar em plagiador, pois refletia os elementos acatados numa forma, numa consequência e num radicalismo não contidos no original” (Cf. Janz, op. cit., p.345.).

<sup>222</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §16, op. cit., p.99.

“o nascimento da erudição e da ciência como novas formas de existência” —<sup>223</sup> o fomento de uma nova forma de vida.

É o nascimento da cultura socrática que vai instituir essa obstinação em destruir a força do instinto telúrico que imantava as ilusões da arte. Uma cultura nascida do *pathos* de Sócrates, isto é, de seu *ódio* ao *instinto*, à força produtora da Vontade que constitui o *éthos* antigo em torno do mito.<sup>224</sup> Na visão de Sócrates, o mito representava um espelhamento do caráter opaco e errático da Natureza e, enquanto tal, revelava-se como *Weltanschauung* que emergia desde os tempos em que o inconsciente, os impulsos interiores da Vontade, produzia seus símbolos da forma mais displicente. É esse o *éthos* de Homero que organizava o *cosmos* e a vida prática dos gregos e que, na visão de Sócrates, refletia a ilusão que reinava por toda parte entre seus contemporâneos. Não por outro motivo esse *éthos* devia ser, a seus olhos, combatido em nome de uma nova cultura do mundo externo, do pensamento, da consciência desperta, da lógica e do controle racional dos afetos em linha com o novo ideal de *antropos theorikós*, cuja máxima rezava que apenas o sábio pode ser virtuoso. Platão, o discípulo mais intransigente de Sócrates, vai encarar como a luta de sua vida trabalhar por uma nova cultura que elevasse a linguagem obscura de origem popular e instintiva, a *doxa* do *éthos* homérico, ao rigor apodítico, ao máximo de universalidade e verdade para os fins de edificação do saber em linha com o espírito do herói dialético.<sup>225</sup> E Eurípedes, no outro flanco, por fim, teria levado a dialética para o anfiteatro grego.

Evocar Eurípedes aqui serve, com efeito, para mostrar como a evolução da racionalidade ocidental rebate na trama de uma história especulativa do drama e atinge a tragédia ática, a forma de expressão artística que funcionava como o coração da *pólis* grega, na qual os mitos homéricos eram encenados diante de toda cidadania grega num espaço ideal e religioso cercado pelo coro dionisíaco. Acontece, no entanto, que o mito é desfeito por força do espírito apolíneo do diálogo, quando ele é levado ao paroxismo e transforma-se em dialética na tragédia de Eurípedes. Esse mundo fortalecido da consciência desperta, do diálogo com base em razões e conclusões, é visto por Nietzsche como um reflexo do processo de racionalização grego, como disputa secular da *ágora*, o novo coração da *pólis* grega à medida em que nos aproximamos do período clássico, e expansão do impulso político dos gregos. A consciência vai ganhando maior

---

<sup>223</sup> NF-1870, 5[84] KSA VII 115.

<sup>224</sup> “O desprezo e o ódio de Sócrates dirigidos contra a realidade eram antes de tudo um combate contra a realidade de todas a mais próxima, aquela que importuna o pensador, a saber: carne e sangue, cólera, paixão, voluptuosidade, ódio”. Cf. NIETZSCHE, F. *Introdução ao estudo dos diálogos de Platão*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 2020, p.189.

<sup>225</sup> Idem, p.192.

centralidade no desenvolvimento do drama antigo no momento em que a tragédia ia conferindo maior acento ao diálogo em detrimento do coro. Com efeito, quando o diálogo, próprio do *épos* homérico, é convertido em dialética com as reformas de Eurípedes, isto é, quando Eurípedes introduz “o tom dos tribunais de justiça no diálogo”, vê-se a que “desagradável consequência o poeta tinha induzido a arte dramática”, pois com ele a totalidade do *mythos* era, então, desfeita. Daí em diante, é cindido o que antes formava um todo no antigo drama musical grego: separaram-se de “maneira antinatural”, escreve Nietzsche, “o coração e o entendimento, música e ação, o intelecto e a vontade, cada parte cindida é atrofiada”. Origina-se também daí “a música absoluta e o drama familiar a partir do desmembramento do drama musical dos antigos”.<sup>226</sup> Com essa transposição euripidiana da dialética para a tragédia, expressava-se aos poucos a cisão do homem pelo avanço do impulso formal que agora aprisionava as antigas forças místicas que imantavam o mito e convertia toda sua simbologia telúrica em uma forma secularizada de drama burguês naturalista. Esse é o momento da evolução do drama em que a palavra embriagada de vida do sátiro bêbado cede sua voz à “mediocridade burguesa” sobre a qual Eurípedes depositou “todas as suas esperanças políticas”.<sup>227</sup> Com suas reformas, Eurípedes estava, sem saber, desfazendo a aliança fraterna entre Apolo e Dionísio e transpondo o conflito entre *visão teórica e trágica do mundo* [*der theoretischen und der tragischen Weltbetrachtung*] para o campo da arte dramática.<sup>228</sup>

A partir disso, é possível compreender o que Nietzsche apontou como a compreensão propriamente germânica do *sentimental*. Numa anotação do ano de 1870, na qual dá indicações de como o sentimental deve ser caracterizado, Nietzsche aponta o “dionisíaco” como um conceito completamente oposto tanto ao “ingênuo” quanto ao “apolíneo”, ambos que, enquanto obras de arte, são “aparência da aparência”. Seu “dionisíaco”, no entanto, não se referia à “aparência da aparência”, mas à “aparência do ser” como reflexo do eterno Uno-Primordial [*Ur-eine*], “de todo o mundo empírico que, do ponto de vista do Uno Primordial, é uma obra de arte dionisíaca; ou, do nosso, música”. Se por um lado a arte ingênua ou apolínea era sempre “aparência da aparência”, era como um véu da beleza que cobre o trágico da existência, por outro, a obra de arte “sentimental” não deveria ser pensada como um bloco sem com isso correr o risco de colocar duas coisas completamente distintas, como o drama de Shakespeare e a tragédia grega, sob o mesmo conceito. Por isso, para Nietzsche, o *sentimental* só podia ser a

---

<sup>226</sup> NF-1870, 1[49] KSA VII 25.

<sup>227</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, op. cit. p.71.

<sup>228</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §17.

*expressão de uma luta entre os dois impulsos artísticos da natureza*, isto é, entre Apolo e Dionísio: “Se julgo o ‘sentimental’ de um tribunal supremo, eu teria que negar a ele o valor de uma obra de arte pura, pois ela não emergiu como a reconciliação suprema e duradoura entre o ingênuo e o dionisíaco”. O “sentimental” só pode ser, portanto, o oscilar “inquieto entre ambos que alcança sua unificação só em saltos, sem conseguir um domínio estável, ocupando uma posição bastante insegura entre as várias artes, entre poesia e prosa, filosofia e arte, concepção e intuição, valor e poder”. Sentimental, por fim, como “a obra de arte daquela luta ainda indecisa que está pronta para se decidir sem atingir esse objetivo”.<sup>229</sup>

Nessa importante anotação, Nietzsche revela, pois, que o verdadeiro sentido da comoção sentimental moderna envolve a compreensão da natureza incessante do conflito entre Dionísio e Apolo, sobretudo depois que a aliança entre esses dois impulsos artísticos da natureza é desfeita no momento em que prepondera o pensamento na tragédia, quando a dialógica apolínea degenera-se em dialética e afetos naturalistas que expulsam as forças telúricas da Vontade que davam vida ao mito. Nesse sentido, escreve Nietzsche: “sob essas lutas agitadas [do dionisíaco contra o apolíneo], a nova arte nasceu, e a marca que essas lutas no geral deixam é o personagem ‘sentimental’ que atinge seu objetivo supremo quando está em posição de criar o ‘idílio’”.<sup>230</sup>

Essa compreensão do idílio como nascido da luta entre Apolo e Dionísio vai ao cerne do que Nietzsche reclama como a compreensão propriamente trágica do idílio rumo à qual o espírito alemão de Schiller tinha indicado o caminho, mas que, no entanto, não pôde ter ido até o fim. Não era a dignidade perdida do homem puro de Rousseau o que gerava comoção frente às produções dos antigos. A comoção sentimental de fato alemã devia-se à perda da presença das forças místicas da Natureza como organismo da cultura, presença essa que organizava o *éthos* grego em torno da sabedoria mística e que foi expulsa do mundo grego pelo socratismo presente, por exemplo, no aspecto “*engagé*” do “drama burguês” ilustrado de Eurípedes. A comoção sentimental era como um suspiro pela perda do simbólico na arte, uma comoção frente àquele mundo mais alto povoado pela sabedoria telúrica das dores e prazer primordiais da Vontade que se exprimia num universo simbólico povoado por deuses, heróis trágicos e erguidos pelas *ilusões* da força transfiguradora do idealismo da arte.

Por isso, para Nietzsche, como escreve em anotação de 1871, a compreensão realmente germânica da Natureza idílica só poderia encontrada em Wagner. O drama musical wagneriano era “o idílio do presente” para nós, modernos, que ainda não alcançamos mais que o idílio:

---

<sup>229</sup> NF-1870, 7[126] KSA VII 184.

<sup>230</sup> Ibi.

“Wagner levou até as últimas consequências a primitiva tendência da ópera, a *idílica*. A música como idílica (rompendo as formas), o recitativo, o verso, o mito: em tudo isso encontramos o sumo prazer sentimental: Wagner nunca é ingênuo”.<sup>231</sup> Em outro fragmento importante do ano de 1871, Nietzsche escreve que quando Wagner atribui à música o caráter do sublime em oposição ao agradavelmente belo manifesta-se aí “o lado *moral* da arte moderna”. E o motivo é que a *vontade*, “que se move entre os sentimentos e conhecimentos e que a música representa, é frente ao mundo empírico *um estado originário paradisíaco e rico em pressentimentos*, que se relaciona com o mundo como o idílio a respeito do presente”. Esse estado mais original e paradisíaco proporcionado pela música, nós o fruímos com “o sentimento moral do sublime, do que não se voltará a alcançar”. Essa comoção sentimental da natureza idílica perdida pode ser buscada, pois, junto às “Mães do Ser” [*Mütter des Daseins*], à “verdadeira Helena: a música”.<sup>232</sup>

Nesse sentido, a natureza perdida não tinha sido compreendida a partir do otimismo alexandrino: nada tinha da natureza boa do homem de Rousseau ou da dignidade humana dos liberais europeus. E isso lança luz sobre essa nova forma de sentir a natureza no drama musical de Wagner. Nietzsche reclama para Wagner uma compreensão da natureza *autenticamente germânica*, “menos jovial que a de Schiller”, pois o conceito “wagneriano de natureza é um conceito *trágico*”. E, com isso, é possível iluminar a censura de Nietzsche a Schiller por seu ideal antigermânico de natureza que acabou também por degenerar seu helenismo. Se o idílio, para Schiller, era um modo de sentir a natureza com alegria, por ser representada ao mesmo tempo como real e ideal, assim também o era em Wagner, segundo Nietzsche: “‘Siegfried’, por exemplo, pertence ao idílio: a natureza e o ideal são reais, o que produz alegria [...]. Alegramo-nos por Tristão, também por sua morte, pois essa natureza e esse ideal são reais”.<sup>233</sup> Mas esse retorno à natureza, assim como Tristão e Siegfried que cantam seu perecer como um triunfo, como retorno ao Ser, não é um retorno ao homem bom de Rousseau, à dignidade humana tal como no sentimento do mundo alexandrino. Tomados pelo efeito da música, somos libertos da *individuationis*, da civilização secular, e retornamos ao seio da Natureza, ao sentimento místico do todo. Como Nietzsche escreve em *O Nascimento da Tragédia*, sob efeito da música, “sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para a “Mães do Ser” [*Mütter des Daseins*], para o cerne mais íntimo das coisas”.<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> NF-1871, 9[149] KSA VII 329-330

<sup>232</sup> NF-1871, 9[106] KSA VII 313

<sup>233</sup> NF-1871, 9[142] KSA VII 327

<sup>234</sup> Cf. *O nascimento da tragédia*, §16, op. cit., p. 97.



## Capítulo 4

### *Os amigos da Antiguidade.*

#### **4.1. Os artistas amigos da Antiguidade**

A compreensão do segredo profundo da serenojovialidade grega só foi possível pela criação artística de um mundo antigo ideal iluminado pela visão total (trágica) da filosofia alemã. E isso explica a defesa que Nietzsche faz de uma filologia que deveria atar seu elo com a arte num esforço idealista de erguer um ideal clássico de Antiguidade na qual a filosofia, como *Weltanschauung*, teria de vir em seu auxílio. Para a prática filológica de Nietzsche, como vimos, isso vai traduzir-se concretamente na reinvenção da *Weltanschauung* trágica de Schopenhauer aplicada aos estudos clássicos. Visão de mundo essa à qual se converteu desde a primeira leitura de *O mundo como Vontade e Representação*, obra que Nietzsche devora em um único dia depois de deparar-se com um exemplar acidentalmente na loja de livros usados do senhor Rohn durante os anos de Leipzig (1865-1869).

Embora a visão trágica do mundo, com a qual Nietzsche dá vida a uma Grécia ideal “propriamente germânica”, apareça na imagem total da Antiguidade que apresenta no seu primeiro livro publicado em 1872, essa forma de abordagem filológica entre os estético, o científico e o filosófico fermentava no espírito do filósofo já durante o período de Leipzig. É o que nos revela sua conferência escrita no ano de 1869, *Sobre a personalidade em Homero* [*Über die Persönlichkeit Homers*], com a qual Nietzsche pretendia apresentar-se como professor de filologia recém-ingresso na universidade da Basileia depois de Kiessling, também aluno de Ritschl, partir para Hamburgo e deixar o posto vago. Em setembro, alguns meses depois de ter lido sua conferência, Nietzsche escreve a Gersdorff que tão logo enviasse a ele seu discurso inaugural como professor em Basileia seu amigo teria acesso à “visão de mundo” que inspirava seus pensamentos, mesmo os científicos, “dia após dia e cada vez mais”. Discurso esse, escreve ainda, que exigia “um aprofundamento em Schopenhauer” para que se desse conta “em sentido amplo do encanto que caracterizava seu próprio modo de pensar”.<sup>235</sup>

Essa carta testemunha que essa abordagem dos clássicos, que vai culminar em *O Nascimento da Tragédia*, já fermentava no espírito de Nietzsche durante o período de Leipzig, embora sua produção acadêmica, até assumir o posto de professor universitário, estivesse

---

<sup>235</sup> BVN-1869,32.

inteiramente alinhada à *Quellenforschung*.<sup>236</sup> Alinhada, portanto, ao método histórico-crítico da filologia clássica oitocentista alemã centrada na crítica erudita e desconstrutiva dos textos antigos e no estudo rigoroso das fontes com o qual Nietzsche tinha familiaridade desde Pforta, mas que se especializa depois de ingressar na escola de Bonn sob orientação de Friedrich Ritschl. É o que demonstram, por exemplo, seus artigos publicados à época pela *Rheinisches Museum*, revista especializada em filologia fundada por Ritschl: o primeiro deles, sobre a história dos textos que compõem a coleção teognídea, *Zur Geschichte der theognidischen Spruchsammlung*, do ano de 1867, e o último, *De Laertii Diogenis fontibus I*, sobre as fontes do biógrafo tardio dos filósofos gregos, Diógenes Laércio, publicado no ano de 1869.<sup>237</sup> Nesse último ano, entretanto, Nietzsche lê sua aula inaugural como professor de filologia no “auditório do museu lotado”, como conta a seu amigo Gersdorff em carta de 28 de setembro. E a conclusão da sua aula magna dá uma dimensão da ruptura com a linha metodológica da filologia clássica oitocentista quando Nietzsche diz, diante dos olhares curiosos da jovem audiência letrada da pequena cidade suíça da Basileia: “toda atividade filológica deve ser encerrada e limitada por uma visão filosófica do mundo [*philosophischen Weltanschauung*] na qual tudo o que é individual e parcial se evapore como algo repreensível e na qual só a visão do todo e uniforme permaneça”.<sup>238</sup>

Ainda nessa conferência, Nietzsche recomenda a todo aquele que pretenda voltar aos antigos que o faça tomando sempre como seu guia os artistas alemães, pois foram eles que compreenderam os antigos com profundidade, uma vez que orientaram seus estudos da Antiguidade tendo em vista os fins superiores da cultura, algo totalmente fora do alcance do filólogo erudito de cátedra. Àquele que pretenda ser um filólogo clássico, Nietzsche recomenda ainda que antes corrija a intuição inocente de realidade que aspira o erudito em nome do

---

<sup>236</sup> Glenn Most vai escrever a propósito da *Quellenforschung*: “um século atrás, um dos mais importantes modos de pesquisa não só do estudo profissional da antiguidade greco-romana, mas também de vários outros campos, foi uma especialidade desenvolvida recentemente chamada por seus admiradores de ‘*Quellenforschung*’. Ao decompor os manuais compilatórios produzidos pela erudição da antiguidade tardia em suas várias fontes e estabelecer as relações de dependência entre eles, os adeptos deste método procuraram rastrear documentos sobre uma variedade de aspectos do mundo antigo — principalmente filosofia e história, mas também religião, lei, escultura e outros assuntos — desde suas origens mais antigas. Estavam convencidos de que, dessa forma, se colocariam em posição de avaliar com maior precisão a confiabilidade desses documentos e, portanto, seriam capazes de fazer alegações de maior validade sobre esses aspectos da antiguidade. MOST, G. “*Quellenforschung*” In BOD, R.; MAAT, J. & WESTSTEIJN, T. (eds.) *The Making of the Humanities: Volume III: The Modern Humanities: 3*, Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2014, p.207.

<sup>237</sup> Sobre os escritos nietzschianos de filologia, Cf. LATACZ, J. “On Nietzsches philological beginnings”, In Jensen-Heit (ed) *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, p. 15.

<sup>238</sup> Cf. *Über die Persönlichkeit Homers*. Todas as referências dessa conferência de Nietzsche lida no ano de 1869 doravante são citadas do texto original em alemão digitalizado na seguinte página da internet: <http://www.thenietzschechannel.com/lectures/oph/ophg.htm>, sendo o último acesso em 09/08/2021.

idealismo que dê a ele uma visão total da Antiguidade. Qualquer um que aspire ser um filólogo clássico deve contar sempre com o auxílio dos “artistas amigos da Antiguidade” para que possa atingir o que há de profícuo no mundo antigo.<sup>239</sup> Essa exortação, feita publicamente em 1869 quando lê *Die Persönlichkeit Homers* em sua aula inaugural, mostra como o jovem Nietzsche já era consciente do papel da filologia entre o estético, o filosófico e o científico desde o início de suas atividades como professor universitário.<sup>240</sup>

Sob a expressão “artistas amigos da Antiguidade” [*künstlerischen Freunde des Alterthums*], Nietzsche está abrigando Goethe e Schiller, autores que cita nominalmente nesse texto de 1869. Ambos que, lembra o filósofo, não só recuaram aos antigos com a intenção de dar luz a um ideal que orientasse o presente, mas que censuraram a filologia profissional pela carência de capacidade e impressões artísticas que pudessem fazer justiça a um ideal grego. Guiada por um instinto mais iconoclasta do que construtivo de um ideal clássico como guia da cultura de seu tempo, a filologia profissional alemã tinha despedaçado a “coroa de louros de Homero”, como, segundo Nietzsche, Schiller teria censurado ao referir-se à tese de Friedrich Wolf, o patriarca da *Altertumswissenschaft* alemã, escandalosa para os leitores de Robert Wood,<sup>241</sup> que colocava em descrédito a unidade e a divindade de Homero.<sup>242</sup> O poeta que, no

---

<sup>239</sup> Idem.

<sup>240</sup> No dia seguinte à apresentação desse texto lido como conferência inaugural “ante uma sala completamente cheia”, Nietzsche escreve a seu amigo, que anos depois será professor de filologia na universidade de Kiel e autor da resenha de *O Nascimento da Tragédia*, Erwin Rohde, que com seu discurso tinha transmitido à sua audiência, para quem se apresentava como professor de filologia, um “grande número de contribuições *estético-filosóficas* [grifo nosso] que parecem ter provocado uma viva impressão” (BVN-1869, 6).

<sup>241</sup> Como vai mostrar André Malta, Robert Wood acreditava que Homero tinha sido um poeta de carne e osso, ao contrário da tese de Vico, segundo a qual Homero era mero valor simbólico para fazer referência à produção coletiva oral dos rapsodos gregos que conservavam os versos da tradição popular na memória e transmitiam pelo canto ao longo dos séculos. Se para Vico descobrir o verdadeiro Homero significava torná-lo múltiplo e difuso no tempo, ou confundi-lo com a tribo dos rapsodos e, no limite, com o próprio povo grego, para Robert Wood, Homero era o “gênio” grego, cuja sensibilidade, “sem a mediação tirânica da norma — havia permitido um retrato tão contundente e preciso de um período recuado da Grécia Antiga” (Cf. MALTA, A. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*, São Paulo: AnnaBlume, 2015, p.30-35). Nesse sentido, Homero só podia ser o poeta da natureza avesso às regras e às imperfeições da arte, um produto dos modos rudes e de uma sociedade iletrada que melhor se ajustava ao seu caráter. Essa visão de Wood vinha fortalecer a crença na criação genial isenta do artifício e das regras pré-definidas e fará a cabeça de artistas do *Sturm und Drang*, dos literatos alemães até os românticos já que a tese do autor inglês servia aos propósitos da reflexão acerca do gênio e da aproximação entre Homero e Shakespeare, ambos modelos de liberdade criativa que se via no passado e se buscava reproduzir no presente.

<sup>242</sup> Em uma Xênia, ou dístico epigramático, escrita por Goethe e Schiller em 1797, seus autores zombam do fundador da filologia homérica moderna, Friedrich A. Wolf, por ter transformado as obras de Homero em uma colcha de retalhos ao defender que esses poemas, atribuídos tradicionalmente ao autor, eram na verdade cantos populares vindos de várias partes da Grécia e transmitidos oralmente pelos rapsodos ao longo dos séculos. Diz a xênia intitulada “*O Homero wolfiano*” [*Der Wolfische Homer*]: “sete cidades queriam ser seu lugar de nascença;/ agora o lobo o rasgou, e cada uma tem seu naco” (nota-se o trocadilho com o nome do filólogo, uma das traduções de “Wolf” é “lobo” em alemão). Cf. GOETHE & SCHILLER. *Die Schiller-Goethe'schen Xenien* Leipzig: Weber, 1852, xênia 264, p.160.

imaginário alemão, deixava agora seu trono de maior gênio de todos os tempos, que incendiou o coração entusiasmado dos jovens alemães que desejavam ser tão originais e a seguir única e exclusivamente os ditames da Natureza em seu poetar, para converter-se em um mero nome que doravante servia para exprimir uma tradição que remonta tempos imemoráveis de cantos populares gregos transmitidos oralmente pelos rapsodos ao longo de séculos e compilados, de Sólon aos tempos dos gramáticos alexandrinos, até dar forma aos cantos reunidos na *Iliada* e na *Odisseia* conhecidos até hoje.<sup>243</sup> Essa censura também coube a Goethe em seu “*Homero, novamente Homero*” [*Homer wieder Homer*], poema que Nietzsche cita em sua aula inaugural com modificações.<sup>244</sup> No poema, Goethe se insurge contra a destruição da divindade de Homero, divindade essa preferível pela juventude inflamada que, apesar da tese de Wolf, “*sente a unidade do poeta*”.<sup>245</sup>

Quanto ao sentido, a expressão “artistas amigos da Antiguidade” é empregada de maneira muito próxima à outra utilizada por Nietzsche em outro escrito, já do ano de 1871. Trata-se da expressão “nossos clássicos alemães” [*unsre deutschen Klassiker*] da qual

---

<sup>243</sup> Em seus prolegômenos, Wolf vai escrever a propósito da unidade de Homero: “O Homero que temos nas mãos hoje não é o que floresceu nas bocas dos gregos de seu tempo, mas um Homero de várias maneiras alterado, interpolado, corrigido e emendado desde a época de Sólon até os alexandrinos. Homens inteligentes e instruídos há muito foram levados a essa conclusão servindo-se de pequenas e variadas evidências, espalhadas aqui e acolá. Mas agora as vozes de todas as épocas, juntas, dão seu testemunho, e a História fala”. WOLF, F.A. *Prolegomena to Homer*, A. Grafton, G. Most & J. Zetzel (trad. e ed.), New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 209.

<sup>244</sup> Cf. *Über die Persönlichkeit Homers*. No período *Sturm und Drang*, como se sabe, Goethe admirava Ossian e Shakespeare em razão do seu gênio, dos sentimentos naturais que inspiravam suas obras em detrimento das regras e do intelectualismo do classicismo francês ou do teatro ilustrado de Voltaire. Mas um poeta ainda mais importante, a seus olhos, foi Homero. Goethe se lançou com um entusiasmo totalmente renovado sobre a obra do poeta grego principalmente depois do impacto que o ensaio de Robert Wood sobre o gênio original de Homero, que caiu em suas mãos à época, confirmou a impressão de que Homero, acima de todos os outros poetas, escreveu de acordo com os ditames da Natureza. Usando a versão latina de Samuel Clarke, reimpressa na edição de Ernesti, Goethe trabalhou duro para adentra ao universo do poeta grego. Em uma carta de 1771, ele afirma que seria capaz de ler Homero quase sem o auxílio de uma tradução; Homero foi provavelmente o único autor grego com quem Goethe atingiu esse grau de familiaridade. Já em 1795, Friedrich August Wolf publicava seu famoso *Prolegomena ad Homerum*, em cujo livro defendia que as epopeias homéricas não tinham uma unidade essencial, mas uma organização montadas a partir de diversos cantos até o século VI a.C. Segundo essa tese de Wolf, não teria havido Homero, mas apenas uma sucessão de *Homeridae* que deram origem às obras, de modo que os poemas atribuídos a Homero não seriam senão uma produção conjunta do povo grego. Esses poemas eram resultado de um longo processo de desenvolvimento desempenhado por um sem número de poetas e editores ao longo de muitos séculos. A reação de Goethe a essa tese foi hostil: ele não estava tão pronto a abrir mão de sua crença no gênio original de Homero, o maior de todos os poetas. Mas, algumas semanas depois, após ter conhecido Wolf pessoalmente, Goethe foi tomado de respeito e admiração pelo intelecto do filólogo e por sua personalidade. O resultado foi uma mudança de sua atitude em relação às teorias de Wolf, e Goethe desistiu da ideia de um Homero como único autor da *Iliada* e da *Odisseia*. Goethe, entretanto, se opôs fortemente à qualquer tendência que visasse transformar os poemas em pedaços separados que não tinham unidade artística. Quanto mais estudava a *Iliada*, mais claramente Goethe via que ela tinha uma unidade poética no sentido mais elevado, de modo que era “impossível adicionar ou tirar dele”. TREVELYAN, H. *Goethe and the Greeks*, New York, Cambridge University Press, 1941, p.230.

<sup>245</sup> Através de vossa sutil ciência/ retirastes de nós a antiga veneração/ e admitimos com toda coragem:/ a *Ilíada* não passa de colagem. // Mas nossa recusa a ninguém difama,/ pois é a juventude que nos inflama:/ pensar que ele é um todo preferimos,/ como um todo alegremente o sentimos” (Cf. GOETHE, J. W. *Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16]*, Band 1, Berlin, 1960, 592.

Nietzsche se vale em *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* para referir-se a esse classicismo idealista do século anterior. Dessa vez, no entanto, o uso da expressão inclui ainda as figuras de Winckelmann e Lessing. É como se Nietzsche visse nos clássicos alemães, nos esforços literários de Lessing e de Winckelmann, na poesia de Goethe e Schiller, nesses expoentes do propalado Renascimento Alemão, o recuo mais profícuo à Antiguidade Clássica. Com eles, os estudos clássicos tinham sido conduzidos não pela *erudição*, mas pelo *talento* genial e pelo gosto estético. Não foi guiado por algum sucedâneo desvitalizado de curiosidade histórico-crítica, mas pelo *espírito*, por uma apropriação artística do mundo antigo orientada para o sentido *vital* do engrandecimento da cultura alemã.

Essa ideia é reforçada nas notas para seu curso sobre filologia clássica de 1871, nas quais Nietzsche afirma que um filólogo só pode ser clássico se nele convergirem a inclinação pedagógica, sede de saber e a *alegria* com relação à Antiguidade. Essa última ele deve transmitir à juventude e isso depende dele próprio ser receptivo aos antigos, algo que a estéril erudição livresca não poderia ajudar. Assim sendo, seria essencial que ele se familiarizasse antes com os *grandes modernos* da Alemanha: “o mais importante meio de promover a receptividade para a Antiguidade é *ser um homem moderno* que esteja realmente em contato com *os grandes modernos*”. Que corra em suas veias, pois, os sangues de “Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, para que de alguma forma sintamos com eles e a partir deles o que é a Antiguidade para o homem moderno”.<sup>246</sup>

Nietzsche lamenta, entretanto, no seu escrito de 1872 sobre as escolas alemãs, que nos *Gymnasien* se tenha ouvido sempre como um ruído débil que o modo mais profícuo de acesso aos antigos estava na relação entre os clássicos alemães e a cultura clássica. Entre os velhos muros dos institutos de ensino alemães, nada disso se vislumbrou e nada se fez para conectar o espírito do ginásio ao espírito dos homens “raros e verdadeiramente cultos que possui o povo alemão ao espírito de seus poetas e de seus artistas clássicos”.<sup>247</sup> Seguindo sua típica soberba, o erudito, no entanto, ensinou seus discípulos a fazerem pouco dos artistas alemães: ensinou-lhes a falar do “singular Schiller com uma superioridade pueril” e “no ginásio é habitual rir dos seus esboços mais nobres e mais alemães, do marquês de Posa, de Max e de Thekla — um riso”, assevera Nietzsche, “que provoca ira do gênio alemão e do qual se envergonhará uma posteridade melhor”.<sup>248</sup> Por isso, o filósofo receava que os gregos estivessem mortos para o

---

<sup>246</sup> Cf. NIETZSCHE, F. *Introduction aux leçons sur l'Oedipe-Roi de Sophocle et Introduction aux études de philologie classique*. Trad. F. Dastur et M. Haar, Encre Marine, 1997, p.99.

<sup>247</sup> *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, II, KSA I 686.

<sup>248</sup> *Idem*, p.84.

jovem ginásial formado na escola alemã. Embora se divirta com Homero, ou beba com prazer das tragédias e das comédias gregas, um romance de Spielhagen prende bem mais o estudante ginásial e “um drama bem moderno como *Os jornalistas* de Freitag” o toca “de maneira absolutamente diferente”. Dentro dos vetustos muros do *Gymnasien* valia, conclui Nietzsche, o que era a opinião do crítico de arte Hermann Grimm a respeito da estátua grega da Vênus de Milo: “o que é para mim essa figura de uma deusa? De que servem esses pensamentos que ela desperta em mim? Orestes e Édipo, Ifigênia e Antígona, o que têm em comum com meu coração?”<sup>249</sup>

É interessante notar aqui o contraste entre essa opinião do crítico de arte com a postura dos “clássicos alemães” citados por Nietzsche. Embora essa comparação não apareça nesse mesmo texto, não parece que Nietzsche tivesse outra coisa em vista ao citar esse trecho de Hermann Grimm: se para o crítico de arte uma escultura da *Vênus Mediceia* nada tinha a revelar ao seu coração, o grupo de estátuas gregas do *Laocoonte* tinha sido por demais eloquente, por exemplo, para o idealismo de Winckelmann que ergueu um ideal nacional da Grécia antiga que seguiu inspirando artistas e homens letrados entre os alemães de Lessing até os românticos. Pois, como vimos, embora suas críticas ao helenismo alemão mirem sobretudo a imagem da Grécia erguida desde as reflexões de Winckelmann, Nietzsche é entusiasta do idealismo com o qual o mesmo autor visitou os gregos. O mesmo Winckelmann a quem o *Laocoonte* tinha ensinado sobre a natureza no homem grego, sobre a nobre dignidade e a grandeza de sua alma serena e harmônica.<sup>250</sup> No grupo de esculturas gregas do *Laocoonte*, de acordo com Winckelmann, a grandeza serena da alma helênica é que moderava as paixões do sacerdote troiano. E se Laocoonte sofria, como deixava ver seu torso retorcido e o padecimento no semblante do sacerdote esculpido, ele o fazia com grande dignidade: “a dor do corpo e a

---

<sup>249</sup> Idem.

<sup>250</sup> Embora, sobre essa mesma questão, a opinião de Lessing tenha sido oposta à de Winckelmann: ao contrário de expressar uma alma serena e digna, na qual estaria ausente o *pathos* violento, para Lessing, inspirado pelas reflexões de Diderot acerca do drama burguês, as diversas obras gregas retratavam justamente a manifestação do *pathos* como expressão da verdade da natureza. Winckelmann tinha elogiado os escultores por fazerem Laocoonte apenas gemer em sua agonia e não gritar como ele grita de acordo com Virgílio; Lessing, entretanto, se inclinava para Virgílio, apontando que a arte plástica tinha princípios diferentes da arte literária e que os escritores gregos estavam tão prontos quanto Virgílio para representar a expressão vocal da agonia física. Os escultores, por outro lado, pensava Lessing, moderaram essa expressão para que suas estátuas fossem belas. Lessing vai escrever a propósito do *pathos* grego: “o grito é a expressão natural da dor corporal. Os guerreiros de Homero não raro caem no chão aos gritos. A Vênus arranhada grita alto; não para a expor com esse grito como a deusa branda da volúpia, mas antes para fazer justiça à natureza sofredora. Pois, mesmo o brônzeo Marte, quando ele sentiu a lança de Diomedes, gritou de modo tão horrível, como se dez mil guerreiros enfurecidos gritassem ao mesmo tempo, de modo que os dois exércitos se espantaram [...]. O grego não era assim! Ele sentia e temia; ele externava as suas dores e as suas aflições; ele não se envergonhava de qualquer das fraquezas humanas”. Cf. LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Marcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2011, p.86.

grandeza da alma se distribuem por toda a estrutura da figura com idêntica força e, por assim dizer, são equilibrados”. Embora Laocoonte sofresse, sofria como o Filoctetes de Sófocles: “sua desgraça nos chega à alma, mas queríamos poder suportar o infortúnio como fez esse grande varão”.<sup>251</sup> Winckelmann, com efeito, não via a escultura como uma pedra morta. As esculturas gregas, em particular o *Laocoonte*, tinham ensinado a ele sobre a grandeza serena da alma grega por trás da pedra. Falavam de sua simplicidade, sobre como eram livres e imitavam segundo sua bela natureza. Mostravam a harmonia perfeita do homem cultivado nesse mundo, pois entre os gregos antigos o corpo era unido ao espírito em uma *totalidade*.

Winckelmann também tinha aprendido com os gregos a enxergar nossa própria miséria. Frente aos antigos, a decadência moderna era notória tanto em relação ao corpo quanto ao espírito. Nossas esculturas, apegadas ao detalhe e ao realismo em seus traços e rugas excessivamente marcados, como no exemplo paradigmático da pele flácida da deusa Proserpina de Bernini que cede à pressão dos dedos de Plutão, refletiam a natureza feia do próprio homem moderno.<sup>252</sup> A materialidade patologicamente incontida e o realismo exacerbado das formas em suas esculturas revelavam não só o sensualismo desproporcional dos nossos artistas, mas também como a arte ideal tinha perdido seu reinado. Nossa arte era produto da alma de uma vez por todas cindida do homem moderno. Diante dos gregos, erguia-se a natureza mutilada do homem civilizado e quão pródigo em implicações para o enriquecimento da crítica estética alemã não se mostrou esse instrutivo idealismo de Winckelmann que será também tão profícuo para a crítica da modernidade e toda a posteridade alemã?<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Cf. WINCKELMANN, J.J. “Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts”; In: *Kleine Schriften*; Berlim/NY: Gruyter, 2002, p.43. Assim Lessing comenta essas passagens de Winckelmann: “Essa alma, apesar do sofrimento extremo, está exposta na face de Laocoonte e não apenas na face: A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que nós sem observar a face e as outras partes, apenas no abdômen dolorosamente retraído, quase que cremos estarmos nós mesmos a sentir; essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhuma fúria na face e em todo o posicionamento. Ele não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta no seu Laocoonte; a abertura da boca não permite: trata-se mais de um gemido medroso e oprimido, como Sadolet o descreve”. Cf. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p.85.

<sup>252</sup> “As obras modernas se distinguem das gregas por um conjunto de pequenas marcas assim como pelas demasiadas covinhas sensuais que, quando encontradas nas obras dos antigos, são suavemente aludidas com sabedoria parcimoniosa e de acordo com a medida da natureza mais perfeita e plena dos gregos, muitas vezes sendo apenas advertidas” Cf. *Gedancken über die Nachahmung*. p.36

<sup>253</sup> Uma das constatações mais importantes Schlegel era de que não seria possível conhecer a poesia dos modernos sem antes contemplar a dos antigos, e disso dependia inclusive a própria compreensão dos rumos futuros da poesia. Essa consciência histórica das épocas da poesia, a começar pela compreensão profunda da poesia antiga, Schlegel atribuía à influência de Winckelmann, a quem chamava de “seu mestre”: “a diferença entre o clássico e o progressivo é de origem *histórica*, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova. Meu mestre. Ele viu a diferença imensurável, a natureza toda própria da Antiguidade. No fundo, permaneceu sem seguidores” (Cf. SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803) *seguido de Conversa sobre poesia*, [1], p.9). De certo modo, já se antecipa em Winckelmann também aquilo que será a compreensão de Kant acerca da beleza como estado de fruição que se dá no equilíbrio entre sensibilidade e razão e do homem moderno schilleriano corrompido pela cisão de suas faculdades constitutivas que se encontravam em harmonia na idade de ouro dos gregos. Em alguns momentos de

## 4.2. O Nascimento da Tragédia como obra literária

É claro que essas posições com respeito à filologia nos levam a considerar seus inconvenientes para a reputação de Nietzsche como professor universitário. Sobretudo no caso de um catedrático a serviço de sua ciência, com suas metodologias e práticas consolidadas, reivindicar para a filologia o reatamento de um elo com a filosofia sem abrir mão de impressões artísticas no campo dos estudos clássicos. Para entender essa posição de Nietzsche, no entanto, é preciso levar em consideração a situação histórica dos estudos clássicos nos tempos de publicação do *Nascimento da Tragédia*. Na Europa, o interesse pela Antiguidade teve sua primeira onda com o Renascimento mediterrâneo, alcançando seu ponto alto no século XV entre os italianos e no século seguinte entre os franceses, até sucumbir à vitória da superstição com a Contrarreforma e as guerras do século XVII. A segunda onda tem início tardiamente entre os alemães no século XVIII e seguiu viva até a barbárie do século XX com as Guerras Mundiais. A primeira dessas ondas de interesse pelos antigos constituiu-se, acima de tudo, como um movimento universitário, enquanto que entre os alemães consolidou-se como um movimento literário, embora ambos tivessem um interesse comum em recuar ao mundo antigo para lançar sua luz sobre o mundo moderno. Não por uma questão de erudição, mas visando uma renovação da cultura e da arte alemã que Winckelmann, Lessing, Goethe e Schiller, e tantos outros artistas e homens de letra alemães, empreenderam esforços contínuos para erguer uma imagem alemã do mundo antigo.

Os estudos da Antiguidade entre os alemães, no entanto, foram modificados pela especialização e pelo historicismo do século XIX, aos quais, como se sabe, Nietzsche não poupará críticas nas suas *Extemporâneas*. Em consequência disso, o antigo cultivo dos literatos do século XVIII, até as primeiras décadas do século seguinte, vai cedendo lugar a um novo tipo de erudito ligado às novas demandas da especialização do trabalho científico dentro dos estudos da Antiguidade, sobretudo depois das novas descobertas vindas da área da arqueologia, epigrafia e da nova linguística comparada. Especialização essa que será encabeçada entre os alemães por filólogos da envergadura de Karl Müller, August Boeckh e Friedrich Welcker, cuja atuação de alguns desses brilhantes alunos de Friedrich Wolf será importante para consolidar o

---

*História da arte e da antiguidade*, a cisão entre sentir e pensar no homem moderno aparece quando Winckelmann atribui a inferioridade da arte moderna à formação de seu conceito de beleza “apartado das grandes obras da antiguidade” que se valia de modelos imperfeitos e, ao gosto corrompido de sua época, estava mais seduzido pela sensibilidade do que pela razão, sendo que ambas são partícipes na fruição da verdadeira beleza.: “a beleza é captada pelos sentidos, mas é o intelecto que nos faz reconhecer e compreendê-la, e se embora com isso subtraímos o impulso do sentimento, seguimos, porém, o caminho mais certo”. Cf. *Geschichte der Kunst des Altertums*, op. cit., p.147.



domínio da perspectiva histórico-crítica nos estudos clássicos com a qual a filologia alemã se converteria, então, em uma verdadeira *Altertumswissenschaft* que fará fama por toda Europa. Esse é o momento da história dos estudos clássicos alemães, vai argumentar Lloyd-Jones, em que “a erudição se separou da literatura e, na verdade, de outros setores da vida”.<sup>254</sup> Para a tradição da *graecofilia* alemã, como escrevem dessa vez Silk e Stern, isso significava um abismo crescente que se abria entre os clássicos, enquanto estudo e arte criativa, e as demandas da cultura e da vida à época. Antes os clássicos eram propriedade das classes educadas e para elas constituíam-se como parte natural de sua experiência de educação, formando um *continuum* entre as literaturas e as ideias modernas; doravante, “os clássicos são uma entidade isolável e delimitável, e a filologia clássica uma disciplina acadêmica descontínua”.<sup>255</sup>

Essa especialização, que converteu a filologia em *Quellenforschung* no interior da divisão do trabalho da ciência da Antiguidade, gerou ao mesmo tempo uma crise no *establishment* classicista. Buscando interpretar o filelenismo alemão da segunda metade do XIX para além de uma paixão pessoal de seus homens de letra, mas como um *tropo* cultural de uma elite gerado, sobretudo, desde o ministério de Humboldt e de sua preservação institucional, Marchand defende que, em razão da “especialização das pesquisas, do desenvolvimento de escavações [...] e ascensão do nacionalismo radical, os classicistas foram compelidos à abandonar a crença, há muito acalentada, de que a Antiguidade formava uma única entidade conceitual e cultural”.<sup>256</sup> A ofensa a esse *establishment*, tornado obsoleto com os novos desafios institucionais e intelectuais à sua hegemonia, foi respondida, ainda segundo a autora, como uma espécie de resistência e conspiração contra o abandono da *graecofilia* romântica. Com efeito, é possível afirmar que as críticas de Nietzsche aos estudos clássicos, na segunda metade do século XIX, fazem eco a um certo neo-humanismo elitista ofendido pelas novas demandas, acusadas

---

<sup>254</sup> LLOYD-JONES, H. “Nietzsche and the Study of the Ancient World” In *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition* (ed.) O’Flaherty, James, Timothy F. Sellner and Robert M. Helm, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976, p.5.

<sup>255</sup> Cf. *Silk & Stern*, p.12-3. Esse novo paradigma da especialização no campo dos estudos clássicos entre os alemães pode ser dimensionado pela atuação do grande historiador Theodor Mommsen, reconhecidamente um dos maiores latinistas de todos os tempos, quando esteve à frente da Academia de Ciências da Prússia dois anos seguintes ao de publicação do *Nascimento da Tragédia*. Como primeiro secretário da academia a partir do ano de 1874, Mommsen elevou institucionalmente os estudos da Antiguidade à condição de um empreendimento historiográfico monumental que lançava bases da moderna divisão científica do trabalho na ciência da Antiguidade, contando com ramificações de áreas de especialização, com auxílio de financiamento público e privado mediado por conselhos acadêmicos. Cf. REBENICH, S. “Die Erfindung der ‘Grossforschung’. Theodor Mommsen als Wissenschaftsorganisator” In: H.-M. von Kaenel u.a. (Hrsgg.), *Geldgeschichte versus Numismatik. Theodor Mommsen und die antike Münze*, Berlin 2004, p.6.

<sup>256</sup> Cf. *Marchand*, op. cit., p.116.

por eles de alienantes, da especialização da ciência da Antiguidade.<sup>257</sup> Uma forma de resistência desse *establishment* classicista à reforma das instituições educacionais, de acordo com essas mudanças trazidas pela era do positivismo historicista, teria sido justamente “manter os hábitos e convicções filelênicas profundamente arraigadas do passado”.<sup>258</sup>

Isso certamente não está presente apenas em Nietzsche. Cada vez mais as críticas a esse positivismo vindo da França, como uma forma reificada de fazer científico, como pesquisa empírica engajada no fato em si, somadas ao relativismo que “historiciza” todos os valores indiscriminadamente, serão apontados como hostis à vida e à cultura. Nas conferências “*Sobre o Estudo da História*”, Burckhardt, para citarmos um exemplo, faz uma crítica pontual ao efeito “relativizador” de uma ciência histórica que se baseia na compreensão individualizante que explora o passado por si mesmo sem se perguntar sobre a relevância prática do conhecimento histórico.<sup>259</sup> Como lembra Peter Burke, Burckhardt renegava tanto a ideia de uma filosofia de história em moldes hegelianos quanto a ideia de história da ciência moderna, pois a atividade

---

<sup>257</sup> Eco esse que existia na filologia antes dos escritos de Nietzsche. Para a construção da situação histórica da filologia em solo alemão nos meados da segunda metade do século XIX, pode somar-se ainda a famosa divisão metodológica entre *Sprachphilologie* e *Sachphilologie*, em meio à qual os dois famosos professores de Nietzsche, Otto Jahn e Friedrich Ritschl, se formaram filologicamente. Ritschl, como se sabe, foi o principal aluno do kantiano Gottfried Hermann, ao lado de Karl Lachmann e Moritz Haupt, os principais proponentes da *Sprachphilologie*, isto é, da linha crítico-gramatical de rigorosa análise filológica de textos. Segundo essa mentalidade, as palavras registradas eram a única garantia segura e demonstrável de significado ou intenção, e toda história antiga que intencionasse ir além do texto estaria atravessando de modo temerário os limites da ciência. Por outro lado, Otto Jahn tinha sido o principal pupilo de August Boeckh, que ao lado de Gottfried Bernhardt e Friedrich Welcker se alinhavam à *Sachphilologie*, ou seja, à ideia de que o impulso para o conhecimento seguro tinha sido uma correção importante para a hermenêutica especulativa proposta pelos filósofos idealistas do século anterior, embora estes reconhecessem a importância de recriar o espírito dos antigos vinculando esse ato ao esforço de revitalizar a cultura. (Cf. Jensen, op. cit., p. 533).

<sup>258</sup> Cf. *Marchand*, op. cit., p.116. Poderíamos citar ainda o livro clássico de Fritz Ringer, *O declínio dos mandarins alemães*, em que seu autor traça o perfil do tipo mandarim, isto é, o tipo europeu que tinha a instrução como seu único capital e que temia a aurora da era das massas e das máquinas, pois suspeitava que “seus próprios padrões de desenvolvimento pessoal poderiam vir a ser rejeitados por obsoletos e irrelevantes. Afinal de contas, na era da tecnologia, as questões econômicas e políticas têm de fato um certo anonimato, um quê automático que resiste à orientação por parte da minoria culta. No campo cultural, a inevitável adequação ao gosto das massas parece resultar numa vulgaridade chocante contra a qual o indivíduo não consegue achar uma proteção permanente. Além disso, não há lugar para um sábio numa fábrica, e para o intelectual o papel do sábio é, compreensivelmente, mais gratificante do que o de técnico”. Cf. RINGER, F. *O declínio dos mandarins alemães*, trad. Dinah A. Azevedo, São Paulo: Edusp, 2000, p. 20-1.

<sup>259</sup> BURCKHARDT, J. *Über das Studium der Geschichte* (org. von P. Ganz), München: Beck, 1982, p.84ss. A propósito dessa visão historiográfica tradicionalista, enquanto história dos grandes acontecimentos, Burke escreve ainda: “a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história. A existência dessa regra é revelada pelas reações a sua transgressão. Quando o grande escritor russo Alexandre Pushkin estava trabalhando em um relato de uma revolta de camponeses e de seu líder Pugachev, o comentário do czar Nicolau foi que ‘tal homem não tem história’. Nos anos 50, quando um historiador britânico escreveu uma tese sobre um movimento popular na Revolução Francesa, um de seus examinadores perguntou-lhe ‘por que você se preocupa com esses bandidos?’”. Cf. BURKE, P. A escrita da história: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes, Ed. Unesp, 1991, p.12.

historiográfica era para ele, acima de tudo, como uma obra de arte, feita para agradar o espírito — e como tal deveria estar a serviço da vida, inspirando grandes homens.<sup>260</sup>

A própria resposta de Wagner às críticas públicas de Wilamowitz destinadas ao *Nascimento da Tragédia* vai também ao cerne dessa questão: “não deveria haver na filologia a tendência a uma formação superior, ou seja, realmente produtiva?”, questiona Wagner. “Provavelmente, pelo que posso supor!” responde e completa ainda: “só que essa tendência parece ter degenerado em uma completa desagregação, por meio de um estranho processo de desenvolvimento da disciplina”. O compositor vai ressaltar que a filologia de seu tempo não exercia “influência alguma sobre a situação da cultura alemã em geral” e concluir receando que o caráter especializado dessa ciência, com sua “língua erudita” e “citações medonhas”, com todas ramificações de suas pesquisas inacessíveis aos leigos, todas as “notas e trocas de cumprimentos entre os especialistas”, tudo isso não passasse de um modo de encobrir a “pobreza aflitiva de toda a ciência filológica”.<sup>261</sup> Nas notas do curso introdutório de filologia clássica ministrado no ano de 1871, a recomendação de Nietzsche para que o filólogo se utilize da filosofia caso queira ter uma visão total do mundo antigo e não reduza sua prática à de “um operário de usina que fabrica parafusos do começo ao fim do ano” também reflete uma visão crítica dessa filologia fragmentada pela divisão do trabalho científico no âmbito das ciências da Antiguidade.<sup>262</sup>

Revitalizar o estudo dos antigos significava para Nietzsche, no entanto, devolver a filologia aos seus fundamentos, como o tinha feito a geração anterior de artistas alemães. Como defende em seu texto lido como aula inaugural na Universidade da Basileia, a filologia, desde sua origem, tem uma veia pedagógica fundamental que responde pela “bela flor do amor germânico pelo sul”.<sup>263</sup> Qual seja ela, a busca pela construção de um ideal de Antiguidade, acomodada com os fatos conhecidos e auxiliado por impressões artísticas, que possa erguer um

---

<sup>260</sup> Cf. BURKE, P. “Introdução: Jacob Burckhardt e o renascimento italiano”, In Burckhardt, *A cultura do Renascimento Italiano*, op. cit., pp.19-20.

<sup>261</sup> Cf. WAGNER, R. “Carta aberta a Friedrich Nietzsche” In: Marchado, R. (org) *Nietzsche e polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, op. cit., p.82-3.

<sup>262</sup> Cf. *Introduction aux études de philologie classique*, op. cit., §7. É claro que essas posições de Wagner e Nietzsche vão na contramão de pensadores da época como Rudolf Haym, filósofo que elogia Wolf, em 1856, por ter resgatado os estudos clássicos do beletismo de Heyne que representava “perigo claro de que se negligenciasse a crítica em benefício da estética, de que deixasse o esmero para tornar-se espirituoso, popular e agradável”; para, por fim, que “se distanciasse cada vez mais do verdadeiro espírito da Antiguidade quanto mais difundiam e procuravam torná-lo acessível à compreensão moderna”. Essa crítica à Antiguidade beletista, como era feita ao classicismo de Winckelmann e dos artistas do começo do século, argumenta Marchand, que na fala de Haym aparece como “superficialidade, inautenticidade e incompreensão”, mostrava que era próprio desse filelenismo institucionalizado e elitista acreditar “realmente que os gregos realmente falavam apenas com o filólogo especialista” (Cf. Marchand, op. cit., p.23).

<sup>263</sup> Cf. *Über die Persönlichkeit Homers*, op. cit.

espelho diante do qual o presente possa mirar suas deformidades — como Winckelmann tinha feito ao fundir *pathos* e conhecimento ou, nas palavras de Alex Potts, “a carne e o ideal”.<sup>264</sup> Voltar a essas raízes pedagógicas da filologia significava, nesse sentido, reviver o entusiasmo sentimental de artista que moveu a imaginação dos clássicos alemães na sua busca por uma Grécia ideal; nomeadamente, voltar aos esforços de Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller e Wolf, de tal modo que os gregos antigos pudessem ser encarados novamente como educadores da Alemanha — como uma fonte de nova produtividade e um ideal de estilo de vida. Tudo isso que a filologia especializada e o horizonte de ensino clássico do *Gymnasium* não poderiam entregar aos alemães àquela altura.<sup>265</sup>

Nesse sentido é que seu primeiro livro tinha como fim, antes de tudo, ser uma obra de *ficção*, mas que proporcionasse àquele que refletisse sobre a Grécia antiga dos tragediólogos, e a tragédia ática nascida do espírito da música, um uso de suas ideias como princípio heurístico que desse o que pensar sobre as condições da cultura alemã de seu tempo. Como escreve em carta a Ernst Fritsch de 1872, sua obra destinava-se a filólogos num sentido muito preciso: “a intenção e o significado de minhas conferências é acercar esses últimos [os filólogos] do sentido daquele acontecimento e o significado cultural do nosso movimento musical”.<sup>266</sup> Com seu livro, seu leitor poderia tornar-se permeável ao grande valor cultural do movimento wagneriano, enquanto renascimento da tragédia ática e do espírito trágico entre os alemães, face ao otimismo alexandrino e ao espírito filisteu que dava forma à “cultura jornalística” da Alemanha de seu tempo. Nietzsche queria expandir os espíritos perspicazes para que *refletissem* sobre o papel da cultura alemã na guerra entre *Kultur* e *Civilization*, entre a Alemanha mística e trágica, de acordo com o espírito germânico de Shakespeare ou de Wagner,<sup>267</sup> e a França do positivismo reificador da natureza e do otimismo teórico socrático da *Revolução* e da *Comuna*.

O recuo à Grécia antiga, e as ideias de Nietzsche em torno da origem da tragédia, não estavam subordinados, portanto, a uma interpretação dogmática da Antiguidade, embora seu livro não apresentasse uma “total deformação do método histórico-crítico” como seu professor Ritschl defende em carta a Vischer.<sup>268</sup> Esse recuo estava orientado por uma *Ideia*, diria mesmo

---

<sup>264</sup> Cf. Potts, op. cit.

<sup>265</sup> BENNE, C. *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Berlim: W. de Gruyter, 2005, p.275.

<sup>266</sup> eKGWB/BVN-1872, 204.

<sup>267</sup> Para Nietzsche, o poeta de espírito germânico, Shakespeare, ao lado de Beethoven, eram os grandes pontos culminantes da luta do espírito da música alemão contra o mundo alexandrino neolatino. Para compreender melhor esse ponto, Cf. MORAES, R. J. B. “Uma cultura para Shakespeare e Beethoven” In: *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.42, n.3, p. 45-67, setembro/dezembro, 2021.

<sup>268</sup> Em carta a Wilhelm Vischer, Ritschl vai escrever que se Nietzsche, por um lado, se parecia com um místico wagneriano-schopenhaueriano, por outro, continuava se mostrando ser um adepto do mais rigoroso método de

por uma *Weltgeschichte* (haja vista a crítica que Nietzsche faz às imposturas de Hegel que teriam estragado seu livro no balanço póstumo à sua primeira obra) que se amplia no espírito daquele que recua aos gregos da antiga tragédia ática como crítica à *Civilization* em uma trama especulativa da história do drama ocidental. Os dois impulsos da Vontade, Dionísio e Apolo, que se encontravam em “aliança fraterna” na tragédia ática, nas *imagens musicais* do mito encenado<sup>269</sup> como festa religiosa que reunia toda a cidadania no coração da *pólis* grega, são cindidos de sua antiga totalidade quando o impulso apolíneo da consciência desperta degenera-se em socratismo e reivindica seus direitos contra o impulso inconsciente e telúrico dionisíaco, reacendendo a luta eterna.

Aliança essa que é desfeita pela *hybris* do todo poderoso espírito apolíneo dos gregos quando a forma da consciência, da *individuationis*, na dialógica do *épos*, é levada ao paroxismo ao se converter em disputa dialética, precisamente o que tinha ocorrido quando a música, a força do Em-si que imantava com sua sabedoria o simbolismo do mito encenado no centro do espaço ideal rodeado pelo coro ditirâmico, é expulsa aos poucos da tragédia e a dialógica do *épos* apolíneo é dramatizada como dialética na tragédia de Eurípedes.<sup>270</sup> Ao levar a dialética para a tragédia, Eurípedes tinha produzido um novo tipo de arte que já não tinha mais nenhuma relação com os impulsos artísticos da Vontade: a tragédia de Eurípedes já não era nem apolínea nem dionisíaca, era socrática. Um novo tipo de arte que conferia toda sua força a um desmedido impulso político e à ideia “*engagé*” de que a arte dramática poderia ser como uma tribuna do esclarecimento. Uma nova tragédia “inartística” [*ausserkünstlerischen*], escreve Nietzsche, que inclusive fez Eurípedes jactar-se de seu feito: com ele, acreditava o tragediólogo, as luzes tinham finalmente chegado às massas quando o “populacho” sobe ao palco e se vê raciocinando, administrando com maior acuidade seus negócios e agindo bem em suas tragédias.<sup>271</sup>

---

pesquisa científica. Cf. Carta de Friedrich Ritschl para Wilhelm Vischer, dia 2 de fevereiro de 1873, (Cf. NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Hrsg. G. Colli und M. Montinari, Berlin/Ney York, Walter de Gruyter, 1980. 15. 46).

<sup>269</sup> O que para Nietzsche significa que o impulso interior do Em-si, da música, das forças inconscientes da Vontade que se reconhecem como indestrutíveis, comunica sua sabedoria ao mundo exterior da consciência desperta que conhece os horrores do mundo da *individuationis*, que conhece a violência, a dor, o trágico e a morte. O mito do herói trágico, que é vivido como felicitante libertação apesar do seu destino ignominioso e mortal, é o ponto alto dessa sabedoria. Isso, concretamente, é o que Nietzsche define como a essência da tragédia: “a tragédia — o coro que em êxtase vê uma visão que se despreza ante ele de uma maneira completamente apolínea. O ditirambo — o coro que se transformou ele mesmo, que não vê o drama, mas que o representa: puros improvisadores do êxtase” (NF-1872, 8[46] KSA VII, 240).

<sup>270</sup> Por isso Nietzsche vai escrever que “só uma excessiva preponderância do apolíneo provocou o fim da tragédia” [...] (NF/FP 1871, 9[10] KSA I 276).

<sup>271</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia* §11, KSA I 77.

As providências de Eurípedes, que serão consolidadas pela nova comédia ática até dar forma ao próprio drama moderno séculos depois, são produto do rebatimento da marcha do racionalismo ocidental numa história especulativa do drama, como história de aprisionamento do *pathos* quando triunfa o herói dialético da *Civilization* secularizada e desencantada sobre o místico sátiro bêbado — herói esse otimista que crê na política, no controle dos afetos e na história como forças emancipadoras dos homens. Depois de destruir a totalidade que existia no mito, ao substituir a força telúrica da música que organizava o *éthos* grego em torno de uma sabedoria trágica resignada, pela dialética e por seu desmedido impulso político, a *Civilization*, entretanto, via-se agora ameaçada pela revolta de Dionísio que se erguia de novo entre os alemães. O otimismo político e teórico do instinto socrático que expulsou as forças místicas do mito, e que dá a essência da *Weltanschauung* moderna hegemônica na França, agora encontram-se ameaçadas pelo movimento musical wagneriano como desdobramento da vitória que o “destemido e jovem soldado alemão” impôs aos franceses na guerra.

No drama musical de Wagner, a antiga tragédia ática tinha agora renascido e o projeto de Bayreuth, como retorno à redenção pela arte e ao resgate de seu valor coletivo de culto enquanto revelação do Absoluto — uma clara insurgência contra a tese hegeliana do fim da arte com a qual Wagner teve contato provavelmente no período de Dresden —<sup>272</sup>, queria reencantar o mundo novamente. A força revolucionária da Alemanha dionisíaca contra o espírito secular e esvaziado da Civilização estava dado. Seu livro fazia refletir sobre essa Grécia trágica e mística dos tragediólogos, anteriores a Platão, que tinha renascido no movimento wagneriano e que agora colocava-se na trincheira da luta pela *Cultur* contra a *Civilization*. Pois a secularização do mundo, como impulso do otimista teórico que quer corrigir a existência, desdobrava-se, desde o espírito de socratismo antigo, nos horrores da *Revolução* e na realidade de uma natureza reificada em que a arte tinha sido reduzida seja à tribuna política seja, como é a ênfase de Wagner, à condição de artefato pomposo para curar o tédio do burguês filisteu.

Mas é claro que arregimentar esses espíritos perspicazes exigia, por outro lado, levar em consideração, sobretudo, a questão do *estilo*. Ao considerar seu leitor ideal nos termos de um

---

<sup>272</sup> Cf. MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006, p.27. O fim da arte, que Hegel vai apresentar como historicidade inescapável da arte moderna, tanto para Wagner quanto para Nietzsche será visto como uma capitulação fruto da decadência burguesa e do declínio da cultura num filisteísmo bárbaro. Um dos aspectos dessa historicidade inescapável, como lembra Werle a partir de Heinrich Dieter, apresenta-se como um dos legados da estética de Hegel na forma de uma “renúncia a uma utopia no que se refere à arte do futuro” (Cf. WERLE, M.A. *A questão do fim da arte em Hegel*, São Paulo: Hedra, 2011, p.74). De modo que a idade da arte já tinha alcançado seu limite e, tal como Hegel a conhecia, já estava terminada. Isso é o que Nietzsche, e antes dele Wagner, não puderam aceitar (inclusive esse último vai escrever sua famosa obra de 1849 com o título “*Die Kunstwerk der Zukunft*”). Bayreuth era certamente, na visão de ambos, o templo de culto à arte e à natureza reencantada.

*Selbstdenker*,<sup>273</sup> Nietzsche está na vizinhança de autores que remontam Schleiermacher, Meier, e ao próprio Wolf, que viam a hermenêutica como arte na qual está implicada um modo de compreender e explicar os pensamentos de um autor a partir de seus signos. A esse respeito, Wolf vai escrever: “entende-se quem nos dá signos quando esses signos produzem em nós os mesmos pensamentos, ideias e sensações que o próprio autor tinha presentes em sua alma”.<sup>274</sup> Essa linha de compreensão do texto ata seu elo irremediável com a vida, com vivência total do autor.

Pensar e sentir como o autor certamente desloca a questão do *estilo* para o centro das preocupações da escrita, pois um texto que reata seu elo com a vivência total de seu autor precisa ser um encontro entre o indivíduo e o sistema num todo indiviso. Como aponta Suzuki, partindo da ideia romântica de Novalis acerca da *Individualphilosoph*, quando a obra reata seu elo com a vida, ela conseqüentemente rechaça uma linguagem pretensamente neutra e lógica em nome de uma “*fala* densa e viva dos indivíduos” que acaba por deslocar seu acento para a preocupação com a questão do *estilo*, com a forma retórica e poética do escrito que confere conformação orgânica original à obra na síntese entre o necessário e o contingente, entre o real e o ideal, a filosofia e a vida.<sup>275</sup> Nesse sentido, para rever a Grécia ideal de Winckelmann ou de Schiller, então em vigência no espírito dos alemães, Nietzsche precisaria escrever *melhor* que os clássicos, coisa que a fria erudição não lhe daria condições de alcançar. Sua tentativa de falar como um autor imaginativo, que Nietzsche aponta em escritos póstumos, revela, portanto, qual é o âmbito de sua primeira obra publicada. De modo que se Wilamowitz, em crítica sua a *O Nascimento da Tragédia*, tivesse posto seu autor na vizinhança de autores como Schiller ou Winckelmann como obra degenerada em *belles-lettres*, conforme o filólogo defende a propósito do livro em suas memórias póstumas, Nietzsche certamente não teria razão para protestar. Mas

---

<sup>273</sup> Em *Parerga und Paralipomena*, Schopenhauer vai defender que o “*Selbstdenker*” é o pensador autônomo que, como um organismo vivo, trabalha o que é ingerido pelo contato com outras obras, recusa alguns elementos e transforma outros em um “membro natural” próprio, gerando uma maneira singular de abordar e perceber o mundo. Já o “*Bücherphilosoph*”, o “filósofo livresco”, distintamente do pensador autônomo, é mero erudito que “pensa com a cabeça dos outros”, que parte da autoridade e constitui um todo a partir das opiniões alheias, assemelhando-se a um “autômato composto de um material estranho”. Sua aquisição intelectual é, na melhor das hipóteses, “como uma grande “paleta cheia de cores vivas sistematicamente ordenada, mas sem harmonia, contexto e significado”. Enquanto que no pensador de gênio, assemelha-se a “uma bela pintura que surge vividamente, com luz e sombra certas, tom seguro, perfeita harmonia de cores”. Cf. SCHOPENHAUER, A. *Sämmtliche Werke*. Brockhaus: Leipzig: 1888, VI, §266, p.529.

<sup>274</sup> WOLF, F. A. *Vorlesung über die Enzyklopädie der Alterthumswissenschaft*, hrsg. v. J.D. Gürtler, Leipzig: August Lehnhold 1831, p.273.

<sup>275</sup> SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1998, p.118.

o que certamente exasperou Nietzsche foi a afirmação de que seu livro estava *incorreto*, pois deslocava sua obra para o âmbito ao qual ela não pertencia.

Por isso que textos de Nietzsche como *Sobre a Personalidade em Homero* ou *O Nascimento da Tragédia* são menos um trabalho de *Quellenforschung* do que uma obra literária, uma obra de gênio que buscava arregimentar seus leitores congeniais sensíveis ao seu próprio modo de pensar e sentir o mundo trágico dos gregos. Com seu primeiro livro, como revela em carta a Engelmann de 1871, editor com quem esteve em contato antes de optar publicar seu texto com Fritz, editor das obras de Wagner, Nietzsche revela que pretendia tornar público seu então *Música e Tragédia* com intuito de “explicar a tragédia grega de um modo totalmente novo [...], ignorando por completo qualquer tratamento filológico da questão e mantendo diante dos olhos o problema estético”.<sup>276</sup> Para além, portanto, de ser um livro de filologia especializada, ou comprometido em sentido estrito com o problema da arte, seu então *Música e Tragédia*, como revela nessa mesma carta a Engelmann, devia ser vista como uma *obra literária*. Sua intenção, escreve ainda ao editor, era iluminar o fenômeno Wagner, “o enigma mais singular de nosso presente, em sua relação com a tragédia grega, e que seu escrito deveria ser *tratado por completo como obra literária*” [grifo nosso]. Por isso, demanda ainda que a edição fosse preparada de acordo com esse desejo.<sup>277</sup>

### 4.3. Filologia e gênio

Em carta a seu estimado professor Ritschl, Nietzsche, no entanto, não deixa de ressaltar o valor científico de seu livro: “tenho convencimento de que tem de passar vários decênios para que os filólogos possam entender um livro tão exotérico e científico no mais elevado sentido da palavra”.<sup>278</sup> Justamente na contramão do que Wilamowitz tinha alegado como pivô da querela travada contra o Nietzsche: como postumamente conta em suas memórias escritas em 1928, a violação dos fatos históricos e dos métodos filológicos em *O Nascimento da Tragédia* eram notórios, o que teria levado Wilamowitz à envolver-se em uma polêmica com Nietzsche como forma de lutar por sua ciência “que estava sob ameaça”. Nenhum conhecimento científico tinha sido perseguido ali e o livro de Nietzsche não era “sobre a tragédia ática, mas sobre o drama musical de Wagner”. Em seu livro, seu autor queria voltar à Grécia dos artistas alemães,

---

<sup>276</sup> BVN-1871,133.

<sup>277</sup> BVN-1871,133

<sup>278</sup> eKGWB/BVN-1872, 206



algo inaceitável a seu juízo: “Apolíneo e Dionisíaco eram abstrações estéticas como as de Poesia Ingênua e Sentimental de Schiller e os antigos deuses”, conclui Wilamowitz, “apenas forneciam nomes melodiosos para uma contradição na qual havia tanto de verdade quanto de tolices triviais e tagarelices de semiformação [*Halbbildung*] com as palavras”.<sup>279</sup>

A publicação do *Nascimento da Tragédia*, e toda reação que seu livro gerou, foi, como é sabido, o marco para isolar Nietzsche no campo da filologia acadêmica. Em carta escrita no final de 1872, ano de publicação de seu primeiro livro, Nietzsche se queixa a Wagner da posição de isolamento para a qual foi empurrado dentro da filologia profissional e o quanto se sentia culpado pelos prejuízos que seu livro tinha trazido para a reputação da pequena universidade da Basileia.<sup>280</sup> Além disso, seu livro também tinha feito naufragar sua expectativa de introduzir uma tendência rebelde dentro da academia que consistia em associar arte de vanguarda e filologia clássica, de combinar o cargo de professor universitário com as ambição de erguer entre os alemães uma verdadeira revolução cultural inspirada no drama musical de Wagner como símbolo da renovação da Alemanha.<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. *Erinnerungen-1848-1914*. Leipzig: Koehler, 1928, p.129.30.

<sup>280</sup> A respeito desses dissabores envolvendo seu isolamento dentro da academia, Nietzsche vai queixar-se a Wagner de que naquele semestre de inverno não tinha um aluno sequer em sua sala, e dizer ainda: “de repente, tornei-me tão desprezível em minha associação de especialistas que nossa pequena universidade está sofrendo! Isso me atormenta muito, pois sou realmente muito devotado e grato a eles e sobretudo não queria prejudicá-los; mas agora meus colegas filólogos, incluindo o conselheiro Vischer, estavam celebrando algo que ele ainda não tinham experimentado em toda a sua carreira acadêmica. Até os últimos seis meses, o número de filólogos estava sempre crescendo — agora, de repente, é como se tivessem desaparecido! Mas tudo isso corresponde ao que ouço de outras universidades. É claro que Leipzig volta a florescer na timidez e na presunção, todos me condenam e mesmo aqueles ‘que me conhecem’ não vão além da pena de mim por causa desse ‘absurdo’. Um professor de filologia em Bonn, por quem eu tinha grande estima, simplesmente disse a seus alunos que meu livro era um ‘puro absurdo’, sem absolutamente nada a ver com isso; quem escreve algo assim está cientificamente morto” (BVN-1872,274).

<sup>281</sup> Nietzsche relata em diversos momentos a Rohde, seu único amigo ligado à filologia a manter-se fiel às suas ideias, o quanto vinha sendo hostilizado por seus colegas de profissão depois da publicação de seu livro. Escreve a seu amigo em abril de 1872: “de certos sinais, deduzo que estou parecendo ridículo para aqueles que são meus verdadeiros colegas, ridículo e impossível, a tal ponto que mesmo por carta não se dirigem a mim com a cortesia usual”. (BVN, 212). Apesar do silêncio ou da hostilidade que a obra de Nietzsche despertou entre os filólogos alemães, é sabido que a obra foi, entretanto, um grande sucesso nos círculos wagnerianos, notavelmente na Itália. Em *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, compilado de cartas entre Nietzsche e Wagner publicada por Elizabeth Nietzsche em 1915, sua autora cita a carta de Malwida von Meysenburg, que seu irmão conhecera por ocasião da inauguração do teatro de Bayreuth, em que revela o entusiasmo dos círculos wagnerianos de Florença com a obra de Nietzsche: “recebi uma carta de Frau Cosima Wagner, em que chamava minha atenção para um trabalho acabado de publicar, oriundo da pena de um jovem professor da Universidade da Basileia, o qual, dizia ela, era amigo íntimo da família Wagner, que então vivia em Tribschen, perto do lago de Lucerna. O título deste livro era *O Nascimento da Tragédia do Espírito da música* [A *Origem da Tragédia*, na tradução citada] e o nome do autor *Friedrich Nietzsche*. Exatamente por essa época, eu estava rodeada por um pequeno círculo de amigos de elevada inteligência e imediatamente começamos a ler o livro em voz alta, aumentando o entusiasmo à medida que a leitura avançava. A luz lançada sobre os dois elementos fundamentais da vida grega, que o autor caracterizava pelos nomes de *dionisíaco* e *apolíneo*, revelou uma riqueza de ideias inspiradoras sobre este assunto, entre as quais a opinião de que *dionisíaco* (a essência do mundo *per se*) cuja língua nativa é a música, gera a obra de arte da tragédia a partir da beleza do espírito apolíneo. [...] O que nos atraía ainda mais do que a erudição do jovem letrado que demonstrava uma espantosa familiaridade com os clássicos, era a profundidade e a poesia intelectuais das suas concepções, a visão profética da alma poética que se apoderava da verdade interior das coisas

Com efeito, é claro que responder às críticas de Wilamowitz, e da filologia especializada de Berlim por trás deste, pareceria despropositado para Nietzsche, pois, no limite, o filósofo julgava que uma querela acadêmica não se coadunava com o que pretendia com seu livro. Em carta a Franziska, escrita em 1872, Nietzsche manifesta à sua mãe seu entusiasmo por ter recebido o manuscrito de seu amigo Rohde escrito em sua defesa. Porém, confessa ainda que a ideia o empolgava sobretudo por Rohde, pois, de sua parte, a polêmica “pouco interessava”.<sup>282</sup> E, de fato, Nietzsche abstém-se de qualquer envolvimento público na polêmica em torno de sua primeira obra publicada que acaba sendo travada, como é sabido, entre seu amigo Erwin Rohde e Wilamowitz, contando ainda com a intervenção pública de Wagner. Mas seu sentimento em relação a essa polêmica, Nietzsche revela em carta à escritora alemã Malwida von Meysenburg em novembro do ano de 1872: “No fundo, [a polêmica] é apenas um mal-entendido; não escrevi para filólogos, embora eles — se fossem capazes disso — também pudessem aprender um pouco de filologia pura com o meu livro”.<sup>283</sup> Seu modo de recuar aos gregos inspirado pelos artistas alemães não seria compreensível pelos eruditos formados na filologia especializada.

E isso porque seu livro era científico num sentido muito particular que queremos abordar a partir de uma carta a Rohde, quando Nietzsche traça o perfil ideal de seu leitor. Depois de censurar Rohde pela estratégia da recensão que escrevia para seu livro recentemente publicado, Nietzsche sugere que seu amigo deixe de fora tudo o que se refira a *O Nascimento da Tragédia* como “metafísico e dedutivo”, pois aquele que tem interesse pela Antiguidade não se sentiria convidado a ler. Além de não ser convidativo à leitura, Nietzsche escreve ainda que, a rigor, o efeito pretendido por seu livro nem envolvia uma aceitação dogmática de suas teses quanto a um conteúdo metafísico ou “transmundano”. E a prova disso seria Burckhardt, um dos primeiros a receber um exemplar de seu livro e que, ao lado de Rohde, eram para Nietzsche os seus “leitores ideais”: “você e ele — ambos ofereceram realmente o ideal de leitor adequado: enquanto você fala em uma ‘cosmodicéia’, ele me conta que somente agora havia compreendido

---

com a visão do profeta, enquanto um seco e pedante estudioso teria tomado a casca julgando ser o miolo”. (Cf. NIETZSCHE, F. *Correspondência com Wagner*, p.132).

<sup>282</sup> Cf. BVN-1872,262. Embora, no entendimento de Nietzsche, sua primeira obra publicada estivesse para além da compreensão dos filólogos acadêmicos, o filósofo não deixou se envolver-se indiretamente nela. Ao contrário: por trás das respostas de Rohde está a profunda gratidão de Nietzsche por um filólogo de nome como Rohde, professor de filologia em Kiel, não o tê-lo deixado isolado. Essa manifesta gratidão é acompanhada de um conjunto de sugestões, de encorajamento para que Rohde saísse em sua defesa pelo menos naquilo que os especialistas podiam alcançar de seus escritos, ou seja, nos erros e imprecisões filológicas apontadas por Wilamowitz em *O Nascimento da Tragédia*. E, acima de tudo, para defender a renovação cultural alemã representada pelo drama musical de Wagner e a relação dos seus estudos da Antiguidade articulados em torno da esperança por detrás do projeto de Bayreuth, a favor de quem também sua obra era escrita (Cf. Carta a Rohde de junho de 1872, [BVN 230]; e também a carta ao mesmo destinatário de julho de 1872 [BVN 238]).

<sup>283</sup> BVN-1872,270.

o Ateneu, etc”. Burckhardt, que apesar de rechaçar com energia todo o filosófico e, sobretudo, toda a filosofia da arte, teria se mostrado tão fascinado pela descoberta do livro com relação à natureza dos gregos que meditava “sobre ele dia e noite, com mil detalhes” e dava a Nietzsche “o exemplo da utilização histórica mais profícua” de seu livro. De modo que, conclui, “tinha muito a aprender sobre cultura grega em seu curso de verão de história, mesmo sabendo quão familiar era o solo em que ele crescia”.<sup>284</sup>

Ainda que Nietzsche não diga expressamente que seu livro é uma obra de gênio, fica subtendido que o espírito do velho professor de história tinha se expandido para além da letra do texto, tinha dado a ele muito o que pensar sobre o Ateneu a partir das ideias em torno do pensamento trágico grego presentes no livro de Nietzsche. Nesse sentido, ainda que suas teses sobre a origem da tragédia, elaboradas de forma original a partir do pensamento de Schopenhauer, pudessem parecer extravagante aos filólogos profissionais, essa ousadia de seu livro era científica, como escreve a seu professor Ritschl, no sentido mais elevado da acepção. Como lembra Márcio Suzuki a propósito da obra de gênio, “em todos os produtos do gênio, diz Kant num curso de antropologia [...], tem de haver algo de ousado e audaz como na hipótese de Copérnico, pois são ardis como esse que abrem novas perspectivas para a própria ciência”.<sup>285</sup> E era precisamente esse o efeito de sua obra no espírito expandido do velho professor de história, conforme relata Nietzsche quando trata da recepção de sua obra por parte de Burckhardt. Seu livro, conforme teria relatado o próprio historiador, teria lançado sua luz sobre sua ciência da história, sobretudo no tocante às suas recém-descobertas do Ateneu. Nesse sentido, vai defender Marchand, que se pode dizer que Schliemann e Nietzsche eram dois filelenos rebeldes em seu tempo, pois trouxeram novas formas atraentes de tornar o passado grego presente desafiando ao mesmo tempo o domínio cultural da filologia profissional. Não eram suas credenciais acadêmicas, “mas a condição de forasteiro e gênio indomável que conquistaram admiradores”, induzindo seu ouvinte “à desconfiar da *graecofilia* livresca do *Gymnasien* e do professorado para procurar em outro lugar os esplendores ‘reais’ da Hélade”, embora seu êxito tenha sido efetivo apenas depois de ambos “terem ido para o túmulo”.<sup>286</sup>

Ainda que seu primeiro livro tivesse erros, erros esses que inclusive foram apontados por Wilamowitz em sua crítica, ainda sim era possível aprender muito com eles, como o fizera Burckhardt a propósito do Ateneu, seu leitor ideal. Nesse sentido, ao marcar um encontro entre

---

<sup>284</sup> BVN-1872,201

<sup>285</sup> SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1998, p.47.

<sup>286</sup> Cf. Marchand, op. cit., p. 117.

filologia e gênio, Nietzsche recupera o sentido mais genuíno da ciência no que ela tem de análogo com a poesia: a construção de ficções úteis no sentido de engrandecer a própria ciência. Essas ideias que deram luz ao seu primeiro livro, a saber, relativas à necessidade de arte, de aparência, como essenciais a todos os campos da ciência e da vida, a literatura costuma atribuir ao efeito que a leitura de *Geschichte des Materialismus* tivera sobre o espírito de Nietzsche. Um dos pioneiros nessa leitura, Hans Vaihinger, lembra como o autor de *O Nascimento da Tragédia* referia-se, em suas cartas, à grande influência que Lange teria exercido sobre ele. Nietzsche escreve a Rohde, por exemplo, que “a teoria sobre a metafísica de Lange, como forma justificada de poesia,” causou nele “profunda impressão”.<sup>287</sup> E que agora compreendia, com clareza crescente, “que também pessoas intelectualmente amadurecidas recorriam a essas representações com a plena consciência de sua natureza falsa, aplicando-as tanto na vida quanto na ciência”; algo que devia a Lange, “quem lhe servira de orientação no que diz respeito a essa compreensão”.<sup>288</sup>

Embora estivesse sob efeito da obra de Albert Lange, Nietzsche, entretanto, tinha na luta dos artistas alemães pela cultura o modelo vivo de como se deu de maneira mais profícua o recurso aos antigos segundo esse espírito. Como não pensar no caso de Winckelmann que, ao sentir e pensar como um grego, expandiu o sentido dessa “grecidade”, com graciosa liberdade poética, até um princípio heurístico que deu muito a refletir sobre a modernidade e a cultura alemã do presente? Com não lembrar também das *Correspondências* entre de Goethe a Schiller, obra clássica entre os alemães sobre a qual Nietzsche esteve debruçado no período de concepção d’*O Nascimento da Tragédia*, que vão ao cerne do “*pathos*” positivista do saber científico?<sup>289</sup> Goethe escreve a Schiller que tinha em mãos a introdução de Friedrich Wolf à *Ilíada*, *Homeri et Homeridarum opera et reliquiae*, e que a estudava com grande interesse, apesar de não agradá-lo em nada. E a tese não lhe agradava, pois se tinha ali o típico exemplo de uma prática erudita que descreve o fato com empenho dissecatório e depois abandona essa matéria desvitalizada à sua própria sorte. Com a tese que de que a *Ilíada* era na verdade um agregado de vários livros reunidos da tradição dos rapsodos, e não uma obra nascida com o gênio de Homero, como se pensava até então, Wolf tinha fortificado o mundo grego — tinha cerrado seus portões: “a ideia será boa e o esforço é respeitável se não fosse que, para cobrir seus flancos

---

<sup>287</sup> VAIHINGER, H. *A filosofia do como se*. Trad. Johannes Kretschmer, Chapecó: Argos, 2011, p.632

<sup>288</sup> Idem, p. 631.

<sup>289</sup> Basta lembrar da série de anotações que Nietzsche faz sobre as *Correspondências* (Cf. NF-1871, 9[74]ss).

fracos, esses senhores ocasionalmente devastam os jardins mais férteis do império estético, transformando-os em fortificações desagradáveis”.<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> GOETHE, J.W. *Sämtliche Werke*. Band 4, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, 16 de maio de 1795.

## Capítulo 5

*Uma Grécia de artistas, mas alexandrina...*

### 5.1. A Grécia cristã de Winckelmann

Se a exemplo da luta dos clássicos alemães pela cultura era possível constatar, conforme Nietzsche argumenta em sua conferência de 1869, *Sobre a personalidade em Homero*, como o gume da barbárie paira sobre a cabeça “daquele que perde de vista a inefável simplicidade, dignidade e a nobreza dos gregos”, nas notas para o curso de introdução à filologia clássica de 1871, Nietzsche, entretanto, alerta: “é preciso desconfiar da expressão ‘serenidade grega!’”.<sup>291</sup> Decerto que no interlúdio entre os anos de 1869 e 1871, este último, o ano anterior à publicação de *O Nascimento de Tragédia*, se dá o amadurecimento das ideias de Nietzsche em torno de um certo paradoxo envolvendo os clássicos alemães na sua busca pela Antiguidade. Pois, se mesmo heróis como Goethe e Schiller tinham ensinado aos alemães o caminho que dá nos portões da muralha que cerca a montanha mágica helênica, esses mesmos portões se mantiveram cerrados para eles em razão da imagem da Grécia que foi erguida a partir de seus esforços. O mais longe onde chegaram, escreve Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, foi na “mirada nostálgica que, da Táurida bárbara, a Ifigênia goethiana manda, por sobre o mar, para a sua pátria”,<sup>292</sup> isto é, na visão idílico-sentimental de uma Grécia distante como um Paraíso secular para sempre perdido da dignidade humana.

Embora seja um exemplo de como o recuo aos antigos se deu de acordo com o propósito mais original dos estudos clássicos, isto é, segundo um empenho em erguer “uma ponte sobre o abismo que separa a antiguidade ideal [...] da Antiguidade real”, a visão idílico-sentimental da Antiguidade desviou os alemães do melhor caminho para acessar a montanha dos gregos segundo suas mais íntimas aspirações trágicas. Em vez disso, o que alcançaram foi a Grécia segundo o espírito da Revolução Francesa, como o Paraíso secular do “homem de Rousseau”. Nas notas para seu curso de *Introdução aos estudos de filologia clássica*, Nietzsche recomenda, entretanto, que o recuo aos gregos, com o qual se espera tocar os tesouros da pátria da verdadeira cultura, seja feito observando a tudo “sem excessiva moleza, sem preconceito inocente e de modo mais belo possível”. E segue ainda alertando para importância de não deduzir do mundo grego um falso conceito de humanidade, pois esse mundo “não tem nada a ver com os ‘direitos

<sup>291</sup> Cf. *Introduction aux études de philologie classique*, op. cit., p.103.

<sup>292</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia* §20, op. cit., p.122.

fundamentais””. Com o verniz neolatino da “cultura”, diz ainda, a figura que devemos ter diante da Atenas de Sófocles é a de “nosso virtuosismo unilateral e aspectos atrofiados”.<sup>293</sup> A censura a essa concepção da Antiguidade, que julga enviesada de acordo com os “aspectos atrofiados” modernos das ideias liberais de dignidade humana e de direitos fundamentais, dá o tom também de outra passagem da conferência que Nietzsche escreve sobre as instituições de ensino alemãs.

Nessa conferência de 1872, Nietzsche censura a atitude dos filólogos que, sem uma visão total do mundo antigo, carregam consigo, de forma fragmentada, categorias analíticas prenhes de vícios modernos com os quais perdem qualquer condição crítica de erguer uma imagem da Antiguidade que tenha efeito pedagógico para o presente. Em vez de se aproximarem dos antigos com o cuidado e pudor de quem, frente a eles, “não tem direito à existência”, esses filólogos, escreve Nietzsche, “instalam-se comodamente nestas ruínas” levando também “consigo todas as suas comodidades modernas e seus divertimentos favoritos” e mesmo se rejubilam “quando encontram num quadro antigo o que aí se introduziu pela astúcia”. Adiante, pouco à vontade frente ao aspecto “misterioso e orgiástico da Antiguidade”, um deles decide “não deixar subsistir senão um Apolo iluminado e vê no ateniense um apolíneo sereno e sensato, ainda que um tanto imoral”. Outro, suspira quando traz “uma nova cunha obscura da Antiguidade à altura do seu próprio conhecimento, quando, por exemplo, descobre no velho Pitágoras um corajoso irmão que tem as mesmas convicções políticas ilustradas que ele”. Um último ainda “se tortura em refletir porque Édipo foi condenado pelo destino a coisas tão abomináveis, como à matar seu pai e casar-se com sua mãe”, e de repente acha a resposta: “não era Édipo, no fundo, senão um patife apaixonado despido de qualquer doçura cristã?”.<sup>294</sup>

Todos esses são casos em que a Antiguidade foi determinada segundo uma visão alexandrina do mundo, em que o recuo aos antigos foi recomendado, nas palavras de Nietzsche, por “nossas atrofia modernas”. Esse mesmo procedimento é apontado nas críticas do historiador da literatura Gervinus, nas quais se combinavam otimismo moral e a pressa característica do *éthos* moderno. Nas notas para seu curso de verão de 1870 sobre a tragédia de Sófocles, Nietzsche vai censurar Gervinus por ter condenado *Édipo Rei* à condição de “má tragédia” por razões oriundas de uma estreita simplificação moral. Aos olhos de Nietzsche, a obra de Sófocles tinha algo de falho para o crítico de arte, sobretudo por ser desprovida de “justiça poética”. Movida pela trama do destino, a desdita de Édipo mostrava que não havia proporção exata entre culpa e sofrimento, entre infelicidade e castigo. Desse modo, o sofrimento

---

<sup>293</sup> Cf. *Introduction aux études de philologie classique*, op. cit., §7.

<sup>294</sup> *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, III, KSA I 702.

de Édipo não podia ser imputável e, sujeito à força irresistível do destino, era como se sofresse sem motivo. A ideia de “justiça poética”, presente já em Aristóteles e com a qual Gervinus condenou a obra de Sófocles, era um juízo jurídico-moral que nada tinha a ver mais com um juízo estético: “aquele equilíbrio entre caráter e destino, castigo e culpa, não é absolutamente um ponto de vista estético, mas sim moral e ainda, além disso, um ponto de vista jurídico muito humanamente limitado”. Com a apreciação de *Édipo* segundo a “justiça poética”, é como se o esteta moderno tivesse nas mãos “a balança da culpa e da punição, tornando-se o executor da lei moral” e visse a si mesmo “em destaque, belo e puro, contra um fundo obscuro”.<sup>295</sup>

Para além desses casos, Nietzsche procura mostrar como isso também ocorreu entre os artistas alemães. E aqui a crítica parte da mesma dúvida: entre os clássicos alemães, o portal que dá na montanha mágica grega não permaneceu cerrado em razão de seu idealismo ilustrado, isto é, de sua mentalidade formada no otimismo alexandrino e no cristianismo? E não foi assim desde a Grécia serenojovial de Winckelmann até o chamado “classicismo de Weimar”? O quanto o cristianismo não teria determinado a Grécia alemã do idealismo de Winckelmann?

A Grécia de Winckelmann, como se sabe, é construída da perspectiva da mitografia, em semelhança aos mitos gregos que se remetem às origens, de modo que o objetivo do estudioso da Antiguidade, desde os *Gedanken*, e que constitui o espírito do helenismo que certamente serviu de inspiração para Nietzsche quando escreve seu *O Nascimento da Tragédia*, é menos dizer a verdade sobre o passado que, dentro do campo do provável, entregar uma forma da verdade sob o véu da fábula.<sup>296</sup> Em linha com uma antiga tradição que remonta a Platão, Aristóteles, Hipócrates, Políbio até Montesquieu, autor mais próximo de Winckelmann e com o qual certamente travou contato, essa mitografia aparece no início dos *Gedanken* na forma de uma antropologia física: seu autor associa a origem da arte e dos belos costumes gregos à bela natureza, ao clima ameno e ao céu puro sob o qual foram formados. Mas caminha em paralelo também, como aponta Morrison, com a representação de caráter moral do belo entre os gregos.<sup>297</sup> O que significa dizer, nesse último caso, que a Grécia de Winckelmann incorpora um mundo em que a expressão estética nunca deixa de refletir questões éticas.

É a alma nobre e grandiosa dos gregos que anima a obra de seus artistas, como Winckelmann argumenta a partir de sua análise de *Laocoonte*. A medida e a moderação da

---

<sup>295</sup> NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 2014, p.5.

<sup>296</sup> Cf. CALAME, C. “Le mythe, une catégorie hellène”, In: *Recherches sur la philosophie et le langage* 18, 1996. p. 85-107.

<sup>297</sup> MORRISON, J. *Winckelmann and the Notion of Aesthetic Education*, Oxford, 1996, p. 24-9.



expressão patética de Laocoonte, presentes no conjunto da escultura grega, é tão plástica quanto moral. E isso em razão da “nobre simplicidade e serena grandeza” da alma grega de seus escultores que era capaz de moderar a mais violenta paixão sem cair naquilo que Longino chama de *parenthyrsis*:<sup>298</sup> “todas as ações e atitudes das figuras gregas que não possuíam esse caráter de sabedoria, por serem muito ardentes e selvagens [*zu feurig und zu wild*], caíam em uma falta que os pintores da Antiguidade chamaram de *Parenthyrsis*”.<sup>299</sup>

Os gregos eram capazes de moderar a *hybris* dos sentimentos ardorosos em um estado de *ataraxia*, daquela medida e serenidade de espírito tão estimada pelos estoicos. Em oposição às obras do escultor moderno Bernini, o grupo do Laocoonte é analisado por Winckelmann não, para citar Bornheim, como uma “manifestação do patológico, ou da violência, como um estado efêmero e indigno da arte”, mas “a partir da ideia do triunfo da alma, de um extremo da dor que se sabe vitoriosa e que, por isso mesmo, é plenamente compatível com a perenidade do divino”.<sup>300</sup> A partir daí se vê também que a noção de beleza em Winckelmann é marcada por uma forte idealização, de inspiração platônica, da forma e do inteligível em detrimento da matéria e do sensível. Como escreve nos *Gedanken*, “certas belezas ideais [...], como ensina um antigo exegeta de Platão, são apenas imagens elaboradas pelo entendimento” e por isso a arte deve conseguir expandir-se para coisas que não são da ordem do sensível.<sup>301</sup>

Quando vamos ao texto de Winckelmann de 1764, *Geschichte der Kunst des Altertums*, seu autor mostra que a *beleza* encontra-se em Deus, e sendo ela o centro e o objetivo de todas as belas artes, só poderia constar como sua essência o equilíbrio entre os dois elementos constitutivos do homem, o intelecto e a sensibilidade; pois, embora a contemplação da beleza seja de ordem intelectual, preceda a matéria como ideia, nós, no entanto, a percebemos pelos sentidos: “a beleza é captada pelos sentidos, mas é o intelecto que nos faz reconhecer e compreendê-la e, se embora subtraímos com isso o impulso do sentimento, seguimos, porém, o caminho mais certo”.<sup>302</sup> Pelo espírito, por essa centelha de Deus, podemos expressar e captar a beleza do divino na matéria — é possível exprimir a beleza ideal a partir da bela

---

<sup>298</sup> Sobre a origem do termo “Parenthyrsis”, Cf. BRANDT, R. “... ist endlich eine stille Einfalt und edle Größe”, In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann, Hamburg, 1986, pp. 41-53.

<sup>299</sup> Cf. *Gedanken*, op. cit., p.43. (São Miguel 53-4)

<sup>300</sup> BORNHEIM, G. “Introdução à leitura de Winckelmann” In *Revista artes&ensaios*, 19, 2010, p.155.

<sup>301</sup> Cf. *Gedanken*, op., cit., p.30.

<sup>302</sup> Cf. *Geschichte der Kunst des Altertums*, op. cit, p.147. Para Winckelmann, a beleza era divina: “a mais sublime beleza reside em Deus; o conceito da beleza humana se aperfeiçoa à medida que se acerca à do Ser superior, e quem nos faz saber distinguir o conceito de unidade e indivisibilidade da matéria”.

natureza.<sup>303</sup> A materialidade apresenta-se na justa medida em que dá acesso ao suprassensível e esse equilíbrio entre o espírito e o sensível constitutivo da beleza é justamente o que Winckelmann aponta como caráter da bela alma grega a partir da análise do *Laocoonte*. Na obra dos gregos, o caráter ideal da beleza modera a materialidade do *pathos* e, por detrás do mármore esculpido, sobressalta a alma harmônica e serena do escultor antigo.<sup>304</sup>

Uma beleza sem *éthos* surgiu entre os gregos, pois, antes de tudo, a natureza humana que se expressava por meio deles era boa. As esculturas modernas, como as de Bernini, o “detrator das artes” [*der Kunstverderber*], para lembrar aqui a expressão da qual Winckelmann se utiliza para tratar da escultor moderno como um imitador fiel da natureza e inimigo da arte do ideal,<sup>305</sup> são patológicas e apegadas à técnica em razão da natureza feia e dilacerada do homem moderno. O que leva Winckelmann à descrever o mundo grego, qual uma espécie de Éden secular, nos termos de uma idade de ouro que não deixa de escapar uma alta dose de cristianismo. Embora a ideia de uma moderação do *pathos* já contenha o que há de fundamental na ética cristã, a “natureza cindida” do homem moderno, da qual fala Winckelmann, também não deixa de recordar o corte simbólico instituído pelo pecado original passível de ser reparado não pelo cordeiro de Cristo, mas pelo retorno a valores e práticas que permitiram aos antigos gregos construir um verdadeiro Paraíso na Terra. Tempo esse em que a inocência, como num

---

<sup>303</sup> Segundo Potts: “Winckelmann está com efeito dizendo que, como a beleza reside em algum grau em tudo, não existe nada no mundo empírico distinto da beleza como comumente a percebemos que nos ajude a explicá-la. Jamais podemos isolar alguma essência de beleza que nos ajudaria a determinar o que é verdadeiramente belo nos corpos ou seres que vemos ao nosso redor. Nem pode a beleza ser apreendida em termos estritamente lógicos ou metafísicos, porque é de sua essência que seus atributos e efeitos se encontram no mundo sensual. Ela se manifesta para nós empiricamente e, portanto, não pode ser deduzida em bases *a priori* lógicas, no modelo de uma demonstração geométrica”. Cf. POTTS, A. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of art history*, Singapore: C.S. Graphics, 2000, p.157.

<sup>304</sup> Vem daí a definição clássica de Winckelmann que tanta influência exerceu em autores como Schiller e Friedrich Schlegel: “a característica universal que dá primazia às obras-primas dos gregos é, ao fim e ao cabo, uma nobre simplicidade e serena grandeza, tanto na posição, quanto na expressão”; e completa: “assim como a profundidade do mar sempre permanece em calma por muito que a superfície enfureça, do mesmo modo a expressão das figuras dos gregos mostra, ainda que em meio as paixões, uma alma grande e serena”. Cf. *Gedanken*, op., cit., p.43.

<sup>305</sup> WINCKELMANN, J.-J. “Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst”, In: *Keine Schriften*, op. cit., p.152. Para Winckelmann, quando Bernini defende que a imitação da natureza, “que sabe dar a todas as suas partes sua beleza necessária e que a arte consiste em encontrá-la”, deve educar o jovem artista, ele esquece de lembrar que o belo é um ideal que se reúne a partir das belas partes do que a natureza nos fornece só de forma fragmentada. O gênio do escultor consiste justamente em expressar de forma unificada a ideia daquilo que a natureza apresenta só de forma fragmentada, por isso que as obras da Antiguidade, expressão una e pura da beleza, deveria ser imitada como exemplo da bela natureza, e não uma imitação naturalista, detalhada e servil da natureza, apegada ao detalhe e ao fútil, como nos tinha ensinado Bernini (Cf. *Gedanken*, op. cit, p.37). Na esteira dessas considerações de Winckelmann, Herder recomendou que o aluno aprendesse a formar-se ficando diante das obras de Fídias e Lísipo com os olhos fechados, simplesmente sentindo “as primeiras ideias da bela natureza, de belas formas de expressão e manipulação, nesta escuridão sagrada”. (Cf. HERDER, J.G., “Kritische Walder” in idem. *Sämtliche Werke*, vol. 4, Berlin: Bernhard Suphan, 1878, p.157).

atavismo adâmico, ainda não impedia que jovens revelassem nos ginásios seus corpos nus durante os exercícios físicos sem qualquer pudor público.<sup>306</sup>

Aos olhos de Nietzsche, no entanto, essa dignidade da natureza pura e jovial dos gregos de Winckelmann era o nítido reflexo do “homem de Rousseau” imantado pelo otimismo de matriz cristã-alexandrina. Mas se o caráter serenojovial da Grécia tinha sido moldado por uma humanidade ingênua e boa vivendo sob um céu suave e puro, que Winckelmann vislumbrou a partir do que nos restou das esculturas da Antiguidade, como explicar — para lembrar um questionamento feito por Nietzsche em *O estado homérico [Homer's Wettkampf]* — que o escultor antigo também tenha tantas vezes empenhado seu cinzel para dar forma a “guerras e lutas, em incontáveis repetições, corpos distendidos, cujas expressões tencionam-se pelo ódio ou pela arrogância do triunfo, feridos que se curvam, moribundos expirando?”.<sup>307</sup> Embora, para Nietzsche, todas essas cenas terríveis fossem apaziguadas pela “proteção da mão de Homero”, não era uma humanidade jovial que se revela ali, mas sim a sabedoria trágica do horror da parte de uma cultura pessimista que produziu uma “fantasia acostumada ao horrível”.<sup>308</sup> Isso tudo, aos olhos de Nietzsche, demonstrava que essa natureza serenojovial dos gregos não tinha sido compreendida entre os clássicos alemães com devida seriedade alemã, mas à luz do otimismo alexandrino de matriz neolatina.

Não era uma Grécia boa e ingênua que produzira a forma pura da beleza, mas seu pessimismo profundo, sua sabedoria dionisíaca frente ao que há de mais desumano nas capacidades terríveis da natureza do homem. A beleza era como uma dessas saídas lúdicas que a cultura grega encontrou para seguir vivendo apesar de seu pessimismo quanto ao horror do mundo e da natureza humana inserida nele, tal qual essa saída aparece também em suas instituições ou nos jogos pan-helênicos que deram origem às olimpíadas. Em todos esses casos, buscou-se conferir um espaço de disputa lúdica e regrada como saída para violência cruenta própria à natureza humana. Tudo isso leva Nietzsche a concluir, com efeito, que a “simplicidade silenciosa e nobre dignidade que entusiasmaram Winckelmann são inexplicáveis quando negligenciada a realidade metafísica dos Mistérios”, a vontade *dionisíaca* “que, no fundo, continua a atuar”.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> Cf. *Gedanken*, op. cit., p.33.

<sup>307</sup> NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.66.

<sup>308</sup> Idem, p.67.

<sup>309</sup> NF-1870, 7[122] KSA VII 176.

Nesse sentido, como diz em fragmento de 1872, se a exemplo de Winckelmann, o “ser alemão” esteve empenhado em penetrar nos gregos através dessa mediação — sobretudo, acrescentaríamos, em razão de seu esforço para dar forma a um mundo grego ideal de acordo com a necessidade da *Bildung* alemã — “em certo sentido também o ser alemão tem vivido uma experiência paralela, como a conversão de Winckelmann à Igreja Católica, para abrir caminho para suas verdadeiras origens culturais”.<sup>310</sup> Ou de modo ainda mais direto, Nietzsche escreve em fragmento que “o ‘helênico’, desde Winckelmann, não passava da mais ‘poderosa trivialidade’ — ali se desconhecia a Grécia da “época de Heráclito, Empédocles, etc”. O helênico desde Winckelmann não era senão “a imagem do helenismo neolatino e universal, o alexandrinismo” [*das Bild des römisch-universellen Hellenismus, den Alexandrinismus*] em que “beleza e trivialidade se aliam de modo necessário” — uma teoria “escandalosa”, “judaica!”.<sup>311</sup>

## 5.2. O espírito trágico de Schiller contra o teatro naturalista

Uma das teses fundamentais de *O Nascimento da Tragédia* diz que a sabedoria trágica dos gregos se mostraria, sobretudo, no produto mais avançado de sua engenharia social: a tragédia ática. Os gregos, que conheciam o horror da existência e que superaram o pessimismo da titanomaquia hesiódica pela sublimação no mundo jovial olímpico do *épos* de Homero, se deparam adiante com outra ameaça: com o espírito primaveril das orgias do Oriente que trazia para Grécia o *simbolismo* da indestrutível Vontade de vida, a natureza cega desprovida de conhecimento (da morte) celebrando a indiferenciação primordial, a reconciliação mística do homem com a Natureza. Não mais o impulso de negação da vida ameaçava os gregos com um pessimismo budista, mas agora a ameaça vinha do outro polo que Schopenhauer apresenta em sua obra magna a partir do dístico “Vontade e conhecimento” [*Willens und Erkenntnis*]:<sup>312</sup> o impulso de *afirmação da Vontade de vida* [*Bejahung Wille zum Leben*], impulso erótico que

---

<sup>310</sup> NF-1870, 8[23] KSA VII 230. Nietzsche se refere aqui à conversão de Winckelmann, citada por Goethe em seu texto sobre Winckelmann, ao catolicismo também como forma de favorecer sua tão esperada viagem à Roma que será viabilizada com a ajuda do Conde Bünau. Cf. GOETHE. W. “Winckelmann”, In *Sämtliche Werke*, V, Stuttgart: Deutscher Klassiker Verlag, 1863, p.253ss.

<sup>311</sup> Cf. NF-1869, 3[76] KSA VII 81.

<sup>312</sup> “A precisa distinção entre vontade e conhecimento, ao lado do primado da vontade, teses que constituem o caráter fundamenta da minha filosofia, é por conseguinte a única chave para a contradição que se manifesta de diversas maneiras e que ressurge sempre de novo em cada consciência, até mesmo nas mais toscas, de que a morte é o nosso fim, mas que, apesar disso, temos de ser eternos e indestrutíveis, como expresso por Espinosa: *sentimus, experimurque nos aeternos esse* [sentimos e experimentamos que somos eternos] Cf. SCHOPENHAUER, A. *O mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza, São Paulo: UNESP, 2015, II, 566, p.592.

dilui os indivíduos em nome do prazer puro de unidade primordial da Natureza que ameaçava agora todo o fundamento ético do Estado grego.<sup>313</sup>

Qual teria sido a saída frente a essa massa extática vinda das orgias da Babilônia que ameaça o *éthos* serenojovial da Grécia olímpica? Não, certamente, condenar essa potência telúrica e mística ao erro e reprimi-la em nome do império da lógica e do controle dos afetos como Sócrates faria mais tarde dando origem ao modelo otimista de racionalidade ocidental fiado em uma forma laicizada de expectativas de emancipação pela política e pela moral. Mas jogar esteticamente com o essa força foi a solução: produzir, nas palavras de Nietzsche, uma “idealização da orgia” [*Idealisierung der Orgie*].<sup>314</sup> O impulso apolíneo de um povo artístico como o grego vai atirar Dionísio no “rochedo da beleza”,<sup>315</sup> isto é, vai conferir à potência telúrica da música — do coro ditirâmico — um meio de expressão mediado pela moderação apolínea, pelos antigos mitos homéricos. Daí surge a tragédia, um tipo de jogo estético em que o mais alto simbolismo da arte se exprime de forma mais serena, em que a cena apolínea não deixa a audiência se diluir no puro êxtase musical para com isso comunicar às formas da consciência sua sabedoria pelo mito, como nesse sentido Nietzsche resume em anotação do ano de 1871: “a imagem e o pensamento [...] quebram a influência por completo ígnea da música, eles a mitigam. [...] Assim, palavra e imagem são um remédio contra a música: palavra e imagem primeiro nos aproximam da música, depois nos protegem dela”.<sup>316</sup>

Com isso se revelava, para Nietzsche, o segredo da antiga tragédia grega. Tendo origem no coro ditirâmico do deus Dionísio, a tragédia nascia justamente no momento em que a música produzia em imagens e mímica, por meio da linguagem do mito e da dança,<sup>317</sup> nos quais a sabedoria trágica profunda do instinto popular grego se revelava. Nesse caso, a cena, que é parte do mundo da imagem, da palavra, da consciência, não se efetivava como restrição do instinto, mas era mero recurso utilizado por esse último, pela força inconsciente e patológica da música, para uma afiguração simbólica. Como escreve Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia* arrematando essa ideia: “a cena, junto com a ação, era pensada no fundo e originalmente apenas

---

<sup>313</sup> Sobre isso, escreve Nietzsche “o gênio dionisiaco não tem *nenhuma* relação com o Estado” (NF-1871, 8[4] KSA VII 320); “A ética individual! A personalidade duradoura. Apolo. O Estado grego” (NF-1871, 8[115] KSA VII 266).

<sup>314</sup> Cf. *A visão dionisiaca do mundo*, op. cit., p.10.

<sup>315</sup> Cf. *Introdução à tragédia de Sófocles*, op. cit., p.49.

<sup>316</sup> NF-1871, 9[135] KSA VII 324.

<sup>317</sup> “Junto à construção do pensamento rítmico-musical, que se movia no mais estreito paralelismo com o texto, corria, por outro lado, como meio de expressão externo, o movimento da dança, a coreografia. Nas evoluções dos coreutas, que se desenhavam diante dos olhos dos espectadores como arabescos sobre a ampla superfície de orquestra, sentia-se a música tornada de certa maneira visível” (Cf. *O drama musical grego*, op. cit., p. 68).

como visão, em que a única ‘realidade’ é aí precisamente o coro, que gera a partir de si mesmo a *visão* e fala dela com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra”.<sup>318</sup> Nesse mesmo sentido, como antes de Nietzsche já tinha escrito Schlegel em *Sobre o estudo da poesia grega*, obra que o autor de *O Nascimento da Tragédia* leu com atenção,<sup>319</sup> a formação estética dos gregos, de Atenas à Alexandria, nunca tinha sido artificial no sentido de um entendimento organizador do conjunto “direcionado todas as forças e determinado o objetivo e a direção de sua trajetória”. Na verdade, “a teoria grega jamais demonstrou a mínima comunhão com a prática artística, e foi mais tarde no máximo sua auxiliar”. Na poesia grega, que para Schlegel era nascida da música, do ritmo e da mímica, “o instinto completo foi tanto o que movia, quanto o que direcionava a cultura grega”.<sup>320</sup>

Essa compreensão da origem da tragédia tem como pano de fundo uma reflexão sobre o simbólico na arte que para Nietzsche revelaria a compreensão verdadeiramente germânica da sabedoria grega: construir uma solução lúdica para que a força desse impulso telúrico não destruísse os fundamentos da moderação grega significava conferir à Vontade um canal de expressão, num ritual público e religioso em que toda a cidadania grega era convidada à tomar seu lugar no círculo encantado do anfiteatro para *experienciar* Dionísio dilacerado comunicar sua sabedoria trágica pela boca de Apolo. Nascido do espírito da música, crescia, portanto, o mito trágico como puro simbolismo da Vontade: “o simbolismo da linguagem [*Die Symbolik der Sprache*] é um resíduo da objetivação apolínea do dionisíaco”, escreve Nietzsche em anotação do ano de 1871.<sup>321</sup> O mito, como mímica e diálogos encenados em um espaço ideal e numa sucessão de provações pela qual passa o herói trágico, que se resolve em um destino ignominioso e mortal, era música em imagem. É essa sabedoria interior e inconsciente da Vontade de vida, do impulso primaveril por detrás do espírito musical do ditirambo dionisíaco, que constrói o destino trágico do herói como forma jubilosa de libertação da *individuationis* dando, com isso, passagem ao consolo metafísico, à alegria na explosão musical do coro que canta a realidade indestrutível da Vontade de vida que subjaz a aparência horripilante da *individuationis* — como Nietzsche argumenta a partir do *Tristão e Isolda* de Wagner.

---

<sup>318</sup> *Idem*, §8, p.58.

<sup>319</sup> Em seu livro sobre a vida e o pensamento de Nietzsche, Andler lembra dos cadernos de anotações dos tempos de redação de *O Nascimento da Tragédia* que fervilhavam de citações retiradas, sobretudo, de *Ueber das Studium der Geschichte Poesie e Geschichte der Poesie der Griechen und Roemer*, duas obras de Schlegel que renovavam o sentido do helenismo entre os alemães e que Nietzsche certamente teria lido (Cf. Andler, op. cit., p.458).

<sup>320</sup> Cf. *Sobre o estudo de poesia grega*, op.cit., p.115.

<sup>321</sup> NF-1871, 9[13] KSA VII 277.

Para chegar a essas conclusões acerca da origem da tragédia, Nietzsche, no entanto, também teve muito a aprender com os clássicos alemães, sobretudo com Goethe e Schiller.<sup>322</sup> Como é saído, trechos extraídos das cartas trocadas entre os dois aparecem em profusão nas anotações de Nietzsche de 1871, período final da redação de sua primeira obra publicada.<sup>323</sup> Uma das preocupações de ambos os poetas alemães durante o período de suas correspondências girava em torno justamente da discussão sobre o simbólico na arte, algo de grande importância para Nietzsche chegar à sua tese da origem da tragédia. Discussão essa entre Goethe e Schiller que mobilizou desde a tragédia antiga até o drama moderno de Shakespeare. Nesse último, se tinha o caso mais bem sucedido de produção de uma arte do simbólico entre os artistas modernos, o que fazia com que Shakespeare estivesse muito próximo da tragédia grega, como argumenta Schiller em carta a Goethe de 1797 transcrita por Nietzsche em anotação de 1871.<sup>324</sup> Schiller escreve que a admiração que nutria por Shakespeare devia-se especialmente à leitura de *Ricardo III*, uma das mais “sublimes tragédias” que até então conhecera. O modo desenvolvido como o dramaturgo inglês sabia encontrar em todas as ocasiões o aspecto poético “no material mais grosseiro” parecia-lhe surpreendente bem como a destreza que demonstrava ao representar o que não podia ser representado: “a arte de utilizar os símbolos, quando a natureza não pode ser representada, [...] nenhuma outra obra de Shakespeare me recorda tanto a tragédia grega”.<sup>325</sup>

Evocar a tragédia como arte do simbólico nos leva, com efeito, à outra carta em que Schiller escreve a Goethe que, tal como nos tempos da antiga tragédia grega, a música parecia a ele o único recurso por meio do qual a arte do ideal poderia regressar novamente ao teatro naturalista moderno. Diante disso, Schiller argumenta que sempre teve uma “certa confiança na ópera e que, a partir dela, assim como nos coros das festas báquicas antigas, a tragédia se desenvolveria de uma forma mais nobre”.<sup>326</sup> Essa “confiança na ópera” [*Bertrauen zur Oper*] como gênero dramático capaz de resgatar a arte do ideal, da qual fala o poeta, aparece anotada por Nietzsche em fragmento de 1870, em cuja anotação acrescenta ainda: “confiança na ópera:

---

<sup>322</sup> As compreensões do simbólico na arte antiga em Nietzsche deve-se também, em grande parte, às reflexões de autores como Schlegel, Hölderlin e Creuzer (Cf. ARALDI, C.L. “O simbolismo das criações apolíneas e dionisíacas: uma análise crítica da estética do jovem Nietzsche” In: *Reflexão*, Campinas, 34 (96), jul./dez., 2009, p. 51-65). Sobre o simbólico na arte, Cf. TORRES FILHO, R.R., “o simbólico em Schelling” In *Ensaio de filosofia ilustrada*, São Paulo: Iluminuras, 2004, pp. 109-34.

<sup>323</sup> Sobretudo as anotações do grupo 9 de 1871.

<sup>324</sup> NF-1871, 9[77] KSA VII 302.

<sup>325</sup> GOETHE & SCHILLER. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart: J.G. Cotta, 1881, vol. 1, p.332. Carta a Goethe de 29 de dezembro de 1797.

<sup>326</sup> E completa: “Pelo poder da música e uma incitação mais livre à sensibilidade, a ópera dispõe a alma a uma recepção mais bela, realmente existe também um jogo mais livre no mesmo *pathos*, pois o acompanha a música, e o maravilhoso, que aqui convém tolerar, deveria provocar necessariamente uma indiferença frente ao assunto”. Idem, p.351).

aqui se deixa a imitação servil da natureza e o ideal pode se infiltrar no teatro”.<sup>327</sup> Apesar de ser quase uma transcrição literal da conversa de Schiller com Goethe a respeito da ópera e do papel da música para a tragédia moderna, é certo que essa anotação de Nietzsche faz remissão também às ideias de Schiller acerca do renascimento da arte do ideal proporcionada pelo resgate do coro, ideias essas presentes no prefácio escrito para integrar a edição de sua peça de 1803 — *A noiva de Messina*. Nesse prefácio, a defesa do coro como um recurso a ser resgatado pelo drama moderno para trazer de volta ao teatro a arte do ideal era também um modo de Schiller declarar guerra ao drama naturalista.

Essa investida de Schiller contra o naturalismo alinha-se, certamente, à crítica da natureza cindida do artista moderno, pois em sua busca fragmentada por reproduzir a natureza, que se traduziu em mimetizar servilmente o real, não só o ideal acabou sendo expulso da arte dramática como a própria liberdade poética foi inviabilizada. Entregue à imitação servil da estreiteza e do caráter opressivo da realidade, sem qualquer saída ideal, “o estado de espírito em que um tal artista ou poeta nos deixa é sério, mas de insatisfação, e nos vemos penosamente devolvidos à realidade comum e estreita pela própria arte que nos deveria libertar”. Schiller defende, no entanto, que o ideal poderia muito bem “abandonar totalmente o real e todavia concordar de maneira mais precisa com a natureza”, já que a natureza se oculta sob a superfície do fenômeno e apenas pode ser representada como *símbolo* pela imaginação.<sup>328</sup> A “natureza mesma é somente uma ideia do espírito que jamais se mostra aos sentidos”, pois, conforme aponta Schiller, “jaz sob a capa dos fenômenos e ela mesma jamais aparece. Somente à arte do ideal se concebe, ou antes se dá como tarefa, apreender esse espírito do todo ligando-o a uma forma corpórea”.<sup>329</sup> E o recurso do qual o trágico moderno poderia se valer para devolver o simbólico à arte dramática, essa idealidade que é mais natureza que a mera representação servil do natural, na visão de Schiller, era justamente o coro ditirâmico. Coro que, para o poeta, tinha dado origem à tragédia grega.

E como arte do simbólico tinha nascido e crescido a tragédia ática sobre o fértil solo ideal do coro ditirâmico. Nesse sentido, as reflexões de Schiller acerca do coro na tragédia já

---

<sup>327</sup> NF-1871, 9 [83] KSA VII 304.

<sup>328</sup> SCHILLER, F. *A noiva de Messina*. Trad. Márcio Suzuki, São Paulo: Sesi-SP editora, 2018, p.188.

<sup>329</sup> *Idem*, p.189. Isso, decerto, já configura a própria conformidade da tragédia grega antiga para Nietzsche. Valendo-se dessa vez da linguagem nietzschiana, o impulso musical do coro, que é a manifestação mais imediata do em-si do mundo, produz no mundo exterior da aparência o conteúdo mímico da imagem e da dança. Com isso, Schiller, recorrendo ao coro, tinha chegado muito mais próximo de compreender a origem da tragédia antiga se comparado aos criadores da ópera nos círculos florentinos do renascimento: “Schiller reconheceu no coro a especificidade da tragédia, os italianos da Renascença viram na música que a acompanhava”. Cf. *Introdução à tragédia de Sófocles*, op. cit., §7, p.75.



antecipava a tese essencial de *O Nascimento da Tragédia*, e Nietzsche revela total consciência disso quando afirma, em anotação do ano de 1871, que sua concepção de tragédia, como “*coro que tem uma visão e descreve entusiasmado o que vê!*”, era uma “concepção schilleriana aprofundada infinitamente”.<sup>330</sup> É claro que essa concepção de Nietzsche passa também pela mediação determinante de Wagner, sobretudo quando, em *Beethoven*, o compositor descreve o simbólico a partir de uma espécie de produção de imagens a partir da Ideia do mundo, isto, é da *música*. Mas mesmo Wagner parte de Schiller em seu texto para chegar a essa conclusão quando lembra a famosa ocasião em que o poeta descreve o impulso inconsciente que nele engendrava suas ideias poéticas. Também em carta a Goethe, assim Schiller descreve o modo como criava suas obras: “no começo, a sensação carece de um objeto claro e distinto, este vai formando-se mais adiante. Precede-lhe certo estado de ânimo de índole *musical* e apenas depois é que se segue a ideia poética”.<sup>331</sup> Retomando essa carta de Schiller a Goethe, Wagner considera que o poeta teve aqui um *pressentimento* sobre do segredo dessa noite profunda de onde emerge a criação poética. Desvendar o enigma da música era, para Wagner, como lançar luz sobre esse segredo, algo que “só Schopenhauer soube defini-lo com grande clareza filosófica” ao iluminar a música como Ideia do mundo, como o *Em-si*, como Vontade.<sup>332</sup> A produção poética autêntica era, segundo o espírito do que tinha descrito Schiller, a produção de imagens imantadas pela força inconsciente da música — o *mito*.

Entendido como paradigma do drama moderno que inviabiliza a arte do simbólico, a crítica ao naturalismo consta também entre as influências fundamentais de Schiller, mas dessa vez para que Nietzsche pudesse construir sua compreensão acerca do que teria dado fim à tragédia grega. Pois, como escreve o filósofo em *O Nascimento da Tragédia*, foi a “transposição do *dionisíaco* em afetos naturalistas”, concretizados com as reformas de Eurípedes, que matou a tragédia e estendeu sua influência até o “salto mortal do espetáculo burguês”.<sup>333</sup> Conforme Schiller defende no prólogo à *Noiva de Messina*, era preciso lutar contra o “conceituo vulgar do *natural*”, pois a tentativa de buscar uma reprodução fiel da natureza, mesmo alguma vez alcançada, deixaria o homem tão preso ao caráter opressivo e ao prosaísmo do mundo real que

---

<sup>330</sup> NF-1871, 9[11] KSA VII 277.

<sup>331</sup> Carta de 18 de março de 1796, op. cit., p. Essa passagem também é citada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* para explicar o surgimento da poesia lírica de Arquíloco: “Acerca do processo de seu poetas, Schiller ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetas, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical. Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §5, op. cit., p.40.

<sup>332</sup> Cf. *Beethoven*, op. cit., p.14.

<sup>333</sup> *O Nascimento da Tragédia*, op. cit. §14, p. 86-7

sua experiência seria como a de um “mero embuste de prestidigitador” que “suprime e aniquila francamente toda poesia e arte”.<sup>334</sup> Seguindo essas passagens é que Nietzsche vai dizer que “Schiller luta, com essa sua arma principal [o coro] contra o conceito comum do natural, contra a ilusão ordinariamente exigida na poesia dramática”.<sup>335</sup> Essa “*ilusão*”, à qual Nietzsche se refere aqui em linha com a crítica de Schiller, diz respeito à mimese realista e a promoção do ilusionismo teatral que o drama burguês empregou para reduzir a distância entre a realidade e o palco. Na prática, isso fez com que esse gênero dramático moderno buscasse, para atingir maior realismo, representar temas ligados às questões práticas do universo burguês, levando, assim, a vida ordinária, a intriga familiar, os temas de interesse da classe média, os homens de negócios, os políticos, o administrador público para o centro dos assuntos dramáticos.

Para Nietzsche, esses “afetos naturalistas” do drama burguês moderno tinham sua matriz ainda na própria Grécia, especificamente nas reformas da tragédia de Eurípedes quando este, enternecido por intoxicação socrática diante do caráter ininteligível e obscuro do mito, faz o ateniense médio subir ao palco buscando com isso uma utilidade pedagógica. Quando reduz a distância entre a audiência e a cena, Eurípedes quer com isso corrigir o caráter telúrico do drama musical grego, quer que o ateniense médio se veja no palco para tomar consciência de como ele “podia falar bem”, de como agora ele é capaz de filosofar, de “administrar suas terras” e conduzir “seus processos com inaudita sagacidade”; para, em suma, tornar o espectador “verdadeiramente apto ao ajuizamento”.<sup>336</sup> E buscando esse fim, não haveria um modo mais acertado de ferir o antigo espírito da tragédia senão sobrepondo o diálogo, a dialética, à potência telúrica do coro.

A partir daí, vai dizer Nietzsche, a música, o coro ditirâmico, a força que antes elevava a antiga tragédia aos motivos mais altos e universais, vai aos poucos arrefecendo sua força no drama. E “quanto mais se atrofia esse impulso, tanto mais frio, intrigante e burguês-familiar se torna o espetáculo. O *jogo do espetáculo* converte-se em uma espécie de *jogo de xadrez*”.<sup>337</sup> O resultado não poderia ser outro senão a expulsão da força inconsciente da música que antes conferia o caráter simbólico do drama musical grego. Com isso, surge a divisão entre a música absoluta e o drama cotidiano: “as duas partes separadas à força do drama musical”.<sup>338</sup> Essa arte dramática burguesa acabou por dar cabo da experiência artística autêntica, na qual o instinto, a

---

<sup>334</sup> Cf. *A noiva de Messina*. op. cit., p.189.

<sup>335</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, op. cit., p.51.

<sup>336</sup> Idem, §11 p.76.

<sup>337</sup> NF-1869, 1[2] KSA VII 11.

<sup>338</sup> NF-1869, 1[27] KSA VII 17.

força infinita da Vontade, produzia segundo seus motivos íntimos e universais. Isso fez com que a arte dramática se transformasse, conseqüentemente, em uma espécie realista de “museu de figuras de cera” ocupada, vai escrever, Nietzsche, com “as sendas reais do perambular dos mortais”.<sup>339</sup> A arte dramática da sabedoria mística e do consolo metafísico da Vontade converte-se em arte “*engagé*”, em tribuna secularizada do otimismo civilizatório socrático. É na esteira da crítica de Schiller ao naturalismo que Nietzsche conclui, portanto, que “a tragédia com coro nasceu em uma realidade transfigurada, na qual os homens cantam e se movimentam ritmicamente; já a tragédia, sem o coro, nasceu da realidade empírica, onde se fala e anda”.<sup>340</sup>

Se voltamos a Schiller, foi buscando devolver ao drama seu solo ideal, portanto, que o poeta foi ao encontro do coro grego, da *música*. Já na primeira cena da peça *A noiva de Messina*, na qual Schiller experimenta reviver a forma dramática da tragédia antiga, o coro se dispõe ao redor do palco italiano num movimento conhecido entre os gregos antigos como *strophe*,<sup>341</sup> com a intenção de servir como uma espécie de “muralla viva que a tragédia edifica ao redor de si para se isolar puramente do mundo real e preservar o seu solo ideal”.<sup>342</sup> Nietzsche, por sua vez, anota essa passagem do prólogo à *Noiva de Messina* em suas notas escritas em 1870 para um curso sobre Édipo Rei de Sófocles e em seguida transcreve quase que literalmente as passagens em que Schiller defende o retorno do coro à tragédia.<sup>343</sup>

Ao trazer a espacialidade própria a do anfiteatro grego para o palco italiano, Schiller queria traçar idealmente uma esfera ao redor da cena com o propósito de “transformar o mundo moderno comum em mundo poético antigo”, tornando “inutilizável tudo que resiste à poesia” e impelindo “para o alto, para os motivos mais simples, mais originais, mais ingênuos”. A cena é vista pelos olhos visionários do coro, o “espectador idealizado”.<sup>344</sup> Como ele, a reflexão se retira da cena e vai “ao encontro do coro”, que se estende “sobre o passado e o futuro, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida”. Com a linguagem lírica do coro, também a linguagem poética e toda a mímica da cena se elevam, as personagens sobem sobre coturnos para dar-lhes grandeza trágica, sem a qual “tudo isso pareceria excessivo”. A força lírica do coro, contida pela cena, por fim, também tem o poder de impedir que o espectador se

---

<sup>339</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §7, op. cit., p.51

<sup>340</sup> *Introdução à tragédia de Sófocles*, p.70.

<sup>341</sup> Assim é descrita por Schiller a entrada do coro ainda na primeira cena: “compõe-se de dois semicoros que entram ao mesmo tempo por dois lados diversos — um pelo fundo, e o outro pelo proscênio; giram em volta do palco e se enfileiram cada um do lado por onde entrou” (Cf. *A noiva de Messina*, op. cit., p.21).

<sup>342</sup> *Idem*, p.190.

<sup>343</sup> *Introdução à tragédia de Sófocles*, p.68.

<sup>344</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, op. cit., §8, p.58.

entregue à violência dos afetos — o que, na linguagem de Nietzsche, vai significar que a cena idealizada (o mito) salva a audiência do orgiástico musical.<sup>345</sup>

### 5.3. Schiller e Goethe: os trágicos que capitularam

É possível ver, contudo, o quanto o idealismo dos artistas tinha sido importante para guiar os alemães no rumo da montanha mágica da Grécia. Entretanto, como escreve Nietzsche n’*O Nascimento da Tragédia*, apesar de todo heroísmo dos clássicos alemães, da “nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann”,<sup>346</sup> o portões que guardam a muralha da montanha grega não se abriram para eles. E a razão para tal juízo torna-se clara quando nos reportamos a uma anotação de 1871, na qual Nietzsche aponta Schiller e Goethe como “poetas da Ilustração, mas com espírito alemão” [*Dichter der Aufklärung, doch mit deutschem Geiste*]. Apesar de seu “radicalismo ideal alemão”, seu erro fundamental estava, porém, escreve ainda Nietzsche, em “um ajuizamento da história moderna, nada acidental” que “começa com o Renascimento”, isto é, com eles “se continua no caminho aberto por Sócrates”. E embora em momentos da juventude, como na concepção do primeiro *Fausto*, Goethe tivesse mirado mais além, ambos teriam seguido por um rumo não alemão, mas pela via do alexandrinismo.<sup>347</sup>

No limite, ambos teriam sido mais franceses que alemães, e essas afirmações são decerto autorizadas pelo caráter ilustrado do pensamento estético de Schiller. É bem verdade que para o poeta, como aponta no próprio prefácio à *Noiva de Messina*, não cabia à arte dramática uma função moralizante ou didática, tal como tinha sido pensada pelos franceses da Ilustração enquanto escola dos exemplos de virtude.<sup>348</sup> Mas o teatro, embora não tivesse como função educar a audiência conforme belas lições e exemplos de virtude, tinha, entretanto, como a filosofia kantiana ensinou a Schiller, a prerrogativa de proporcionar ao espectador as condições para que ele próprio pudesse experimentar o cerne de sua existência moral em todos seus conflitos e aspectos trágicos: a liberdade e a humanidade transcendental no seu incessante

---

<sup>345</sup> Cf. *Introdução à tragédia de Sófocles*, op. cit., p.68.

<sup>346</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §20, op. cit., p.118.

<sup>347</sup> *Idem*, NF-1871, 9[147] KSA VII 329.

<sup>348</sup> Como escreve Roubine, estudioso do teatro, o século XVIII não se afasta sensivelmente da doutrina clássica de matriz aristotélica ao atribuir ao teatro um fim útil. A finalidade do teatro estaria a serviço de uma pedagogia da virtude, de uma “adesão a um sistema de valores supostamente capaz de melhorar a sorte pessoal e o funcionamento do corpo social” em que as emoções e o enternecimento serão “sistematicamente solicitados”. Sendo qual fosse as opções teóricas e relativas à tradição aristotélica, todos os autores, com exceção de Rousseau, concordarão sobre esse ponto. Voltaire, para citar um exemplo, defende o teatro, e a tragédia em particular, como “verdadeira escola da virtude” que, por meio das ações, instrui assim como os livros de moral (Cf. ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.63-4).

desafio frente às forças do universo e às contingências da história.<sup>349</sup> E o aspecto ilustrado dessa visão trágica schilleriana é o que vai fazer Nietzsche associar, por sua vez, o poeta à tragédia francesa.<sup>350</sup>

Em fragmento de 1871, Nietzsche vai defender que, como poeta lírico musical, Goethe tinha composto as únicas cenas completamente dramáticas no final do primeiro *Fausto*, em *Egmont* e *Berlichingen*. Mas a tendência idílica de sua *Ifigênia* e de *Tasso*, por fim, o distanciou do drama. Nietzsche se refere aqui ao que considera o “verdadeiro drama”, isto é, drama como “encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos”.<sup>351</sup> Já Schiller, que por sua vez tinha “um impulso mais musical ainda mais forte”, não tinha alcançando plenamente a lírica e tampouco a superado para chegar ao drama.<sup>352</sup> Ou seja, embora Schiller tenha falado certa vez sobre a disposição musical do seu poetar, ele não chegou a produzir música em imagens como fez Shakespeare, razão pela qual não pôde alcançar o verdadeiro drama.<sup>353</sup> Por esse motivo, Nietzsche defende que não seria cabido comparar Schiller a Shakespeare, mas sim à *tragédia francesa*.<sup>354</sup>

Para Nietzsche, a tragédia francesa tinha sido animada pelo mesmo sentimento moral da ópera heroica, na qual o homem bom por trás do caráter pastoral fundante da ópera italiana desaparece, mas em seu lugar aparecem os “homens *excepcionalmente nobres*” como exaltação otimista e idílica da virtude. Por isso Nietzsche defende que a “tragédia francesa e Schiller, medidos com esse sentimento moral, deveriam ser tomados de forma análoga à ópera heroica” já que em ambos os casos tínhamos uma “fuga do paraíso dos homens em direção aos grandes momentos da virtude da história: em direção ao *paraíso da bondade humana*”; e cita como

---

<sup>349</sup> Fritz Martini, em passagem que toca nesse ponto, escreve: “o ideal humanista do iluminismo adquiriu no seu caso [de Schiller], ressaibos trágicos pela dramática tensão da vontade, pelo esforço que requer indomável energia”. Cf. MARTINI, F. *História da literatura alemã: das origens ao Classicismo*. Trad. Manuela Pinto dos Santos, Lisboa: Ed. Estúdios Cor, 1971, p.271.

<sup>350</sup> “Tragédia francesa: Goethe e Schiller” (Cf. NF-1869, 3[38]; cf. também NF-1871, 9[147]).

<sup>351</sup> Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §8, op. cit., p.61.

<sup>352</sup> NF-1871, 9[146] KSA VII 328.

<sup>353</sup> Nietzsche tinha a convicção de que existia uma linha evolutiva entre a lírica e o drama grego, como vai mostrar num “*Importantíssimo*” fragmento, segundo ele mesmo alerta, de 1869: “A ação entrou na tragédia só com o diálogo. Esse põe em manifesto que esse tipo de arte não se inscrevia antes no *drama*, mas no *pathos*. A princípio não havia outra coisa que lírica *objetiva*, isto é, uma canção que tinha sua origem no estado de certos seres mitológicos e que, portanto, usavam também suas vestimentas. Primeiro, indicavam eles mesmos os motivos de seus estados de ânimo líricos. Mais tarde saía um personagem: desse modo se conseguia que um conjunto de canções corais tivessem uma unidade de conteúdo. A pessoa que saía narrava as ações principais: a todo acontecimento importante narrado o seguia a manifestação lírica. Essa personagem também recebeu uma vestimenta: e foi considerada como senhora do coro, como deus que narra suas façanhas. Ou seja: *Conjunto de cantos corais, unidos por uma narração*: essa foi a origem do drama grego”. NF-1869, 1[56] KSA VII 27.

<sup>354</sup> NF-1871, 9[146] KSA VII 328.

exemplo *Os Bandoleiros* de Schiller.<sup>355</sup> Já em outra anotação, a ópera heroica é também associada por Nietzsche aos fundamentos do Estado de Direito liberal: “o liberalismo francês e a ópera heroica — têm o mesmo fundamento”.<sup>356</sup> O que significa dizer que a ideia de dignidade humana era um valor que, aos olhos de Nietzsche, subjazia tanto à tragédia quanto à prática artística do drama de Schiller, à ópera heroica e o liberalismo europeu.

Para Nietzsche, o que desviou Schiller em definitivo, portanto, do caminho em direção à montanha mágica dos gregos? O fato de ter faltado a ele música: Schiller tinha muito do espírito alexandrino da Revolução Francesa, não era um gênio trágico como Beethoven. Com seu *Hino à alegria*, por exemplo, adaptado por Beethoven como coro no último movimento de sua nona sinfonia, Schiller trazia à luz em imagens todo “seu impulso dionisíaco germanicamente profundo”. Mas como homem moderno via-se como, no entanto, o poeta apenas sabia “balbuciar torpemente” [*nur schwerfällig zu stammeln weiß*]. Coube a Beethoven apresentar o verdadeiro “fundo schilleriano” e só então tivemos “a perfeição e a grandeza infinita”.<sup>357</sup> Nietzsche escreve ainda, em fragmento de 1871, que apesar de ter um impulso musical mais potente que o de Goethe, o mundo da linguagem e das imagens de Schiller não eram adequados como no caso de Shakespeare.<sup>358</sup> Ou seja, as imagens de Schiller não eram como as de Shakespeare que, com seu espírito germânico profundo, deu novo nascimento ao mito ao produzir suas tramas dramática em imagens musicais. Schiller, portanto, seguiu rumo à montanha mágica grega, mas, no fim, o portão que selava seus tesouros se descerrou apenas para os verdadeiros espíritos trágicos de Beethoven e Shakespeare. Esses fenômenos recentes da cultura germânica, a música alemã e o drama de Shakespeare, eram o que para Nietzsche melhor exprimiam o desejo íntimo do “ser alemão”.<sup>359</sup> Em companhia dos quais se podia agora adentrar ao segredo do mundo grego e libertar-se do “otimismo infame” da cultura alexandrina.

---

<sup>355</sup> NF-1871, 9[123] KSA VII 319.

<sup>356</sup> NF-1871, 9[150] KSA VII 331.

<sup>357</sup> NF-1871,9[10] KSA VII 275.

<sup>358</sup> NF-1871,9[146] KSA VII 328.

<sup>359</sup> Cf. MORAES, R. J. B. “Uma cultura para Shakespeare e Beethoven”, op. cit., p.45-67.

## Capítulo 6

### *Ao encontro da montanha mágica dos gregos*

#### **6.1. O santo da filologia.**

Em carta a Paul Deussen do ano de 1868, escrita poucos dias antes de conhecer Richard Wagner pessoalmente, uma declaração de Nietzsche chama atenção: o filósofo escreve a seu amigo que tinha encontrado em Wagner o “verdadeiro santo da filologia [*den wahren Heiligen der Philologie*], um verdadeiro e autêntico filólogo”.<sup>360</sup> O que, a princípio, pode parecer uma declaração surpreendente em razão do tipo de relação que Wagner manteve com a filologia ao longo de sua vida. Apesar de Wagner descrever em carta a Nietzsche seu entusiasmo pelos clássicos nos tempos de infância e afirmar que nenhum outro menino fizera o dever de casa de grego e latim com mais entusiasmo do que ele próprio naquela tenra idade, é sabido que a realidade não era bem essa.<sup>361</sup> Não se levamos em consideração o próprio relato de Wagner, em *Mein Leben*, quando releva como seu interesse pelos helenos tinha sido despertado aos seis anos, durante os levantes gregos pela independência do domínio turco que acompanhava pelos jornais.<sup>362</sup> Depois disso, Wagner conta como se sentira estimulado à aprofundar-se no mundo antigo: “o grego me atraiu particularmente, pois as histórias da mitologia grega agarraram-se tanto à minha imaginação que tentei imaginar seus heróis falando comigo em sua língua nativa, a fim de satisfazer meu desejo de familiaridade total com eles”. Mas quanto aos exercícios de filologia e ao estudo da língua grega, isso parecia ao pequeno Wagner “somente um obstáculo enfadonho e de forma alguma um ramo interessante do conhecimento”.<sup>363</sup>

Em alguns momentos ainda, Wagner cita o principal elemento que sustenta os estudos de filologia clássica, isto é, o rigoroso estudo das línguas antigas, como algo acessório que tolhia o que era do agrado mais imediato de sua imaginação. Ainda em *Mein Leben*, Wagner vai lembrar de suas tentativas de imitar as obras poéticas gregas a partir das produções de August Apel, autor que reproduziu a forma da tragédia antiga em língua alemã, uma vez que

---

<sup>360</sup> BVN-1868, 588.

<sup>361</sup> Cf. Ewans 1982, p.15.

<sup>362</sup> Escreve Wagner: “as notícias dos jornais e os relatórios mensais dos eventos da Guerra da Independência da Grécia mexeram profundamente com a minha imaginação. Meu amor pela Grécia, que depois me fez voltar com entusiasmo à mitologia e à história da antiga Hélade, foi, portanto, o resultado natural do intenso e doloroso interesse que tive pelos acontecimentos desse período.” Cf. *Mein Leben*, p.12.

<sup>363</sup> Idem, p.22.

seus conhecimentos em língua e estilística grega eram ainda muito precários. Mas mesmo essa tentativa foi abandonada ainda no começo o que, a juízo de Wagner, demonstrava com qual zelo os “mais áridos estudos escolares” [*trockneren Schulstudien*] tinham sido tratados por ele desde os tempos de adolescência: “mitologia grega, lenda e, finalmente, história foram as únicas coisas que me atraíram”.<sup>364</sup> Tentativas reiteradas no estudo da língua grega se seguem até que seu amigo e professor, o filólogo judeu Samuel Lehrs, que conheceu durante os anos de exílio em Paris, o dissuade de dar continuidade “com o consolo bem intencionado”, lembra Wagner, “de que como só se podia nascer uma vez, e com a música em mim, deveria aprender a compreender esse ramo do conhecimento sem a ajuda da gramática ou do léxico”.<sup>365</sup>

Em que sentido, tendo em vista o fracasso do compositor no campo dos estudos filológicos, poderíamos afirmar, então, que Wagner era “o autêntico filólogo”, como Nietzsche afirma na carta a Paul Deussen? Queremos responder a essa pergunta a partir da carta aberta de Wagner a Nietzsche publicada como a intenção de rebater as críticas de Wilamowitz a *O Nascimento da Tragédia*. Nela, Wagner vai dizer que não acreditava ter existido jovem tão entusiasmado pela Antiguidade Clássica quanto ele próprio nos tempos em que frequentava a escola Kreuz, em Dresden, e lembra o quanto a mitologia e a história grega o tinham cativado. Mas foi justamente para o estudo da língua grega que o jovem Wagner se sentiu impelido, apesar de certa resistência inicial à disciplina. Lembra ainda com qual regularidade ele tinha se aplicado aos estudos de filologia sob orientação de seu tutor, Karl Sillig. Já mais tarde, vivendo em Leipzig, seus professores na escola São Nicolas e São Tomás conseguiram, de acordo com Wagner, “estragar por completo minhas disposições e inclinações”.<sup>366</sup> E destinando um olhar retrospectivo para esse fato, o compositor conclui que algo ali havia sido reprimido nele pelos estudos de filologia, essa “disciplina mortalmente perversa”: a própria compreensão do espírito dos antigos. Escreve Wagner: “surgiu em mim o sentimento opressivo de que o espírito da Antiguidade não se encontra no domínio estudado por nossos professores de grego”.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> *Idem*, p.24.

<sup>365</sup> *Idem*, 251-2.

<sup>366</sup> A esse respeito, o biógrafo americano de Wagner, Derek Watson, vai escrever: “Richard ficou ferido ao descobrir que havia sido relegado para a Terceira Classe em sua nova escola, São Nicolau em Leipzig, tendo vindo da Segunda Classe em Dresden (a famosa Escola St. Thomas estava sendo reconstruída naquela época.) Isso marcou o início de um ressentimento contra seus tutores de Leipzig, a quem ele culpou a vida inteira por estragar seu estudo de grego. Pode ter sido esse o caso, mas é bom lembrar que Wagner nunca demonstrou muita aptidão para as línguas e, durante os anos de Leipzig, ele abandonou em grande parte seus estudos e se voltou para o teatro, para seus próprios planos criativos e para as várias dissipações juvenis”. Cf. WATSON, D. *Richard Wagner, a biography*, New York: McGraw-Hill, 1983, p.28.

<sup>367</sup> Cf. *Carta aberta a Friedrich Nietzsche*, op. cit., p.80.



O compositor estava convicto de que aqueles que se envolveram com a filologia especializada tiveram obnubilada sua compreensão da Antiguidade. Wagner lembra Mendelssohn para defender seu argumento: apesar dos conhecimentos avançados de Mendelssohn em filologia, Wagner assegura que ele próprio, no entanto, tinha tido mais respeito pelos antigos que o compositor quando escreve a música para sua adaptação da *Antígona* de Sófocles. Outros músicos igualmente versados no ramo da filologia não sabiam tirar proveito disso, enquanto que Wagner, com seus poucos conhecimentos de filologia clássica, tivera “mais respeito pelo espírito dos antigos”. O motivo é que a filologia clássica especializada tinha perdido seu elo com o aperfeiçoamento da cultura e há tempos vinha se desenvolvendo como um saber prosélito atido às discussões para iniciados, floreadas por uma linguagem erudita e repleta de “citações medonhas” cuja finalidade era única e exclusivamente a reprodução de uma comunidade bem remunerada de especialistas. Lembrando Baudelaire em seu poema quando exorta “o ódio dos jovens aos citadores”,<sup>368</sup> Wagner aponta ainda as “citações, notas e trocas de cumprimentos entre os grandes especialistas” como uma prestidigitação da filologia especializada para ocultar sua “pobreza aflitiva”.<sup>369</sup>

Essas críticas de Wagner, que para o compositor justificavam sua perda de interesse pela filologia clássica profissional, vão ao cerne da situação da filologia dentro da divisão das ciências da Antiguidade no final do século XIX. Essas críticas parecem atingir pontualmente a *Quellenforschung*, isto é, a prática metodológica de estudo das fontes centrada na técnica histórico-crítica utilizada pelos filólogos clássico para separar textos antigos transmitidos ao longo dos séculos de forma unificada, mas cujas partes teriam sido reunidas por seus autores a partir das várias fontes consultadas. O objetivo desse procedimento analítico, segundo o melhor espírito positivista, era de oferecer uma história a mais veraz possível do texto antigo. Para isso, traçava-se uma linha evolutiva do texto a partir de uma série de técnicas linguísticas, estilísticas e da análise erudita de diversas fontes antigas em busca de evidências, erros ou inconsistências — de autocontradições, de variações na linguagem ou no estilo, anacronismos, etc. — que pudessem sugerir que diferentes partes de uma obra teriam sido derivadas de diferentes origens. Esse conjunto de técnicas aparece no interior de algumas tradições religiosas baseadas nos textos sagrados da Antiguidade, sobretudo na Bíblia Hebraica, na qual o *Aufklärer* europeu encontrou ampla oportunidade de exercitar suas habilidades numa variedade de fontes críticas.

---

<sup>368</sup> BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa*. Trad. Fernando Guerreiro, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 544.

<sup>369</sup> *Carta aberta a Friedrich Nietzsche*, op. cit., p.82.

Um exemplo conhecido pode ser apontado no *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza, filósofo que demonstrou que os livros do Pentateuco não poderia ter sido escrita única e exclusivamente por Moisés, mas talvez por Esdras, ou por alguém que teria vivido muito depois dele. Com essa tese, Spinoza substituiu a noção de texto escrito por um só homem e de uma só vez, em um único ato de inspiração divina, pela imagem de um texto produzido durante um longo desenvolvimento histórico a partir de contribuições e modificações de autores de períodos distintos. Foi dessa forma que Spinoza analisou o Livro de Daniel como em parte derivada, no período Macabeu, dos escritos caldeus e de outra parte escrita pelo próprio Daniel. E sugeriu que algum editor posterior os publicou juntos depois de ter reunido as duas partes.<sup>370</sup>

No caso alemão, foi Friedrich August Wolf, com seu *Prolegomena ad Homerum* de 1795, que deu vigor renovado ao método de análise erudita das fontes. Inspirado nos trabalhos de Johann G. Eichhorn, fundador da crítica moderna do Antigo Testamento que defendeu a tese de que a maioria dos escritos dos hebreus passou pela mão de vários autores,<sup>371</sup> foi Wolf quem apontou a obra de Homero, a partir evidências recolhidas de fontes antigas, de discrepâncias, anomalias linguísticas e de estilo, como compiladas de canções originalmente independentes que adquiriu, por interpolações de compiladores, sua forma atual no curso de séculos de transmissão e modificações. E foi a autoridade da crítica desconstrutiva da fonte de Wolf, responsável pela laicização da divindade de Homero, que assegurou que o método de *Quellenforschung* se tornasse canônico para os estudos clássicos alemães no século XIX.

Apesar de seguir essa linha histórico-crítica de abordagem nos artigos que escreve à época, notadamente nas suas tese sobre as fontes de Diógenes Laercio,<sup>372</sup> é contra esse método

---

<sup>370</sup> SPINOZA, B. *Tractatus theologico-politicus*, Hamburgo: Heinrich Kul`nraht, 1670, X, p. 127.

<sup>371</sup> Cf. GRAFTON, A. “Prolegomena to Friedrich August Wolf”, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44, 1981, pp.121-6.

<sup>372</sup> Nos textos publicados para um público não profissional, notadamente em *Schopenhauer como educador*, Glenn Most vai defender que poucas são as referências explícitas de Nietzsche a Diógenes, embora elas sejam em geral positivas: Diógenes é apresentado como modelo para uma verdadeira compreensão, senão da letra da filosofia grega, pelo menos de seu espírito, em oposição ao erudito alemão dos estabelecimento de filosofia profissional e dos classicistas que o desprezavam, mas na verdade entendiam muito menos sobre o caráter real dos filósofos gregos do que ele. O estudo intenso do texto de Diógenes também foi crucial para ajudar Nietzsche a libertar-se das restrições da filologia e da filosofia universitárias e a desenvolver uma concepção nova e profundamente pessoal da relação entre a especulação filosófica e um modo de vida filosófico — que era para causar uma forte impressão nas gerações subsequentes. Já nos escritos especializados, nos quais se vale do “método acadêmico alemão recentemente desenvolvido e em voga da *Quellenforschung*, ou ‘crítica da fonte’”, a visão de Nietzsche sobre Diógenes começa “sem entusiasmo e termina de forma negativa”. Diógenes não lhe parecia um compilador e uma autoridade erudita e honesta como fonte da filosofia grega antiga. Por meio de uma análise histórico-crítica de grande erudição que impressionou Ritschl, Nietzsche defendeu a tese de que Diógenes Laércio tinha sido praticamente um copiador dos compêndios dos filósofos de autoria de Diocles da Magnésia e de relatórios individuais derivados das obras de Favorinius: “Nietzsche até suspeitou que Favorinus tinha sido a única fonte de Diógenes para a maior parte de suas informações”. Cf. MOST, G. “Diogenes Laertius and Nietzsche”, in *Lives of the eminent philosophers: Diogenes Laertius*, ed. James Miller (New York: Oxford University Press, 2018, p.619.

erudito de abordagem crítica da Antiguidade que Nietzsche se insurge. Em linha com as críticas de Wagner citadas acima, Nietzsche escreve em seu texto sobre o futuro das escolas alemães que não era de se admirar que o professor de Antiguidade Clássica dos *Gymnasien* não conhecesse nada do mundo antigo. Como ele poderia ensinar algo sobre os antigos, vai dizer Nietzsche, “sobre os quais ele, porém, jamais chegou a ter qualquer impressão, ainda menos uma ideia”? Se sua formação clássica consistiu tão somente em “tecer etimologias”, em “reunir restos de um dialeto longínquo” — em “ligar e separar, juntar e dispensar, correr de um lado para o outro e consultar os livros”? Como esse professor poderia conhecer o mundo antigo se sua atividade no campo dos estudos clássicos sempre consistiu em dissecar uma matéria morta, se sempre dedicou suas energias à investigação erudita dos textos, à perseguir ramificações etimológica, à fazer comparações linguísticas, refazer textos, revirar a história em busca das rotas percorridas pelas línguas, à desvendar o que se ocultou sob os barbarismos dos copistas?<sup>373</sup> O filólogo erudito não é capaz de conhecer a Antiguidade, como se vê, pois seu objeto é visto sempre de forma isolada do todo. E o que fazia de Wagner um “autêntico e verdadeiro filólogo” era justamente sua visão total (trágica) da Antiguidade que demonstrava a *congenialidade* entre seu profundo espírito germânico e dos antigos do período pré-platônico, seu modo de pensar e sentir como um tragediólogo grego, assim como Schlegel defende a propósito de Winckelmann quando escreve que o autor “sentiu os gregos como um grego”.<sup>374</sup>

## 6.2. Wagner, tão grego quanto Ésquilo

Por isso o caminho para encontrar o *mundo grego*, tão desconhecido entre os alemães, finalmente tinha sido encontrado. Escreve Nietzsche em anotação de 1871: “meu caminho para encontrar um acesso a este mundo parte do espírito da música e de uma filosofia séria”. E conclui: “reconheço no grego a *única* forma de vida: e considero Wagner como o passo mais nobre para a fazer renascer no ser alemão”.<sup>375</sup> Nesse mesmo sentido, em anotação de 1872, Nietzsche defende que a chamada “ciência histórico-crítica” de seu tempo não tinha a menor condição de abordar coisas tão remotas como o fenômeno da tragédia grega, a menos que se pusesse a “pensar como um grego” por meio de “fenômenos análogos do *nosso* mundo” que poderíamos nomear de “quase gregos” [*fast griechisch*]. Tal como “o igual é reconhecido pelo

---

<sup>373</sup> Cf. *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, III, KSA I 704.

<sup>374</sup> SCHLEGEL, F. *Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997, p.95.

<sup>375</sup> NF-1871, 9[34] KSA VII 284.

igual”, sem esse evento quase grego do presente, o mundo helênico seguirá sendo para sempre estranho aos alemães.<sup>376</sup>

Os melhores de seu tempo, entretanto, foram buscar junto aos artistas geniais, entre os grandes modernos, quem os pudesse tomar pelo braço e conduzir até o mundo grego. Uns optaram por Goethe, outros, pelo pintor renascentista Rafael. Nietzsche, por sua vez, revela que tinha encontrado essa ponte em direção aos gregos no drama musical de Wagner. Como escreve em anotação ainda de 1871, o drama wagneriano, visto concretamente, explicava, sobretudo negativamente, que nós modernos “não temos compreendido até agora o mundo grego [...]”. Frente aos gregos antigos, continua, encontramos as únicas analogias com “nosso fenômeno wagneriano”.<sup>377</sup> O melhor modo de acessar à tragédia antiga era percorrer o modo como o gênio do compositor alemão — gênio que, como natureza, é um produto intemporal da Vontade — sentiu e reuniu suas ideias em sua mente para compor suas obras, o que por sua vez revelaria não apenas os segredos da antiga tragédia dos gregos, mas mostraria mesmo que ela teria renascido no seu drama musical. Como ele próprio anota em fragmento, era a própria Grécia de Ésquilo que Nietzsche via por meio da impressão que a representação de *Tristão e Isolda* lhe tinha causado no verão de 1872.

Nessa ocasião, conta ainda, as impressões vividas frente ao mundo plástico da representação wagneriana por si só tinham revelado a Nietzsche um contraste notável entre o drama musical de Wagner e o drama moderno de um Shakespeare ou de um Schiller, por exemplo. Segundo sua impressão, havia ali sempre um esforço em cena para manter uma certa “serena grandeza”, em “nobres grupos plásticos, com movimentos sóbrios, quase em repouso”, que abandonava toda a pressa e a “incessante atividade moderna”. Essa “plasticidade mais serena” fez Nietzsche compreender com maior profundidade o próprio drama de Ésquilo, cuja “quietude plástica” devia ser não só um traço de sua tragédia, mas provavelmente um “passo anterior a Fídias”. Algo que poderia explicar a simetria original do número de versos na tragédia esquiliana que agora se justificava pelas prováveis indicações dadas pelo poeta ao universo mimético da cena: a cada passo, o ator dividia grupos iguais de versos, supondo que seu comportamento em cena “se enquadra ao conceito de coreografia”. O significado profundo dessa plasticidade serena estava, portanto, na conversão do *pathos* musical em mímica, como era a impressão de Nietzsche diante da representação de *Tristão e Isolda*.

---

<sup>376</sup> NF-1872, 25[1] KSA VII 256.

<sup>377</sup> NF-1871, 9[36] KSA VII 284.

Nesse mesmo verão do ano de 1872, ainda diante da apresentação da peça de Wagner, Nietzsche teria dito a si mesmo: “a música e o canto certamente deveriam ser o fundamento para que nada se movesse tão depressa como na vida normal ou na tragédia falada”. O drama musical de Wagner revelava, pois, que “o poeta trágico também deve ter dado instruções para os grupos e movimentos plásticos de seus atores”, mostrando com isso que o tragediólogo antigo, qual o mestre de coral, ao prescrever aos atores o mundo plástico da cena de forma orgânica, revelava ser ele um “artista total” [*Gesamtkünstler*].<sup>378</sup> A ideia de *Gesamtkunstwerk* aparece, portanto, como fundamento da experiência estética antiga que não pertencia mais à prerrogativa do homem moderno parcelado e cindido entre um espírito formal exacerbado e uma sensibilidade estiolada. O fundamento da obra de Wagner é uma crítica à civilização, o que fazia do compositor um filólogo clássico no sentido mais apropriado da acepção e em proximidade com os esforços dos clássicos alemães.<sup>379</sup>

### 6.3. O Nascimento da Tragédia como manifesto

Promover uma “libertação do mundo neolatino” [*Befreiung vom Romanismus*] e erguer em seu lugar uma “cultura para Shakespeare e Beethoven”, que tinha nas figuras de Wagner e de Schiller “seus precursores”, como anota o filósofo em fragmento de 1871, é o que, por fim, vai imprimir sentido à compreensão do helenismo no pensamento do chamado primeiro período da produção de Nietzsche.<sup>380</sup> E lembrar Schiller nessa anotação como precursor da libertação

---

<sup>378</sup> NF-1872, 25[1] KSA VII 568-9. Nietzsche escreve, a propósito da *Gesamtkunstwerk*, em *O drama musical grego*: “Consideremos, por outro lado, como o espirituoso Anselm Feuerbach representa aquele drama antigo enquanto arte total. “Não é de se admirar”, diz ele, “que, por uma afinidade eletiva profundamente fundamentada, as artes isoladas se fundam /finalmente de novo em um todo inseparável, em uma nova forma de arte. Os jogos olímpicos reuniram as tribos gregas separadas em uma unidade político religiosa: o festival dramático equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas. Seu modelo era dado já naquelas festas dos templos, em que a aparição plástica do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto” Cf. “O drama musical grego”, In *A visão dionisíaca do mundo*, op. cit., p.51.

<sup>379</sup> Como argumenta Fuhrmann, para Winckelmann, Herder e talvez para Goethe, a *comparação* entre os gregos e os modernos tinha mais importância do que a justaposição de gregos e alemães (Cf. FUHRMANN, M. “Die 'Querelle des Anciens et des Modernes,' der Nationalismus und die deutsche Klassik” In *Deutschlands kulturelle Entfaltung: Die Neubestimmung des Menschen*, ed. Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann, and Rudolf Vierhaus, Munich, 1980, pp. 49-67). Em proximidade com esse espírito, Nietzsche, por exemplo, nas notas de 1870 para seu curso de introdução à filologia clássica, vai escrever que “nossa compreensão da Antiguidade é um modo constante e pode ser inconsciente de traçar um paralelo”. E completa ainda dizendo que “é preciso se perguntar se nós possuímos um saber claro de quem somos nós mesmos comparados à Antiguidade ou se não há em nós traços da tradição”. O que leva o filósofo, no final dessas suas notas de aula, à concluir que a tarefa da filologia clássica é a de servir como meio para “transfigurar sua própria existência e a da juventude em desenvolvimento buscando conhecer os gregos de modo a que eles nos ensinem com seus exemplos em mãos”. Cf. *Introduction aux études de philologie classique*, op. cit., *conclusão*.

<sup>380</sup> NF-1871, 9[147] KSA VII 329.

do mundo alexandrino ao lado de Wagner não é algo nem um pouco fortuito. Quando escreve suas *Cartas sobre Educação estética*, esse “documento fundacional da teoria da modernidade”, nas palavras Safranski, Schiller não estava preocupado somente com questões relativas à produção artística, ou com uma fundamentação do gosto, mas também com um posicionamento do estético em um contexto social e nas condições de sobrevivência da arte na modernidade. Nessa obra, ainda segundo Safranski, Schiller estava atuando “como ‘médico da cultura’ um século antes de Nietzsche”.<sup>381</sup> Entretanto, a visão de Nietzsche acerca da importância das ideias de Schiller para os alemães e para o futuro da cultura europeia ia além da mera preocupação com as condições de sobrevivência da arte moderna em um novo contexto social. Para além disso, as ideias estéticas de Nietzsche estavam alinhadas à alternativa encontrada por Schiller frente aos acontecimentos políticos que se seguem à *Revolução Francesa* na Europa.

Para Schiller, só era possível atravessar a barbárie civilizada se a arte voltasse a ser uma força motriz da sociedade e transformasse o moderno bárbaro europeu, em um “esforço de décadas”, lenta e gradualmente<sup>382</sup> — nesse sentido que o poeta defende a educação estética da humanidade como a “necessidade mais premente da época”.<sup>383</sup> Suas *Cartas* são certamente uma resposta à questão que Schiller se faz em carta de 13 de julho de 1793 ao príncipe dinamarquês Christian Von Augustenburg — um déspota esclarecido que além de mecenas de Schiller na época em que o poeta se dedica aos estudos de filosofia, será também seu interlocutor nas correspondências que mais tarde servirão de material para publicação das *Cartas* na revista *Die Horen* a partir do ano de 1795. Nessa carta, Schiller questiona-se: “não seria extemporâneo se preocupar com as necessidades do mundo estético onde os assuntos do mundo político apresentam um interesse tão mais imediato?”.<sup>384</sup> Buscar desenvolver uma resposta negativa a essa pergunta era o mote das suas *Cartas*.<sup>385</sup>

Schiller recebeu perplexo as notícias do *Terreur* e da execução do Rei Luís XVI que inaugurou a primeira República da França,<sup>386</sup> o poeta testemunhou, no calor da hora, a

---

<sup>381</sup> SAFRANSKI, R. *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona: A&M Gràfic, 2006, pp. 401-2.

<sup>382</sup> Cf. SCHILLER, F. *Educação estética e cultura*. Org. e trad. Ricardo Barbosa, São Paulo: Hedra, 2009, p.24.

<sup>383</sup> Cf., *Cartas*, VIII, op. cit., p.46.

<sup>384</sup> Cf. SCHILLER, F. *Cultura estética e liberdade*. Trad. Ricardo Barbosa, São Paulo: Hedra, 2009. p.69.

<sup>385</sup> Cf. Marchand, op. cit., p.3.

<sup>386</sup> Em carta a Körner de 8 de fevereiro, diz: “o que você me diz do que se passa na França? Eu efetivamente já comecei um escrito a favor do rei, mas não me senti bem com isso, e assim ele ainda se encontra aqui diante de mim. Há 14 dias que não mais posso ler nenhum jornal francês, tanto me repugnam esses miseráveis carrascos” (Cf. SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza*, trad. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro, Zahar, 2002, p.60). No mesmo sentido, ao príncipe Augustenburg, em carta de 13 de julho de 1793: “a tentativa do povo francês de estabelecer-se nos seus sagrados direitos humanos e conquistar uma liberdade política trouxe a lume apenas a

frivolidade e o egoísmo da aristocracia francesa, sua indiferença com a sorte do povo que precipitou a violência das massas sublevadas por todo o país. Pôde ver, por fim, como a Europa estava cindida entre pensar e sentir, entre uma elite egoísta, materialista e libertina e uma massa de homens bestializados e violentos. Tudo isso fez com que o poeta fosse tomado, então, de um ceticismo quanto à aposta no campo estrito da política, ou mais precisamente da ruptura política, para conduzir a humanidade rumo à emancipação conforme as aspirações da *Aufklärung* europeia. Esse sentimento de horror frente à violência do *Terreur* teria levado Schiller, como argumenta Marchand, a completar a segunda versão de *Die Gotter Griechenlands*, no ano de 1793, defendendo a arte como único instrumento capaz de reviver a Grécia, encarregando seus contemporâneos da obrigação de compensar a perda desse paraíso na Terra por sua celebração em *música*: “o que é viver eternamente na música, deve perder aqui sua vida [terrena]”.<sup>387</sup>

A maioria dos comentaristas afirma, como defende ainda Marchand, que essa nova postura de Schiller marca “o abandono do prometeísmo ilustrado em nome do esteticismo romântico” e, desde então, o poeta é acusado de recuar da política rumo à esfera da cultura para apostar na autotransformação individual como pré-requisito para a mudança política, como ele parece fazer nas *Cartas*.<sup>388</sup> Assim, sem que antes fosse elevado na alma, uma revolução conduzida pelo homens bárbaros não poderia ir além do círculo da barbárie; sem que antes fosse enobrecido no espírito para estar à altura da dignidade humana, o homem moderno não teria a liberdade garantida por mero ato de vontade política que buscasse instituir uma nova ordem social. Por isso era preciso antes, em um “esforço de décadas”, caminhar pelo estético. Exercitado na beleza, o homem civilizado poderia reviver a primitiva condição harmônica de suas forças constitutivas, entendimento e imaginação, sentir e o pensar — como Kant tinha ensinado a propósito do belo na terceira *Crítica* — que se encontravam cindidas no mundo moderno. Por isso, afim de “resolver na experiência o problema político”, era necessário, conclui Schiller, “caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”<sup>389</sup>.

Décadas depois, em direção semelhante, Nietzsche aponta as movimentações políticas socialistas da Europa da segunda metade do século XIX como fruto da barbárie das massas movidas pelo otimismo teórico ilustrado que teria precipitado “todos os horrores”. Seu modo aflitivo de ver essa onda revolucionária que eclode na França com a Comuna de Paris aparece

---

incapacidade e a indignidade do mesmo, e lançou de volta à barbárie e à servidão não apenas este povo infeliz, mas, com ele também, uma considerável parte da Europa e um século inteiro” (Cf. Schiller, 2009, op. cit., p.74).

<sup>387</sup> Cf. *Marchand*, op. cit., p.4.

<sup>388</sup> *Ibi*.

<sup>389</sup> Cf. *Cartas*, II, op. cit., p.24.

em carta a Gersdorff de 1871, quando Nietzsche conta a seu amigo como a notícia do Louvre, que teria sido incendiado pelos operários sublevados em Paris, notícia que seria desmentida depois, tinha-o levado à “desfazer-se em lágrimas e dúvidas” quanto ao futuro da cultura.<sup>390</sup> Ou quando, ainda em relação a essa onda revolucionária, escreve em anotação de 1878, recordando seus sentimentos diante da notícia do incêndio em Paris: “outono — dor — restolho — licníceas, asterácias. Algo bastante semelhante à suposta notícia do incêndio do Louvre — sentimento de outono da cultura [*Cultur-Herbstgefühl*]. Nunca uma dor mais profunda”.<sup>391</sup>

Nesse sentido, é como se Schiller, na compreensão de Nietzsche, tivesse sido o primeiro a oferecer uma alternativa revolucionária de autêntico cunho alemão para a Europa ao defender o primado da arte e da cultura sobrepondo o poder enobrecedor do belo ao pretensão potencial emancipador de revolução política oferecida pelos franceses. O que Nietzsche interpreta, em uma direção à qual o próprio Schiller certamente não teria avançado, como a necessidade de construir um *Geniestaat*, uma *República do gênio* que desse a guarida necessária a uma elite genial que pudesse ser a joia da cultura alemã, e o futuro da cultura europeia como um todo, contra a “barbárie liberal” burguesa e as sublevações socialistas. E encontrou em Wagner, com efeito, um precursor ao lado de Schiller, conforme sua anotação citada acima.

Esse objetivo, é preciso dizer, não tinha a essa altura nada do que se poderia chamar de uma utopia estética. Ao contrário: era um projeto até bastante concreto à luz das expectativas de Wagner frente aos acontecimentos políticos que andavam em paralelo com o processo de Unificação e com a construção de uma cultura alemã autêntica agora que a nação se via independente da França. Como aponta Hannu Salmi em seu *Imagined Germany*, desde 1864, quando se iniciam as Guerras Alemãs pela Unificação, Wagner se estabeleceu em Munique a convite do jovem Rei Ludwig II, não um mero admirador, mas um verdadeiro seguidor arrebatado do gênio de Wagner. Em carta ao conde Mensdorff de Viena, o conde Blome conta que Ludwig II era conhecido entre as pessoas como um “*Wagnergesellen*” e dá a entender que tinha passado da hora do jovem rei resgatar a confiança de seus súditos deixando de concentrar sua atenção ao âmbito das artes para dedicar-se aos assuntos políticos.<sup>392</sup> Outra anedota nesse sentido pode dar uma dimensão da admiração febril do jovem rei por Wagner: basta lembrar que Ludwig, quando se acirram as relações entre a Áustria e a Prússia em maio do ano de 1866, revela a Wagner que pretendia abdicar de seu trono para permanecer para sempre em sua

---

<sup>390</sup> BVN-1871,140.

<sup>391</sup> NF-1878, 28[1] KSA VII 504.

<sup>392</sup> SALMI, H. *Imagined Germany*. New York: Peter Lang Publishing, 2002, p.119-20.



companhia. Proposta essa que deixou Wagner aturdido e o teria levado à instar o rei a ser paciente e continuar a executar seus deveres para com seus súditos.<sup>393</sup>

Desde as relações travadas com o rei, ganha maior concretude no espírito de Wagner, portanto, o sonho de erguer uma comunidade liderada por um patrono real das artes na qual “sua arte poderia florescer imperturbada e guiar a alma do povo alemão”, sobretudo à medida que se intensificava o conflito entre a Áustria e a Prússia.<sup>394</sup> Se a aliança com o rei tivesse sucesso, a arte poderia assumir uma posição religiosa e a representação do drama musical do artista nacional tornar-se-ia o santuário sagrado para o povo alemão. Embora não ousasse elevar-se à igualdade com seu patrono, Wagner sugere, no entanto, em seu texto escrito para influenciar o jovem Ludwig, *Über Staat und Religion*, texto que fez Nietzsche desejar ter nascido rei para ter sido presenteado algum dia com tais conselhos,<sup>395</sup> que o bem-estar espiritual da nação exigia o apoio e a validação do artista.<sup>396</sup>

Hannu Salmi aponta ainda que existia à época toda uma literatura wagneriana, na forma de artigos e panfletos, enfatizando a importância e papel-chave do compositor para a cultura alemã. Embora até 1871 estivesse sozinho na defesa do espírito alemão, políticos e intelectuais como Franz Merlloff, Ludwig Schemman, Adalbert Horowitz, Christoph Schultz e Bernhard Förster, a partir dessa data, o ano da Unificação, passam a defender Wagner como aquele que teria se levantado contra o materialismo cosmopolita da civilização em defesa da arte nacional e do idealismo alemão. A música de Wagner tinha se cristalizado na essência da *Deutschtum*: “Esses tons não são franceses nem italianos, são alemães!”, escreve Merloff. Schultz defende que Wagner era, “falando de maneira direta, o mais nacional de todos os artistas do passado e do presente”. Förster defende que a arte de Richard Wagner expressava a essência da *“Deutschtum”*: “para nós, sua arte concentra a essência alemã”. Horowitz via a arte de Wagner como um elo capaz de unir todas as diferentes partes da Alemanha de forma a mais coerente. Seguindo esses entusiastas de Wagner, Horowitz tinha colocado, conclui Salmi, “o compositor em um pedestal, pois acreditava que Wagner teria seu lugar na história da nação alemã e tornar-se-ia parte de sua mitologia. Todos esses wagnerianos estavam, portanto, “esforçando-se para fazer de seu ídolo um Gênio da *Deutschtum* oficialmente estabelecido”.<sup>397</sup> Como um apologeta do movimento musical em torno de Wagner, Nietzsche, em seus textos do chamado primeiro

---

<sup>393</sup> Cf. Ludwig II & Wagner. *Briefwechsel*, II, op. cit., carta de Ludwig para Wagner de 15 de maio de 1866, p.28.

<sup>394</sup> Cf. *Imagined Germany*. op. cit., p.2.

<sup>395</sup> Como escreve em carta a Rohde de 15 de agosto de 1869 [BVN,22].

<sup>396</sup> Cf. *Imagined Germany*, op. cit., p.79.

<sup>397</sup> *Idem*, p.181.

período, estava alinhado ao espírito desses círculos wagnerianos comprometidos em ligar o compositor à causa da *Deutschtum*.

Certamente que a melhor maneira do professor de filologia clássica ligado à universidade engajar-se à causa do gênio era escrevendo *O Nascimento da Tragédia*, já que a identificação do drama musical de Wagner com a tragédia grega tinha um fim estratégico para a reflexão acerca da cultura, sobretudo em vista da “Grecomania” ainda tão viva entre os alemães no século XIX. Elisabeth conta que Nietzsche esteve inclinado a “abandonar o professorado e colocar-se inteiramente a serviço de Wagner” depois das frustrações do compositor envolvendo as apresentações de suas obras durante o inverno de 1870. Mas o próprio Wagner o teria desencorajado, pois Nietzsche tinha se tornado professor efetivo de filologia clássica e era interessante ter alguém ligado à universidade defendendo sua causa.<sup>398</sup> Elisabeth conta também, a propósito da devoção de Nietzsche a Wagner, que seu irmão, no afã de fazer algo de decisivo pela causa do compositor, quis elevar o “movimento wagneriano a um plano superior e pensava que não havia melhor maneira de atingir esse objetivo senão associando a arte de Wagner com a mais elevada e melhor forma de toda a arte helênica”. Essa associação do drama musical de Wagner à tragédia grega era “um começo tão ousado quanto estranho” a constar no livro de estreia de um filólogo de cátedra, e nem seu instinto artístico nem a consciência de filólogo de seu irmão “permitiam que ele fizesse isso num grande livro sobre a Grécia”. Porém, vai concluir Elisabeth, “na medida em que ele se limitou a problemas artísticos fundamentais, que deveriam ser elucidados por um apelo ao espírito grego, foi possível associar os gregos à nova arte”.<sup>399</sup>

Desse ponto de vista, como vai argumentar Marchand a propósito de Schiller, o ceticismo pelo qual o poeta foi tomado frente à violência das revoluções sociais o teria feito guinar para a revolução no âmbito da cultura, na qual a natureza moralmente boa e bela nos gregos exerceria um papel fundamental. A renovação da cultura alemã e das instituições culturais, em vista até da própria importância que a Grécia antiga assumiu na geração de Schiller, era algo que eles “queriam com mais paixão que as mudanças políticas”.<sup>400</sup> Nietzsche, nesse sentido, é herdeiro dessa mentalidade quando, aferrado à causa de Wagner, associa seu drama musical ao renascimento da tragédia antiga. O acontecimento Wagner era, para o

---

<sup>398</sup>NIETZSCHE, F. *Correspondência com Wagner*. Trad. Maria José de La Fuente, Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p.58.

<sup>399</sup> Cf. FÖRSTER-NIETZSCHE, E. *The Young Nietzsche*. Trad. Anthony Ludovici. London: Heinemann, 1912, p.241.

<sup>400</sup> Cf. Marchand, op. cit. p.4.

filósofo, como uma verdadeira revolução, mas de cunho propriamente alemão. Uma revolução empreendida pelo gênio contra a “hidra socialista” e em nome do reencantamento do mundo frente à frivolidade do burguês filisteu. Aposta essa na cultura, como forma de contornar a crença “otimista” no poder emancipador das revoluções sociais, que será apontada por Lukács como constitutivo de um certo reacionarismo estético que em Nietzsche assumia aparência de discurso revolucionário, mas que no fundo era produto da errância reacionária do pensamento antirrevolucionário alemão no pântano do irracionalismo romântico e do fascismo.<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> “Todas as tendências antidemocráticas do período imperialista estão em Nietzsche. Ele é a figura principal da reação desta época no reino espiritual em escala mundial. E não apenas em seus ataques diretos à democracia, mas também em sua psicologia, estética, etc., que são ricas em excelentes observações. Seu efeito pernicioso é intensificado pelo fato de que ele atua como um crítico agudo da cultura contemporânea, e com isso, muitas vezes coisas consideráveis garantem que toda a sua filosofia seja envolvida na pretensão e atitude de inovação ‘revolucionária’ mascarada como uma ruptura radical com o passado e o presente. Essa peculiaridade da filosofia de Nietzsche indiscutivelmente tem um efeito sedutor na jovem intelectualidade, dentre os quais se acredita com isso desempenhar um papel de oposição quando não revolucionário”. Cf. LUKÁCS, G. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Neuwied am Rhein; Berlin: H. Luchterhand, 1963, p. 64-87.

## A guisa de conclusão:

---

### *A Alemanha de Wagner e o espírito pré-platônico alemão*

Até que ponto a Grécia do jovem Nietzsche teria representado uma inflexão na tradição do helenismo alemão é algo que queremos tratar à guisa de conclusão. Pois, apesar de ter apostado no pessimismo trágico como fonte de onde se origina a belo entre os gregos, priorizando, conseqüentemente, seu lado dionisíaco, feio, violento, irracional, inconsciente como fonte da *Heiterkeit* grega, Nietzsche é apontado por alguns autores como pouco original nesse particular. Autores como Ricarda Huch e Walter Rehm defendem, por exemplo, que Friedrich Schlegel já tinha descoberto o impulso dionisíaco dos gregos muito antes de Nietzsche.<sup>402</sup> Charles Andler, nessa mesma direção, aponta os irmãos Schlegel como uma das fontes de *O Nascimento da Tragédia* justamente em razão do quanto sua visão sobre os gregos teria antecipado as inovações e as intuições de Nietzsche no campo do helenismo alemão. Argumenta Andler que Nietzsche, cujo caderno fervilhava de citações extraídas de Friedrich Schlegel nos tempos de redação do seu primeiro livro,<sup>403</sup> embora não tivesse conservado nada do quadro traçado pelo autor romântico acerca da geografia intelectual dos gregos, tinha tomado de seu antecessor, no entanto, seu “ceticismo em relação a algumas definições do espírito grego proposta pelos clássicos, Schiller e Winckelmann”. Embora a visão humanista de uma Grécia harmônica não tivesse sido de todo negada por Schlegel, ele, no entanto, explicou que esse era apenas um aspecto do povo grego em uma fase e em determinadas regiões, “propondo-se a admitir que o triplo dom do povo grego, musical, rítmico e mímico, não se repartia igualmente entre todas as populações da Grécia”. A Trácia, por exemplo, era a pátria do sentimento místico e dos furores dionisíacos, enquanto que os jônios estavam mais próximo do espírito da

---

<sup>402</sup> Cf. Rehm, op. cit., p.255-270; HUCH, R. *Die Romantik: Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. 2 Bde. Leipzig: Haessel Verlag, 1924, Bd. L, p. 81-116.

<sup>403</sup> Schlegel que Nietzsche provavelmente teria lido por influência de August Koberstein. O professor de estudos literários alemães de Nietzsche era o autor da obra mais abrangente de história da literatura alemã e considerado também um dos mais proeminentes historiadores da escola romântica. O professor, que defendeu a “*Graecomania*” de Friedrich Schlegel, ridicularizada por Schiller, teria se interessado pessoalmente pela educação de Nietzsche. Cf. BOHLEY, R. *Über die Landesschule zur Pforte*, In: Nietzsche-Studien 5, 1976, p. 306. No início de seus estudos acadêmicos, como se sabe, Nietzsche ficou sob tutela de Ritschl, seu professor de Antiguidade Clássica, que por sua vez tinha mantido intenso contato acadêmico com August Wilhelm Schlegel em Bonn (Cf. RIBBECK, O. *Friedrich Wilhelm Ritschl. Ein Beitrag zur Geschichte der Philologie*, 2 Bde., Leipzig 1879, Bd. 2, p. 13-14, 72, 476-477). Vai dizer abertamente Ritschl, ainda, que sua própria concepção de literatura grega era a do “programa de Friedrich Schlegel”. HOWALD, E. *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie*, Gotha: F.A. Perthes, 1920, S. 3. Vgl. Friedrich Ritschi, *Opuscula Philologica*, Bd.\* 5 (Leipzig 1879), S. 152-153.

moderação da poesia épica, à qual teriam dado origem. Mesmo Apolo e Dionísio teriam sido antecipados pelo romântico: “como Schlegel, Nietzsche soube perceber a antítese entre o espírito épico e o espírito místico”.<sup>404</sup>

Nesse mesma direção, Eliza Butler enfatiza o triunfo implícito da Grécia dionisíaca sobre a apolínea de Winckelmann no último Heine como uma antecipação das intuições de Nietzsche. Butler defende que o mundo grego antigo, desenterrado por Winckelmann e revivido por Lessing e Herder, foi recriado, idealizado e espiritualizado por Goethe, Schiller e Hölderlin, embora não tenha se alterado radicalmente. Isso até que Heine, ainda segundo a autora, viesse colocar Dionísio no lugar de Apolo. O glorioso deus-sol, o representante do Olimpo na Alemanha desde a descrição winckelmanniana do Apolo Belvedere é, então, substituído pelo “deus da embriaguez e da inspiração, o deus verdadeiramente daimônico que havia derrotado Apolo no coração do último Goethe e perturbado a mente de Hölderlin”. E embora Nietzsche tenha trazido Dionísio à baila como chave de compreensão do mundo grego que autores como Goethe, Schiller e Hölderlin, todos de modos distintos, persistiam em considerar como “solar, feliz, ingênuo e radiante”, foi Heine quem “conduziu e deixou para Friedrich Nietzsche a tarefa de garantir seus direitos”.<sup>405</sup>

De outro modo, entre nós, Roberto Machado vai defender que a originalidade de Nietzsche nesse campo devia-se à articulação que o filósofo realiza entre o autor de *O mundo como Vontade e Representação* “com o movimento de utilização da Grécia para pensar a cultura alemã através de um renascimento do espírito do trágico, ideia que não existe em Schopenhauer”.<sup>406</sup> Acreditamos, porém, que também aí não reside a originalidade de Nietzsche, já que a tese de Machado pode ser descrita noutros termos: a originalidade de Nietzsche no campo do helenismo alemão reside na utilização que faz da filosofia para emprestar à imagem dos antigos uma visão total. Esse procedimento, no entanto, já tinha sido utilizado antes de Nietzsche. Mais do que copiar os antigos, como este trabalho buscou mostrar, desde Lessing, Schiller e Goethe foi feito um esforço sério e reiterado entre os homens de letra alemães, sobretudo até que profissionalização da ciência da Antiguidade se consolidasse, para produzir uma imagem ideal dos gregos, uma representação total que queria lançar luz sobre o futuro da cultura alemã. Nesse sentido, filologia clássica, história e filosofia formavam desde sempre instâncias colaborativas na persecução de uma representação ideal da Grécia antiga. E mesmo

---

<sup>404</sup> ANDLER, C. *Nietzsche: vida e pensamento*. Trad. Regina S. M. Baladi, Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006, p.459-60.

<sup>405</sup> Cf. *Butler*, op. cit., p. 299-300.

<sup>406</sup> MACHADO, R. *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. São Paulo: Zahar, 2006, p.242-3.

estudiosos profissionais vão apresentar algo dessa prática: Hermann, por exemplo, foi um aluno próximo de Kant que interpretou a *Poética* de Aristóteles à luz da estética kantiana. Nesse mesmo sentido, como não lembrar do caso tantas vezes citado no presente trabalho do poeta Schiller quando se vale de Kant e do idealismo pós-kantiano para lançar luz tanto sobre a natureza dos antigos quanto sobre o futuro da arte alemã em vista dessa natureza? Do mesmo modo como ocorre com Schlegel e Novalis entre os representantes da primeira geração dos românticos. Nesse sentido, Wagner e Nietzsche estão em linha com essa tradição literária de abordagem da Antiguidade, embora dessa vez se valendo da filosofia de Schopenhauer.

O que certamente nenhum outro autor pôde antecipar com relação ao helenismo alemão, e que por conseguinte se revela como a grande originalidade do filósofo, está no fato de Nietzsche ter visto no insuspeito ideal humanista da Grécia serenojovial de Winckelmann o sinal mais evidente da degeneração no filelenismo alemão. Aos seus olhos, os alemães tinham produzido uma imagem da Grécia erguida segundo o espírito do liberalismo franco-alexandrino. A dignidade da natureza humana por detrás da serena grandeza das formas de Homero e das esculturas gregas do período clássico, qual a famosa definição que fez escola entre os alemães desde Winckelmann, revelava para Nietzsche o modo como o otimismo alexandrino tinha sido contrabandeado para o classicismo alemão. Com isso, o “*Emílio* de Rousseau”, a dignidade humana, o mundo idílico pré-civil dos direitos naturais dos liberais, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* tinham todos sido mobilizados para dar forma à imagem alemã dos gregos.

Essa associação mostra o quanto um interprete como Losurdo, nesse particular, estava certo ao afirmar que na vontade de fazer uma leitura da luta de classes, sobretudo depois que as lutas populares alcançam seu ponto alto na Europa da Comuna de Paris, “também na moral, na religião, na ciência, no ‘silogismo’ socrático”, Nietzsche tinha sido, de certa maneira, “mais radical e mais imediatamente político do que o próprio Marx, pois este, ainda que entre oscilações e contradições, parece colocar a ciência numa esfera pelo menos parcialmente transcendente ao conflito”. Para Nietzsche, porém, “não há mais território neutro”.<sup>407</sup> O ato de transpor a linguagem das lutas políticas para o campo da ciência, em geral, é apontado nos escritos de Nietzsche mais tardios, como no momento em que o filósofo defende, por exemplo, que as ideias de “igualdade” e “identidade”, utilizadas para pensar a natureza, não encontrando um correspondente no próprio mundo real, só poderia ter origem na mentalidade política que

---

<sup>407</sup> Cf. LOSURDO, D. *O aristocrata rebelde: biografia intelectual e balanço crítico*. Trad. Jaime A Clasen, Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2010, p.841.

se dissemina na Europa depois da Revolução Francesa. Mas como é possível ver na própria crítica de Nietzsche ao helenismo moderno, esse procedimento já está presente desde seus primeiros escritos, embora circunscrito ao campo da reflexão estética. O que corrobora uma outra afirmação de Losurdo quando este escreve, ainda em sua biografia crítica, que “a reflexão estética de Nietzsche está estreitamente entrelaçada com a reflexão e a luta política”.<sup>408</sup> Entrelaçada, portanto, à luta política contra à *Civilization*, contra esse espírito que crer realizar sua essência no Estado de Direito moderno e na dignidade humana, para Nietzsche, produtos esses do otimismo socrático neolatino, que paira desde o Renascimento italiano, mas que àquela altura encontrava seu baluarte, sobretudo, na França.

Em seus fundamentos otimistas (socráticos, portanto), a imagem alexandrina da Grécia era animada pela ideia de dignidade humana — núcleo dos valores e horizonte da *práxis* das movimentações políticas da Europa. Tinha como fundamento os valores da bondade natural dos homens que orientavam a Revolução Francesa, o horizonte do “homem de Rousseau” [*“Mensch Rousseau’s”*], o Estado francês e ideais burgueses francófonos dos liberais e socialistas. Mas, como aponta Nietzsche em um esboço do ano de 1874 escrito como resumo do capítulo IV de *Schopenhauer como educador*, o homem trágico de fato alemão não pode ser da mesma estirpe do otimista socrático, pois, com seu desmesurado impulso político, esse último quer corrigir a existência e instaurar a felicidade no mundo. O espírito trágico alemão não acredita nessa possibilidade, pois como o mundo é Vontade cega, é violência arbitrária e horror, não existe redenção para a humanidade senão no consolo metafísico e redentor da arte. Ele é trágico como os tragediólogos do período pré-platônico, como mostram a filosofia de Schopenhauer e a redenção que inspira o drama musical de Wagner quando à morte de herói desditoso se segue a explosão jubilosa do coro triunfante que canta as bodas do homem com o infinito, para vermos até que ponto Nietzsche, por intoxicação romântica, foi cristão no primeiro período de sua produção como ele próprio reconhecerá mais tarde.

Por isso, o verdadeiro alemão trágico deveria assumir sua vocação e opor-se ao “homem de Rousseau”, pois, ao contrário desse último, ele “não deseja felicidade mundana, nem a ambiciona para os homens”. E em seguida, Nietzsche lista quais são as características contrárias ao homem trágico que para Nietzsche representam os valores constitutivos da visão de mundo latina/alexandrina: a “natureza boa”, “a ilustração”, o “cristianismo degenerado”, as “ideias da revolução”, a “sobrevalorização do Estado”, o “histórico”, a “pressa”.<sup>409</sup> Todos valores ligados

---

<sup>408</sup> *Idem*, p.23.

<sup>409</sup> NF-1874, 32[77] KSA VII 782.

à *Civilization*. Nietzsche cita ainda, em anotação do ano de 1871, o “mundo da comodidade e bondade originária” como congênito ao espírito do Renascimento (presente, por exemplo, desde a ópera)<sup>410</sup> responsável por gerar a Revolução Francesa e que se constituía como uma visão de mundo “rebelde e otimista” que desencadeou “todos os horrores”.<sup>411</sup> O otimismo teórico de Sócrates era, no fundo, o que lançava luz à crença de que os homens poderiam refazer a história em direção à realização de sua dignidade natural, e aos verdadeiros trágicos entre os alemães, como defende no segundo esboço de prólogo a *O Nascimento da Tragédia* dedicado a Wagner, caberia repelir esse otimismo como um valor não-alemão. Esse era “o maior inimigo de toda a filosofia e estética mais profunda, a enfermidade da qual padeceu o ser alemão especialmente desde a grande Revolução Francesa”, uma doença que contagia “as melhores naturezas alemãs, sem mencionar a grande massa, na qual essa moléstia, como uma vil profanação de uma palavra criada com boas intenções, se chama ‘liberalismo’”.<sup>412</sup> E a “visão do mundo-liberal otimista, cuja origem remonta às teorias da Ilustração e à Revolução”, a uma “filosofia superficial totalmente antigermânica e considerada neolatina” [*ungermanischen, ächt romanisch*]<sup>413</sup> erguida “sobre a quimérica dignidade do homem, sobre o conceito genérico de ‘homem’”, deveria “sangrar até morrer junto aos seus irmãos mais robustos”: os verdadeiros trágicos entre os alemães, para os quais a finalidade da cultura se sobrepunha ao Estado moderno e “os pequenos atrativos e bondades dessa doutrina contrária à cultura” deveria sucumbir à causa do gênio.<sup>414</sup>

A renovação da cultura alemã, e a marca de sua originalidade como a herdeira dos antigos, exigia que a Grécia, erguida desde os esforços de Winckelmann, deixasse de ser francesa para tornar-se, por fim, germânica caso ela quisesse servir como pátria educadora para a cultura de uma Alemanha recém-unificada. E aqui o ruído das ideias wagnerianas acerca do conflito entre *Cultur* e *Civilization*, que para o compositor se impunha, sobretudo, depois da vitória dos alemães na guerra contra a França, é notável no pensamento do Nietzsche da juventude. Consequentemente, é claro que o espírito grego determinado pelas mais vivas e originais aspirações de natureza germânica teria de ser encontrado em algum ponto anterior à inflexão que produziu essa mentalidade otimista que se ergue desde a Antiguidade com o

---

<sup>410</sup> Cf. nota 152 do presente trabalho.

<sup>411</sup> NF-1871, 9[26] KSA VII 280.

<sup>412</sup> NF-1871, 11[1] KSA VII 355.

<sup>413</sup> NF-1871, 10[1]. KSA VII 346.

<sup>414</sup> NF-1871, 11[1] KSA VII 355.



Socratismo até culminar na Revolução Francesa, no liberalismo, nas lutas socialistas europeias, nas invasões napoleônicas e no Estado francês moderno.

O salto até essa Grécia alemã, como se sabe, vai traduzir-se no pensamento de Nietzsche como retorno a uma mentalidade, chamemos assim, pré-humanista, isto é, até os tragediólogos clássicos e a filosofia pré-platônica *congeniais* ao espírito alemão. A tese da dignidade humana enraizada no classicismo latino desde o Renascimento, mais uma faceta do otimismo socrático, dá estofamento à crença na bondade, dignidade e igualdade de todos os homens e anima a vontade de protagonismo por parte das massas nos processos políticos nacionais. Entre os gregos pré-platônicos, entretanto, como Nietzsche defende em *A era trágica dos gregos*, é a cultura que estava à frente. Entre eles, forma-se aquilo que Schopenhauer, filósofo para Nietzsche pensava e sentia como um bom grego da época, chamou de “república dos gênios [*Genialen-Republik*] em contraposição à república dos eruditos”. Nesses termos, a dignidade humana só podia ser entre esses gregos uma ideia absurda, de uma abstração impensável, pois apenas os grandes homens eram levados em conta. O grande diálogo se dava, defende Nietzsche ainda, entre “um gigante que chama pelo outro durante o árido intervalo das épocas e não se deixando perturbar por ruidosos anos travessos que se dependuram sobre eles, a elevada conversa entre os espíritos segue adiante”.<sup>415</sup> E o fato de Schopenhauer ter chegado a essa mesma ideia indicava a *congenialidade* entre seu espírito alemão e o espírito desses helenos pré-platônicos.

Por fim, comentando o livro de Maulnier quando opõe Nietzsche a Descartes, oposição essa que é apresentada a partir do “eterno confronto entre o espírito alemão e o espírito francês, entre o misticismo heroico de germanismo e o límpido racionalismo cartesiano da tradição francesa”, Campioni censura o autor por seu desconhecimento quanto à verdadeira relação de Nietzsche com o mundo latino. Defender que Nietzsche tenha sido tipicamente alemão, pois permaneceu por inteiro “no interior do misticismo germânico e vítima da herança romântica que ele negou em vão”, era verdade até certo ponto. Assim como defender que a Grécia, à qual o filósofo recorre, “encontrava-se no germanismo grego” era verdadeiro apenas enquanto consideramos o “Nietzsche ‘wagneriano/germânico e ‘antilatino’ do *Nascimento da Tragédia* que valoriza a música do mestre como ressurreição dionisíaca da Antiguidade clássica capaz de ‘regenerar’ a cultura alemã”. Depois da ruptura com Wagner, de acordo com Campioni, Nietzsche tomará os franceses do século XVII como os “herdeiros mais puros do helenismo como um elo mais importante da ‘grande corrente do Renascimento’”.<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> Cf. *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, §1. Cf. NIETZSCHE, F. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. Fernando R. de M. Barros, São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 35.

<sup>416</sup> CAMPIONI, G. *Nietzsche e o espírito latino*. Trad. Vinícius de Andrade, São Paulo: Loyola, 2016, p. 35-6.

Isso é verdade e revela de forma surpreendente o que Nietzsche quis dizer, no prólogo que escreve postumamente para seu *O Nascimento da Tragédia*, quando censura as influências desviantes do seu primeiro livro. Nele, de acordo com o balanço escrito postumamente pelo filósofo, era possível sentir o cheiro podre da filosofia de Schopenhauer e ver as imposturas de Hegel.<sup>417</sup> O essencial desse hegelianismo, que teria estragado seu livro, estava justamente no fato de Nietzsche recusar-se a ver na figura de Napoleão — no Estado de Direito francês do período imperial, portanto — o Absoluto travessado o Reno à cavalo, como o fez Hegel no tempo das invasões napoleônicas. Mas não se furtou, no entanto, em apontar o Absoluto despontando pelo outro da ideologia alemã; o Absoluto manifesta-se entre os alemães, desde a primitiva Grécia da tragédia ática para nascer novamente no palco de Bayreuth. No drama musical wagneriano renasce o mito trágico, a arte do simbólico imantada pela música que, como entre os áticos antigos, não precisava de interpretação, mas animava no espírito dos homens gregos um universo reconhecível sem mediações cheio de significados sagrados.

Esse será, como é sabido, o que Nietzsche aponta anos mais tarde como o maior e mais doce engano de sua vida. Engano que durou até que visitasse o teatro de Bayreuth pela primeira vez, depois de pronto em 1876, e visse com seus próprios olhos no que tinha se transformado o sonho de renovação da cultura alemã. Não era o público distinto de 1872, reunido em torno de Wagner para assentar a primeira pedra do teatro, que Nietzsche via ali. Agora, como conta Elisabeth, qualquer um que pudesse pagar a vultosa “quantia de 900 marcos pelas doze representações era livre de comparecer”. E quando Nietzsche viu afluir para o festival a frívola elite do dinheiro, que frequentava pontos de audiência dos grandes centros para “ser vista e vangloriar-se de terem estado presentes”, sua decepção não foi pequena. Foi essa massa de “ricos ociosos [...] inclinados à seguir seus próprios *plaisirs*”, circulando à vontade pela casa de Wagner e formando uma multidão de “brilho luminoso deste mundo de trajes elegantes e joias esplendorosas”, que levou Nietzsche a romper com Wagner e descreer em definitivo do teatro de Bayreuth como o santuário da renovação da cultura alemã.<sup>418</sup>

Depois da decepção com Bayreuth e da ruptura com o compositor, Wagner será visto adiante como a última flor envenenada do romantismo, como um alemão a mais: cristão e antissemita. O drama musical de Wagner não será mais visto por Nietzsche como a nova arte renascida da Grécia antiga que daria rumos distintos à cultura alemã, tampouco como a símbolo de superação da *Civilization* — como acontecimento capaz de conduzir a Europa pelo espírito

---

<sup>417</sup> NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Trad. A. Morão, Lisboa: Edições 70, 2010, p.72.

<sup>418</sup> Cf. *Correspondência com Wagner*, op. cit., 276.8.

trágico contra a hegemonia do “otimismo infame” da cultura mediterrânea. Ao contrário, Nietzsche vai realizar, na verdade, uma completa inversão: *Carmem*, a ópera do francês Georges Bizet, produto da cultura latina esconjurada por Wagner e pelo Nietzsche dos primeiros tempos de sua produção, será vista nos textos mais tardios do filósofo como criação de uma alma jovial, como “retorno à natureza, à saúde, à alegria, à juventude”.<sup>419</sup> Já a “melodia infinita” [“*unendliche Melodie*”] de Wagner, que agia fisiologicamente no ouvinte como uma droga inebriante, levando-o à boiar e flutuar em vez de caminhar e dançar,<sup>420</sup> será para Nietzsche como o reflexo da alma *décadent* germânica — um produto de seus valores ascéticos, de seu pessimismo paralisante, de sua fuga romântica, do desapego e do desinteresse pela vida — de seu *cristianismo*, em suma.

---

<sup>419</sup> Cf. *Der Fall Wagner*: Turiner Brief vom Mai 1888, § 3. Cf. NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. P. C. de Souza, São Paulo: Cia das Letras, 2009, p.14.

<sup>420</sup> Cf. *Nietzsche contra Wagner*: Wagner als Gefahr, § 1. Idem, p.55.

### **Bibliografia primária:**

NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo*. trad. Marco S. Pereira & Fernandes e Maria C. S. Souza, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. Fernando R. de M. Barros, São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. Pedro Süsskind, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com Wagner*. Trad. Maria José de La Fuente, Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. *Fragments Postumos (1869-1874)*. Trad. Luis D. S. Guervós, Madrid: Tecnos, 2010.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao estudo dos diálogos de Platão*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 2020b.

NIETZSCHE, F. *Introduction aux leçons sur l'Oedipe-Roi de Sophocle et Introduction aux études de philologie classique*. Trad. F. Dastur et M. Haar, Encre Marine, 1997.

\_\_\_\_\_. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe (KGB)*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1976-9.

\_\_\_\_\_. *O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. P. C. de Souza, São Paulo: Cia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Briefe Kritische Studienausgabe*, Berlim/NY: Walter de Gruyter&CO.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Berlim/NY: Walter de Gruyter&CO.

\_\_\_\_\_. *Schopenhauer como educador*. Trad. Giovane Rodrigues e Tiago Tranjan, São Paulo: Mundaréu, 2018.

\_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth*, Ana Hartmann, Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

### **Bibliografia secundária:**

ABBÉ D'AUBIGNAC, F. H. *Conjectures académiques ou dissertation sur l'Iliade*, V. Magnien (ed.), Paris: Librairie Hachette, 1925.

ANDLER, C. *Nietzsche: vida e pensamento*. Trad. Regina S. M. Baladi, Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

ARALDI, C.L. "O simbolismo das criações apolíneas e dionisiacas: uma análise crítica da estética do jovem Nietzsche", In: *Reflexão*, Campinas, 34 (96), jul./dez., 2009

BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa*. Trad. Fernando Guerreiro, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BEHLER, E. "Nietzsche und die Frühromantische Schule" in: *Nietzsche Studien* (7), 1978.

BENNE, C. *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Berlin: W. de Gruyter, 2005.

BILSEL, C. *Antiquity on display: regimes of the authentic in Berlin's Pergamon Museum*, Oxford, 2012.

BRANDT, R. "... ist endlich eine stille Einfalt und edle Größe", In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann*, Hamburg, 1986.

BOHLEY, R. *Über die Landesschule zur Pforte*, In: *Nietzsche-Studien* 5 (1976).

BORNHEIM, G. *Páginas de filosofia da arte*, Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Cia das Letras, 2009.

BURNETT, H. "Exortação aos alemães, de Friedrich Nietzsche: apresentação da tradução" In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, nº 20, pp. 123.

BUTLER, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany: a Study of the Influence exercised by Greek Art and Poetry over the great German writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Boston: Beacon Press, 1958.

CAMPIONI, G. *Nietzsche e o espírito latino*. Trad. Vinícius de Andrade, São Paulo: Loyola, 2016.

\_\_\_\_\_. “Nietzsche, Wagner y el Renacimiento italiano” In *Theoría*, n.10. Cidade do México, junho de 2000.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*, Brasília: edições do Senado Federal, 2008.

DIDEROT, D. *Œuvres: Esthétique, théâtre*. Paris: éd. L. Versini, 2000.

ELIAS, N. *O processo civilizador: a história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro: Zahar, vol.1, 1994.

FICHTE, J. G. *Lições sobre a vocação do sábio*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 1999.

FÖRSTER-NIETZSCHE, E. *The Young Nietzsche*. Trad. Anthony Ludovici. London: Heinemann, 1912.

FOSTER-NIETZSCHE, E. & SCHOLL, F (ed.) *Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohde*, Leipzig: Insel Verlag, 1923.

FRANTZ, C. *Die Wiederherstellung Deutschlands*. Berlin, 1865.

FUHRMANN, M. “Die 'Querelle des Anciens et des Modernes,' der Nationalismus und die deutsche Klassik” In *Deutschlands kulturelle Entfaltung 1763-1789: Die Neubestimmung des Menschen*, ed. Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann, and Rudolf Vierhaus, Munich: Felix Meiner Verlag, 1980.

GOETHE, J. W. *Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16]*, Band 1, Berlin, 1960.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle, São Paulo: Imprensa oficial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ifigenia em Tauride*. Trad. Cansinos Assens, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1973, III.

\_\_\_\_\_. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke*. Band 4, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

\_\_\_\_\_. *Untersuchungen über das Europäische Gleichgewicht*. Berlin 1859.

\_\_\_\_\_. “Winckelmann”, In *Samtliche Werke*, V, Stuttgart: Deutscher Klassiker Verlag, 1863.

GOETHE & SCHILLER. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart: J.G. Cotta, 1881, 2 Bde.

GOFF, B. *Colonialism in Classics*. Reading: Bloomsbury Publishing, 2005.

\_\_\_\_\_. *Die Schiller-Goethe'schen Xenien* Leipzig: Weber, 1852.

GRAFTON, A. “Prolegomena to Friedrich August Wolf”, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44, 1981.

GRAY, R. “The German Intellectual Background”, In: *The Wagner Companion*. (ed.) Peter Burbidge and Richard Sutton. London: Faber & Faber, 1979.

HARTMANN, K. R. E. “Philosophie des Unbewußten”, In *Ausgewählte Werke*, band VII, Leipzig: Verlag, s/d.

HERDER, J.G. “Denkmahl Johann Winckelmanss” In: *Herders Sämmtliche Werke*, Berlin: Weidmann, 1877.

\_\_\_\_\_. “Kritische Walder” in idem. *Sämtliche Werke*, vol. 4, Berlin: Bernhard Suphan, 1878.

HEER, F. *Europa—Mutter der Revolutionen*. Stuttgart, 1964.

HÖLDERLIN, F. “Hyperion”. In *Sämtliche werke und briefe*, band 2, Verlag, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke*, F. Stuttgart: Beissner, 1946—, VI.

HOWALD, E. *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie*, Gotha: F.A. Perthes, 1920.

HUCH, R. *Die Romantik: Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. 2 Bde. Leipzig: Haessel Verlag, 1924.

HUMBOLDT, W.V. “Introdução a Agamêmnon”. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Susana Kampff Lages, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche: uma biografia, vol.1*. Trad. Markus A. Hediger, Petrópolis: Vozes, 2016.

JENSEN, A. K. “Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche” In *German Studies Review*, Vol. 37, No. 3 (October 2014).

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Maques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KÖNIG LUDWIG II & WAGNER, R. *Briefwechsel*. Karlsruhe: Otto Strobel, 1936–39, IV.

KÖRTE, Alfred. “Hermann Usener-Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Ein Briefwechsel”. In *Die Antike*, 11, 1935.

LAGARDE, P. *Deutsche Schriften. Gesamtausgabe*. Letzter Band. Fünfte Auflage. Göttingen, 1920.

LAMER, H. & STEPLINGER, E. “Deutschum und Antike in ihrer Verknüpfung” In Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. *Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens*. Bändchen, Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1920.

LATACZ, J. “On Nietzsches philological beginnings”, In Jensen-Heit (ed) *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, s/d.

\_\_\_\_\_. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Marcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2011.

LLOYD-JONES, H. “Nietzsche and the Study of the Ancient World” In *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition* (ed.) O’Flaherty, James, Timothy F. Sellner and Robert M. Helm, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.

LOSURDO, D. *O aristocrata rebelde: biografia intelectual e balanço crítico*. Trad. Jaime A Clasen, Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2010.

LUKÁCS, G. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Neuwied am Rhein; Berlin: H. Luchterhand, 1963.



MACHADO, R. (org) *Nietzsche e polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. São Paulo: Zahar, 2006.

MALTA, A. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*, São Paulo: AnnaBlume, 2015.

MARCHAND, S. L. *Down from Olympus: archaeology and philhellenism in Germany*, Princeton: NY, 1996.

MARTIN, N. *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MARTINI, F. *História da literatura alemã: das origens ao Classicismo*. Trad. Manuela Pinto dos Santos, Lisboa: Ed. Estúdios Cor, 1971.

MARX, K. *Grundrisse*. Trad. de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MAS, S. *Hölderlin y los griegos*, Madrid: Visor, 1999.

MAULNIER, T. *Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1933.

MORAES, R. J. B. “Uma cultura para Shakespeare e Beethoven” In: *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.42, n.3, p. 45-67, setembro/dezembro, 2021.

MORRISON, J. *Winckelmann and the Notion of Aesthetic Education*, Oxford, 1996

MOST, G. W. “Diogenes Laertius and Nietzsche”, in Diogenes, Laertius, *Lives of the eminent philosophers* (ed). James Miller, New York: Oxford University Press, 2018.

\_\_\_\_\_. “On the use and abuse of ancient Greece for life”, *Cultura Tedesca*, 2002.

NOVALIS. Pólen. Trad. R.R. Torres Filho, São Paulo: Iluminuras, 2009.

ORRELLS, D. *Classical culture and modern masculinity*. New York: Oxford University Press, 2011.

PEFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship*. Oxford: Clarendon Press, 1976.

PLETSCH, C. *Young Nietzsche becoming a genius*, New York: The Free Press, 1992.

PRIDEAUX, S. *Eu sou dinamite: a vida de Friedrich Nietzsche*. Trad. Cláudio Carina, São Paulo: Editora Planeta, 2019.

- POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003.
- POTTS, A. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of art history*, Singapore: C.S. Graphics, 2000.
- REBENICH, S. "Die Erfindung der 'Grossforschung'. Theodor Mommsen als Wissenschaftsorganisator" In: H.-M. von Kaenel u.a. (Hrsgg.), *Geldgeschichte versus Numismatik. Theodor Mommsen und die antike Münze*, Berlin 2004,
- REHM, W. *Griechentum und Goethezeit: Griechentum und Goethezeit* 4. Aufl. Bern: München, 1968.
- REIBNITZ, B. "Vom 'Sprachkunstwerk zur 'Leseliteratur'. Nietzsches Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik", in: Borsche; Tilma; Gerratana; Frederico; Venturelli; Aldo (org.): "*Centauren-Geburten*". *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Berlin: De Gruyter, New York, 1994.
- RIBBECK, O. *Friedrich Wilhelm Ritschl. Ein Beitrag zur Geschichte der Philologie*, 2 Bde., Leipzig 1879, Bd. 2.
- RIEHL, A. *Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker: Ein Essay*. Schutlerwald/Baden. Wissenschaftlicher Verlag, 2000.
- RINGER, F. *O declínio dos mandarins alemães*, trad. Dinah A. Azevedo, São Paulo: Edusp, 2000.
- ROCHE, H. "Mussolini's 'Third Rome', Hitler's Third Reich and the Allure of Antiquity: Classicizing Chronopolitics as a Remedy for Unstable National Identity?" In: *Fascism* 8, 2019.
- ROHDE, E. "O Nascimento da tragédia no espírito da música, de Friedrich Nietzsche". In: Machado, R. (org) *Nietzsche a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, op. cit.
- ROUBINE, J.-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- ROUSSEAU, J.-J. *Œuvres Complètes*, III, Paris: Gallimard, 1964.
- SAFRANSKI, R. *O romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios, São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p.38.

SAFRANSKI, R. *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2011.

SALMI, H. *Imagined Germany*. New York: Peter Lang Publishing, 2002.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre poesia*, trad. Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki, São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

\_\_\_\_\_. *Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) seguido de Conversa sobre poesia*. Trad. M. Suzuki e C. L. Medeiros, São Paulo: Editora Unesp, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sobre o estudo da poesia grega*. Trad. Constantino L. Medeiros, São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHILLER, F. *A noiva de Messina*. Trad. Márcio Suzuki, São Paulo: Sesi-SP editora, 2018.

\_\_\_\_\_. *Cartas sobre educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cultura estética e liberdade*. Trad. Ricardo Barbosa, São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. *Kallias ou sobre a beleza*, trad. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Schillers Werke: Nationalausg*, ed. Petersen, Weimar, I, 1943.

\_\_\_\_\_. “Sobre Graciosidade e Dignidade”, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, trad., intr., com. e gloss. de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e como Representação*, Trad. Jair Barboza, São Paulo: Ed. UNESP, vol.1, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza, São Paulo: Ed. UNESP, v.2, 2015.

\_\_\_\_\_. *Parerga und Paralipomena II*, In *Sämtliche Werke*. V, Darmstadt, 1989.

- SILK, M.S. & STERN, J.P. *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: C. University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Classical Tradition, Art, Literature, Thought*. Ed. Wiley Blackwell, 2014.
- SPINOZA, B. *Tractatus theologico-politicus*, Hamburgo: Heinrich Kulnraht, 1670.
- SÜSSEKIND, P. *O gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SUZUKI, M. “A ‘guerra ao naturalismo’: a propósito do coro na *Noiva de Messina*”, In: SCHILLER, F. *A noiva de Messina*, op. cit.
- \_\_\_\_\_. “Apresentação”, In *Poesia Ingênua e Sentimental* op. cit.
- SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TORRES FILHO, R.R, “o simbólico em Schelling” In *Ensaio de filosofia ilustrada*, São Paulo: Iluminuras, 2004.
- TREVELYAN, H. *Goethe and the Greeks*, New York, Cambridge University Press, 1941.
- VOGT-SPIRA, G. “Warum Vergil statt Homer? Der frühneuzeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld von Autorität und Historisierung”, *Poetica*, 34/3–4 (2002).
- WAGNER, R. *Arte e Revolução*. Trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte do futuro*. Trad. Jose M. Justo, Lisboa: Antígona, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Beethoven*. Trad. Ana Hartmann, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Beethoven*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1870.
- \_\_\_\_\_. “Carta aberta a Friedrich Nietzsche”, In: *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*.
- \_\_\_\_\_. *Die Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Verlag von Otto Wigard, 1850
- \_\_\_\_\_. *Deutsche Kunst und deutsche Politik*. Leipzig 1868.

\_\_\_\_\_. “Lettre sur la musique” In: *Quatre poèmes d’opéras*, trad. Richard Wagner, Paris: Librairie Nouvelle, 1861.

\_\_\_\_\_. *Mein Leben*, München: F. Bruckmann, 1911, 2 Bde.

\_\_\_\_\_. *Über das Dirigieren*, Leipzig: Insel, 1914.

\_\_\_\_\_. “Une lettre inédite de Richard Wagner: ses sentiments à l’égard des Français”, In *Revue politique et littéraire* 7/1883, 17 de fevereiro de 1883

\_\_\_\_\_. “Was ist deutsch” In *Bayreuther Blätter*, Chemnitz: Ernst Schmeitzner, 1878.

WAGNER, R. & LISZT, F. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Leipzig : Verlag Breitkopf und Härtel, 1900.

WERLE, M. A. *A questão do fim da arte em Hegel*, São Paulo: Hedra, 2011.

VAIHINGER, H. *A filosofia do como se*. Trad. Johannes Kretschmer, Chapecó: Argos, 2011.

VOLOBUEF, K. *A prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, São Paulo: UNESP.

WATSON, D. *Richard Wagner, a biography*, New York: McGraw-Hill, 1983.

WELLEK, R. *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*. Darmstadt-BerlinNeuwied: Luchterhand, 1959.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF. U. “Filologia do Futuro!” In MACHADO, R. (org.) *Nietzsche e polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Erinnerungen (1848-1914)*. Leipzig: Koehler, 1928.

WILLE, E. *Richard Wagner an Eliza Wille: Ünfzehn Briefe des Meisters nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille*, Berlin und Leipzig: Schuster e Loeffler, 1908.

WINCKELMANN, J. J. *Briefe, éd. W. Rehm*, 4 vol., Berlin, 1952.

\_\_\_\_\_. “Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts”; In: *Kleine Schriften*; Berlim/NY: Gruyter, 2002.

\_\_\_\_\_. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena: Phaidon-Verlag, 1934.

WOLF, F.A. “Darstellung der Altertumswissenschaft”, in *Kleine Schriften*, vol. 2, ed. G. Bernhardt Halle, 1869

\_\_\_\_\_. *Prolegomena to Homer*, A. Grafton, G. Most & J. Zetzel (trad. e ed.), New Jersey: Princeton University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Vorlesung über die Enzyklopädie der Alterthumswissenschaft*, hrsg. v. J.D. Gürtler, Leipzig: August Lehnhold, 1831.

WOTLING, P. *Nietzsche e o problema da civilização*. Trad. Vinicius de Andrade, São Paulo: Barcarolla, 2013.

YOUNG, F. *Friedrich Nietzsche: uma biografia filosófica*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.