



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

CAETANO ZAGANINI FILHO

**MÚSICA E FORMAÇÃO TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE**

---

Londrina  
2013



**UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA**

---

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**

**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO**

**MESTRADO EM EDUCAÇÃO**



---

Londrina  
2013

CAETANO ZAGANINI FILHO

**MÚSICA E FORMAÇÃO TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE**

Texto apresentado ao Programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. José Fernandes Weber

Londrina  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca  
Central da Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

Z18m Zaganini Filho, Caetano.  
Música e formação trágica no jovem Nietzsche / Caetano Zaganini Filho.  
– Londrina, 2013.  
92 f.

Orientador: José Fernandes Weber.  
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Educação, 2013.  
Inclui bibliografia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844 -1900 – Teses. 2. Música – Filosofia e  
estética – Teses. 3. Tragédia – Teses. 4. Educação – Teses. 5. Filosofia alemã –  
Teses. I. Weber, José Fernandes. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro  
de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação.  
III. Título.

CDU 37:1(430)

CAETANO ZAGANINI FILHO

## MÚSICA E FORMAÇÃO TRÁGICA NO JOVEM NIETZSCHE

Texto apresentado ao Programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. José Fernandes Weber  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Henry Burnett  
UNIFESP – São Paulo – SP

---

Profa. Dra. Leoni Maria Padilha Henning  
UEL – Londrina – PR

### SUPLENTES

---

Prof. Dr. Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo  
UNICAMP – Campinas – SP

---

Prof. Dr. Marcos Alexandre Gomes Nalli  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 5 de abril de 2013.

ZAGANINI FILHO, C. **Música e formação trágica no jovem Nietzsche**. 2012. 92f. (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Londrina – Londrina, 2012.

## RESUMO

O presente texto é uma pesquisa bibliográfica acerca da relação entre música e formação trágica. Para tal empresa, o texto retorna à Grécia, apresenta a tragédia, enquanto um tipo específico de drama. Os dramaturgos Ésquilo e Sófocles, por serem importantes no pensamento de Nietzsche, são analisados sempre em vista do aspecto da formação humana. Ainda, é pensado o trágico na filosofia de Heráclito. A Paideia, enquanto formação integral do homem grego é inspiração para os modernos. Na Alemanha, falar-se-á em *Bildung*, nas concepções de formação: clássica, romântica e, por fim, trágica, no contexto de Nietzsche. A música é abordada, primeiro, a partir da confluência de pensamentos entre Nietzsche e Wagner sob a influência da filosofia de Schopenhauer, segundo, pelo distanciamento entre eles e o impacto que causaram, em suas respectivas áreas, na modernidade. Por fim, vincula-se música e formação trágica. Como projeto de formação, ou, pelo menos, como via do que deve ser evitado para que haja o cultivo de um espírito livre e afirmativo da vida, o jovem Nietzsche não se furtou à problemática moderna, propôs um caminho e por ele respondeu.

**Palavras-chave:** Nietzsche. Formação. Música. Trágico. Tragédia

ZAGANINI FILHO, C. **Music and tragic formation in the young Nietzsche**. 2012. 92p. (Master in Education) - Universidade Estadual de Londrina - Londrina, 2012.

### **ABSTRACT**

This text is a bibliographic research on the relationship between music and tragic formation. For this undertaking, the text returns to Greece, presents the tragedy, as a specific type of drama. The playwrights Aeschylus and Sophocles, to be important in Nietzsche's thought, are always analyzed in view of the aspect of human formation. Still, it is thought the tragic philosophy of Heraclitus. The Paideia, as a formation of the Greek man's, is an inspiration for the modern man. In Germany, will speak on *Bildung*, in the conceptions of formation: classical, romantic and, lastly, tragic, in the context of Nietzsche. The song is addressed, first, from the confluence of thoughts between Nietzsche and Wagner under the influence of the philosophy of Schopenhauer, second, from the distance between them and the impact they have caused, in their respective areas, in modernity. Finally, links music and tragic formation. As a project of formation or at least as a way of what should be avoided so that there is the cultivation of a free spirit and affirmative of life, the young Nietzsche did not avoid the modern problematic, proposed a way and through it, answered.

**Keywords:** Nietzsche. Training. Music. Tragic. Tragedy

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>CAPÍTULO I: HÚMUS DEMASIADO HÚMUS</b> .....	9
1.1 O BERRO DO BODE: OU FORMAÇÃO TRÁGICA NOS ANTIGOS (GRÉCIA) .....	9
1.1.1 Uma Concepção Progressiva da Paideia Grega.....	11
1.1.2 Uma Concepção Trágica de Paideia.....	15
1.1.3 Heráclito e a Filosofia Trágica .....	23
1.2 O ECO DO BERRO: OU FORMAÇÃO TRÁGICA NOS MODERNOS (ALEMANHA) .....	30
1.2.1 Winckelmann o Entusiasta dos Gregos .....	30
1.2.2 Hölderlin e sua Fidelidade aos Gregos.....	39
1.2.3 A Dimensão Estética na <i>Bildung</i> .....	40
1.2.4 Formação Trágica em Nietzsche .....	45
<b>CAPÍTULO II: ECCE MUSA</b> .....	48
2.1 NIETZSCHE & WAGNER: OU ANEL DE SCHOPENHAUER .....	48
2.1.1 O Canto das Sereias.....	48
2.1.2 Arquíloco o Servidor das Musas .....	50
2.1.3 O Terrível sob a Máscara do Belo ou o Sacrifício do Bode.....	52
2.1.4 A Hilariedade Helênica .....	54
2.1.5 O Coro .....	56
2.1.6 Música em Schopenhauer.....	58
2.1.7 O Belo e o Sublime.....	60
2.1.8 Crítica à Modernidade por meio da Crítica à Ópera.....	61
2.1.9 Reformal Cultural .....	62
2.2 O ANEL ERA VIDRO: OU NIETZSCHE X WAGNER .....	65
2.2.1 A Tensão na Extemporânea Wagner em Bayreuth.....	65
2.2.2. Tonalismo: Do Temperamento à Saturação na História da Música .....	71
2.3. MÚSICA E FORMAÇÃO TRÁGICA.....	77
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90

## INTRODUÇÃO

Esta empresa está dividida em dois amplos capítulos. O primeiro trata da formação trágica e o segundo da música e da vinculação entre música e formação trágica. No início apresenta-se a ideia de formação humana. De pronto trata-se da radicalidade, do sentido mais primitivo a que se reporta a palavra *humano*, não obstante, busca-se compreender o termo *formação* a partir da ideia de forma e seus desdobramentos. Neste ponto não é descartado o mito como fonte de sentido e tonicidade às terminologias que doravante assumirão significados mais abstratos e menos imagéticos. Na introdução dos capítulos o recurso etimológico estará sempre presente. Posteriormente, após já expostos os pontos da discussão, recorrer-se-á, de maneira breve, à peculiaridade no modo como o heleno concebe a formação humana e como tal peculiaridade levou ao angular e paradigmático conceito de *Paideia*. Nietzsche confronta, no processo de formação integral do homem grego, a consideração teórica e a consideração trágica de mundo, onde a ascensão de uma implica a decadência da outra. Então, primeiramente, com base na obra *Paideia*, de Werner Jaeger, é exposta uma visão progressista da formação humana grega que, de Homero ao socratismo, gradativamente amadurece o espírito grego e tem na teoria das formas de Platão a culminância, o acabamento desta intuição que perfaz toda História helena. E por fim, tal visão é confrontada com a de Nietzsche quando este, em o *Nascimento da Tragédia*, assume como via interpretativa, não o aperfeiçoamento progressista presente na forma como Jaeger apresenta a *Paideia*, mas a luta eterna entre as duas considerações distintas de mundo, como já dito, a consideração teórica *versus* a consideração trágica. O trágico então é explorado enquanto potência formadora, primeiramente nas considerações acerca da tragédia grega, em especial Ésquilo e Sófocles e, posteriormente, na filosofia trágica de Heráclito.

No segundo item deste capítulo será explorada a formação na Alemanha dos séculos XVIII e XIX. Procurar-se-á saber de que maneira os alemães do classicismo tardio e do romantismo, tomaram como inspiração dos gregos o conceito de *Paideia* e apresentaram a *Bildung* como a formação do espírito alemão por excelência. Em seguida, a visão winckelmanniana da Grécia toma corpo: as ideias de *nobre simplicidade* e *serena grandeza* são brevemente discutidas, juntamente com o conceito de bela forma. Posteriormente, recorre-se a Hölderlin e Nietzsche para demonstrar outra dimensão do universo grego: a veia apolínea da Hélade. Três concepções de formação (*Bildung*) são expostas, a saber, a clássica, a romântica e a trágica. Esta última, pela predileção ao universo musical, abre o caminho para o segundo capítulo que versa especificamente sobre a música neste contexto.

O segundo capítulo debruça-se sobre a música. No primeiro momento, abordar-se-á a aproximação entre Nietzsche e Wagner, e o que este significou para o pensamento do filósofo de Röcken. Para tal, recorreremos ao mito: à narrativa onde está o embrião das posteriores conceituações. Mostra-se, desta maneira, como a união destes se deu sob a luz da perspectiva schopenhaueriana de *vontade, princípio de individuação*, e do *status* privilegiado que a música possui dentro de seu pensamento. No primeiro item deste segundo capítulo, intitulado “Nietzsche & Wagner: O Anel de Schopenhauer” introduzir-se-á o mito das sereias de Ulisses, cena consagrada em *A Odisseia* de Homero. Em seguida, em contraposição a Homero como poeta épico, Arquíloco entra em cena representando o lírico na arte do poetar. A tragédia é o próximo ponto a ser explorado: sua origem no lirismo e seu desenvolvimento enquanto manifestação artística que comporta tanto o dionisíaco como o apolíneo. Quem eram estes helenos? Como se relacionavam com o trágico da vida? A hilaridade helênica será aqui tratada na tentativa de descrever este homem lúdico e brincalhão. O coro no surgimento da tragédia é de importância indiscutível, sua presença é imprescindível no drama grego e na modernidade, é também num coro que Nietzsche vê renascer o espírito heleno na Alemanha. O Anel de Schopenhauer implica explorar os aspectos de seu pensamento que serviram de suporte tanto para Nietzsche, como para Wagner, dentre os quais, um dos principais é seu entendimento sobre música e como esta se relaciona com as noções de vontade e representação, sem contar a relação desta expressão artística com as demais. A crítica à modernidade tecida por Nietzsche e Wagner fica patente quando pensada a partir da ópera que é, por excelência, o modo peculiar como o moderno vivencia a arte. Em resposta à ópera apresenta-se o drama wagneriano, a encarnação artística de um legítimo plano de formação humana germânico.

No segundo momento, intitulado “O Anel Era Vidro ... : Nietzsche x Wagner”, acompanhar-se-á como as sutis reformulações propostas por Nietzsche sobre o pensamento de Schopenhauer, em seu primeiro trabalho de fôlego (*O Nascimento da Tragédia*), acarretaram em um fatal afastamento da direção tomada pelo compositor do “Anel dos Nibelungos”. As pesquisas de Barros, Burnett, Cavalcanti, Dias, e Macedo oferecem-se como guia para que se compreenda o evidente afastamento que ocorre na *IV Consideração Extemporânea*, e como tal afastamento se revela enquanto um aviso feito por Nietzsche a eventuais caminhos equivocados na relação entre arte e renovação cultural.

No terceiro momento tratar-se-á da relação entre música e formação trágica, tema desta dissertação. Como se articulam tais pontos no jovem Nietzsche? Quais as características de uma formação que se denomine trágica e como a música a envolve? Por

fim, junto a estas questões, buscar-se-á apontar brevemente para a relevância deste projeto de formação em nosso tempo.

## CAPÍTULO I

### HÚMUS DEMASIADO HÚMUS

A primazia da razão iniciada por Sócrates sepulta a tragédia grega e lança-se implacavelmente sobre a modernidade. Esta, por sua vez, sucumbe às Luzes cujo moralismo socrático inflou de verdade. No entanto, no jovem Nietzsche, o dionisíaco soterrado por Sócrates renasce com Wagner, ou pelo menos assim esperava o filósofo de Röcken, o que seria terreno fértil para florescer a autêntica cultura, isto é, a cultura do mito, da celebração da arte, do esquecimento, a cultura que valoriza a criação, que mantém em si a ideia de unidade, que exalta o eterno vir-a-ser, o reinventar-se constantemente, enfim a cultura do homem enquanto artista. Contrastando-se com a cultura da arte, está a cultura filisteia da ciência com sua obsessão pelo conhecimento que aniquila e fragmenta o homem, que elege a razão em detrimento das demais pulsões naturais como princípio do ser, que se excede na valorização do esclarecimento (*Aufklärung*) e arrasta através dos tempos o conhecimento adquirido e cristalizado, é a cultura da história, da perpetuação do passado, da infertilidade, da negação da vida. Neste combate, como em inúmeros outros, o pensamento do jovem filósofo vai tomando forma, e, é a música que o transporta para além do véu de Maia e desnuda um universo cuja vida, sem tal dimensão, é simplesmente um erro.

#### 1.1 O BERRO DO BODE: OU FORMAÇÃO TRÁGICA NOS ANTIGOS (GRÉCIA)

Húmus não está relacionado a qualquer tipo de terra, é uma terra fértil, muito fértil, ansiosa por tornar-se, por transformar-se, por parir-se. Como nos aponta Safranski (2011, p.144), a primeira parte, a principal, de *Humano, Demasiado Humano* surge de uma coleção de anotações que leva o nome de *A Relha*. Relha é a parte do arado que abre o sulco na terra. Para quê? Para o plantio. Abrir o sulco<sup>1</sup> na terra é cavá-la. O sêmen que é lançado ao chão fecunda a terra - é por isso que Onã é tragicamente morto pelo deus. Não lançou este ao chão sua semente? - assim como o sangue derramado é semente lançada. Devorado pelos titãs a mando de Hera, Zagreu, filho de Zeus e Perséphone, é vítima de uma emboscada, fruto de ciúmes, de Hera. Seu coração, porém, ainda palpitante, é recolhido por

---

<sup>1</sup> O sulco separa o Nietzsche da vontade de conhecer do Nietzsche da vontade de arte e de mito. Com esta afirmação pretendemos mostrar que, as obras de Nietzsche são pesquisadas levando em conta dois períodos de produção filosófica, a saber: o do jovem Nietzsche, que será objeto desta empresa, e o período do Nietzsche maduro que se estende da obra *Humano Demasiado Humano* (1978) adiante.

Atenas (ou Deméter em outras variações do mito) e devorado por Sêmele. Em variantes da lenda é Zeus quem devora o coração do filho antes de fecundar Sêmele (do frígio *zemelô*, “terra”).

Dionísio, enfim, é um deus, apesar de sua mãe ser mortal. Punidos por Zeus, das cinzas dos titãs que devoraram Zagreu, surgem os homens, nestes habitam o bem e o mal, o primeiro, herança do Zagreu devorado e o segundo, natural dos titãs. A terra fecundada e o deus assassinado transbordam em fertilidade, em vitalidade. O arquetípico deus demiurgo como uma criança que se encanta com as possibilidades criativas da argila ou do gelo põe-se a moldar semelhantes, bonecos de neve como na mitologia nórdica, bonecos de lama como entre os Yorubás. Não nos basta nascermos humanos, precisamos nos tornar humanos, artesãos de nós mesmos.

Perceber-se como inacabado é o que tensiona (de tensão) o homem a resolver-se em um *telos* que ele mesmo se propõe. Esta tensão é a necessidade de tornar-se algo que projeta para si e que não corresponde ao que presentemente é. Tal busca é movimento, é constante transformação, devir, ou pelo menos, assim ao homem se manifesta.

De acordo com o que este homem elegeu como humanidade plena, acabada, mesmo enquanto norte, irrealizável de fato, mas passível de proximidade, enfim, de acordo com o que tomou como finalidade formativa, tenderá a escolher caminhos, *odos* e procederá ao longo deste caminho de modo específico, eis o método<sup>2</sup>. Quando assim é pensada a formação humana: meios e fins, aquilo que é e o que pode vir-a-ser, devir, mobilidade *versus* permanência, são ideias/conceitos que estão presentes entre os gregos, a filosofia, à medida que submete todo objeto de reflexão humana a estes esquemas abstratos, não o faz só para si, mas o faz para o homem em geral, tal formação não seria relevante só para o heleno, mas para todos aqueles que nasceram com o *logos*.

---

<sup>2</sup> Não há, neste ponto, pretensão alguma, ao utilizar o termo método (*meta+odos*), de desencadear uma discussão sobre esta temática, somente é explorado brevemente seu sentido etimológico.

### 1.1.1 Uma Concepção Progressiva da Paideia Grega<sup>3</sup>

O grego inaugura, assim, uma maneira distinta de tratar as diversas expressões humanas: não como áreas dissociadas, mas como integrantes de um todo, isto é, trata-as organicamente. Só para observarmos a abrangência desta unidade, vale os apontamentos de Nietzsche das razões de se considerar Tales o primeiro filósofo:

A filosofia grega parece começar com uma ideia absurda, com a proposição: a água é a origem e a matriz de todas as coisas. Será mesmo necessário deter-nos nela e levá-la a sério? Sim, e por três razões: em primeiro lugar, porque essa proposição enuncia algo sobre a origem das coisas; em segundo lugar, porque faz sem imagem e fabulação; e enfim, em terceiro lugar, porque nela, embora apenas em estado de crisálida, está contido o pensamento: ‘Tudo é um’. A razão citada em primeiro lugar deixa Tales ainda em comunidade com os religiosos e supersticiosos, a segunda o tira dessa sociedade e no-lo mostra como investigador da natureza, mas, em virtude da terceira, Tales se torna o primeiro filósofo grego. (NIETZSCHE, 1978. p. 10).

Para além de criar códigos de leis, o grego antes busca “a lei” que está impressa nas coisas, na *physis*, e, a partir daí, toma-a como regente de sua vida e de seu pensamento (JAEGER, 2003, p.12). A filosofia soa natural ao grego. Uma concepção de formação não poderia deixar de atentar para esta dimensão, porém não se limita a ela. As leis que a norteia, também transpassam as demais dimensões da expressão humana e a preocupação com o somatório destas dimensões diz respeito à formação integral do homem grego, à Paideia. Jaeger aponta a teoria das ideias de Platão, enquanto apreensão da forma, como um instrumento que expressa a peculiaridade do espírito grego, transitando nas mais diversas áreas da investida helênica:

---

<sup>3</sup> Tal modo de compreender a “evolução” da Grécia, segundo o qual, de Homero a Platão, o “Espírito” grego segue uma marcha inexorável rumo à consciência-de-si, e segundo o qual, a Grécia clássica representaria o auge do “Espírito” grego, um momento superior na história dessa evolução, constitui o núcleo da interpretação de Jaeger na obra Paideia. Revela, também, traços de uma interpretação hegeliana da História (mesmo se Jaeger não tenha se declarado hegeliano), em que opera uma crença evolucionista, de completude, da história Grega, em que Platão representaria a culminância do que se iniciara com Homero. A obra de Nietzsche pode ser interpretada, em muitas das suas variantes, como uma crítica explícita a esse modo de compreender, não apenas a Grécia, mas o próprio sentido da história. E, embora possa parecer excessivo o destaque dado à obra de Jaeger neste item do capítulo, ainda assim, foi mantida a opção, pois pretende-se com isso criar um contraponto à interpretação de Nietzsche, por meio do qual busca-se tornar mais claro o próprio modo como Nietzsche concebe a Grécia e o seu ideal de formação, que ele chamará de formação trágica.

A conexão entre as ideias platônicas e a tendência da arte para a forma foi posta em relevo desde a Antiguidade. Mas é também válida para a oratória e para a essência do espírito grego em geral. Mesmo as concepções cosmogônicas dos mais antigos filósofos da natureza estão orientadas por uma intuição deste gênero, ao contrário da física atual, regida pela experimentação e pelo cálculo. Não é uma simples soma de observações particulares a partir de uma imagem que lhes dá uma posição e um sentido como partes de um todo. A matemática e a música gregas, na medida em que as conhecemos, distinguem-se igualmente, por esta forma ideal, daquelas dos povos anteriores (JAEGER, 2003, p.12).

Falar em formação do homem grego é falar em forma ao modo que Platão apreendeu. Dar forma a algo é essencialmente aproximá-lo de sua ideia, estar em conformidade com o que há de perfeito, de harmônico, de equilibrado:

A posição específica do Helenismo na história da educação humana depende da mesma particularidade da sua organização íntima – a aspiração à forma que domina tanto os empreendimentos artísticos como todas as coisas da vida – e, além disso, do seu sentido filosófico do universal, da percepção das leis profundas que governam a natureza humana e das quais derivam as normas que regem a vida individual e a estrutura da sociedade. Na profunda intuição de Heráclito, o universal, o *logos*, é o comum na essência do espírito, como a lei é o comum na cidade. No que se refere ao problema da educação, a consciência clara dos princípios naturais da vida humana e das leis imanentes que regem as suas forças corporais e espirituais tinha de adquirir a mais alta importância. (JAEGER, 2013 p.13)

Colocar estes conhecimentos (consciência clara dos princípios naturais da vida humana e das leis imanentes que regem as suas forças corporais e espirituais) como força formativa a serviço da educação e formar por meio deles verdadeiros homens, como o oleiro modela sua argila e o escultor as suas pedras, é uma idéia ousada e criadora que só podia amadurecer no espírito daquele povo artista e pensador. A mais alta obra de arte que o seu anelo se propôs foi a criação do Homem vivo. Os gregos viram pela primeira vez que a educação tem de ser um processo de construção consciente.

Somente a educação que se pauta neste espírito é passível de ser denominada formação. *Bildung* é a palavra alemã que procura mais “intuitivamente” (JAEGER, 2003, p. 13) sorver tal concepção de formação dos gregos e de Platão (separa-se

pelo cuidado que se deve ter pelo fato da indisposição de Platão para com os artistas). Enquanto formação apresenta simultaneamente uma “[...] configuração artística e plástica, e a imagem, ‘idéia’, ou ‘tipo’ normativo que se descobre na intimidade do artista” (JAEGER, 2003, p.13). Jaeger afirma como já dito, que o uso deste termo (*Bildung*) remeterá sempre ao que a modernidade apreendeu mais intuitivamente dos gregos no decorrer da História, quando for pensada a educação em termos de sua essência e não simplesmente como mecanismo de adestramento que visa satisfazer a realização de fins estranhos à natureza íntima do próprio processo formativo. Aí estará presente toda magnitude da empresa helênica na construção consciente do humano.

Porém, entre os helenos seria possível outra concepção de educação, uma formação humana que não a socrático-platônica? Atentemo-nos a esta passagem do livro X da *República* de Platão (1993, p. 125)

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de ginaldas.

Que força diretiva seria esta que indispõe Platão diante dos poetas, propondo que estes fossem banidos da cidade para que não corrompessem o Estado (República)? Que evento perturbador seria este, capaz de arrancar o homem-medida-de-tudo de seu recente conquistado cais ontológico (do ser) e lançá-lo de volta ao mar revoltoso do devir? Conforme afirma Jaeger: Platão apreendeu com sua teoria das formas, “[...] a essência do espírito grego em geral” (JAEGER, 2003, p.12), e tal intuição contempla a História da Grécia desde seus primórdios. Tal afirmação conduz-nos a ter em Platão a culminância de um processo que se inicia muito antes do surgimento da filosofia: com Homero, da nobreza homérica até o Século de Péricles. Porém, este movimento que culmina em Sócrates, Platão e Aristóteles e aparenta realizar plenamente a formação integral do humano no espírito grego é confrontado em Nietzsche com outra formação, a saber, a formação trágica. Há neste ponto uma polarização em vez de um caminho que gradativamente conduz o homem da barbárie à civilização pela eleição da razão como medida de si e de tudo o que o cerca:

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo (NIETZSCHE, 2007a, p.102).

Para Nietzsche, o socratismo, que nos chega principalmente via Platão, antes de ser a culminância de um espírito autenticamente grego é a expressão máxima da decadência, da ruína, da negação da vida, do aniquilamento do mito e, por consequência, de tudo o que é autenticamente trágico. Tal autenticidade seria característica nos dramas de Sófocles e Ésquilo, porém em Eurípides encontra-se a expressão trágica não autêntica, por se dobrar e deixar falar por sua boca *o demônio de recentíssimo nascimento*: Sócrates (NIETZSCHE, 2007a, p.76). Somente entendendo o espaço que a tragédia ocupa na Metrópole no Século V a.C. é possível compreender a necessidade platônica de ver banidos os poetas, visto que, a influência destes não se limitava ao âmbito estritamente artístico, mas igualmente lançava-se sobre a formação humana e sua força educadora diante do espírito da comunidade, ou como afirma Jaeger (2003, p. 293):

Os contemporâneos não consideravam nunca a natureza e a influência da tragédia de um ponto de vista exclusivamente artístico. Era a tal ponto a rainha, que a tornavam responsável pelo espírito da comunidade. E embora devamos pensar, como historiadores, que os grandes poetas não eram só criadores, mas também os representantes daquele espírito, isto não altera em nada a responsabilidade da sua função diretiva, que o povo helênico achou maior e mais grave que a dos chefes políticos que se sucederam no governo constitucional. Só a partir deste ponto de vista é que se pode compreender a intervenção do Estado platônico na liberdade da criação poética, tão inexplicável e insustentável para o pensamento liberal. Sem embargo, este sentido da responsabilidade da poesia trágica não pode ter sido o originário, se pensarmos que no tempo de Pisístrato a poesia era considerada apenas como objeto de prazer. É na tragédia de Ésquilo que aparece pela primeira vez. Aristófanes evoca a sua sombra do Hades, como único meio de recordar à poesia a sua autêntica missão no Estado do seu tempo, desprovido de uma censura análoga à que Platão exigia.

No século VI a.C. nota-se um movimento que parte da poesia épica de forte conteúdo mítico para a prosa filosófica e narrativa dos Jônios e, posteriormente, aboca nos *logoi* em prosa, reflexões, investigações, aconselhamentos baseados num pensamento moderado, expresso pela arte da oratória, tão cara à sofística que, ademais, tornar-se-á uma das práticas mais populares em meados do século V a.C. Segundo Nietzsche, o mito caminha para seu ocaso, tudo parece tender à razão. Porém, apesar da relevância deste movimento na

Metrópole, isto é, no ventre da cidade, tal tendência não estava suficientemente digerida pelos atenienses, ou seja, o espírito jônico não tornara em absoluto a poesia racionalizada a ponto de inibir uma nova intuição da totalidade da existência, com pensamentos, que apesar de não consonantes aos da razão e ciência jônicas, apresentam uma profundidade filosófica tal qual. Esta intuição não se afasta do mito, aliás, realiza-se através deste e exprime-se por uma poesia de altíssimo nível.

### 1.1.2. Uma Concepção Trágica de Paideia

Diante das tempestuosas mudanças que se sucederam na pátria de Sólon, o espírito grego se inquieta na busca de uma nova ordenação da vida, visto que, os abalos pelos quais a estirpe ática entra na História (aqui entendida na forma linear e progressiva como o ocidente, em geral, a concebe) provocam neste espírito significativas mudanças. No século V a.C. as transformações se intensificam em todos os campos da atuação humana. Da assimilação do estrangeiro à afirmação do autêntico heleno, Dionísio é o forasteiro que surge do Oriente, mas que é de forma brilhantemente incomum absorvido pelo grego e transfigurado na tragédia. Sobre a grandeza deste período de efervescência cultural donde surge a tragédia e esta, por sua vez, faz frente à literatura jônica que desembocará no socratismo, diz Jaeger (2003, p.291):

Em nenhuma outra região encontramos um tal grau de íntima e delicada sensibilidade junto a um tesouro espiritual tão variado e à inextinguibilidade de uma juventude ainda frustrada. É deste solo que brota o maravilhoso fruto da tragédia. Alimenta-se de todas as raízes do espírito grego; mas a sua raiz principal penetra na substância originária de toda a poesia e da mais alta vida do povo grego, quer dizer, no mito. No momento em que as forças mais poderosas pareciam afastar-se do heroísmo com crescente decisão, e em que florescia o conhecimento reflexivo e a aptidão para as emoções mais sensíveis (como a literatura jônica mostra) nasce das mesmas raízes um novo espírito de heroísmo mais interior e mais profundo estreitamente vinculado ao mito e à forma do ser que dele provém. Insuflou vida nova aos seus esquemas e, dando-lhe a beber o sangue das suas oferendas, devolveu-lhe a palavra. Sem isto é impossível explicar o milagre de sua ressurreição.

A tragédia grega por um século mantém uma supremacia inquestionável, e tal período de louros coincide exatamente com a emergência, ápice e ocaso do Estado Ático. A contribuição da tragédia grega para a difusão da língua, bem como para consagração do teatro é inquestionável; porém, ajuíza Tucídides (JAEGGER, 2003, p.293) que da mesma forma como a tragédia inflou com força e coesão o ânimo do Estado em sua emergência e apogeu, também o afundou em seu declínio por cooperar na decomposição moral e espiritual. Sobre isto justifica Jaeger:

Se encarássemos o desenvolvimento da tragédia grega, desde Ésquilo até Sófocles e Eurípides, do ponto de vista da estética pura, seria totalmente diverso o nosso juízo a seu respeito; mas, do ponto de vista da história da formação humana, no sentido mais profundo da palavra, é assim evidentemente que surge o seu processo, como claramente reflete, absolutamente sem pensar na posteridade, o espelho da consciência pública que é a comédia desse tempo. (2003, p. 293)

Por ser espelho da consciência pública reflete todas as agitações às quais a cidade foi submetida, dos confrontos bélicos aos concursos poéticos da primavera. Segue-se daí que falar em formação trágica é assumir o conflito, a guerra, a irrevogável contradição do mundo, o eterno devir, a eterna mudança, o vir-a-ser, em vez do ser, pois, como diz o filósofo de Röcken em *O Nascimento da Tragédia*: “[...] o verdadeiramente existente é o eterno padecente e pleno de contradição: uno primordial” (NIETZSCHE, 2007a, p.36). Uma formação que nega esta dimensão do humano, nega o mundo no qual o homem se insere e não é medida, mas medido por ele.

Os coreutas dionisíacos não negam tal dimensão. À medida que assumem a contradição, o confronto, o eterno padecer, aceitam como consequência, a dor que deste conflito emerge. Mais que aceitar a dor é transfigurá-la no drama, especificamente, na tragédia ática. Por isso a dimensão apolínea da tragédia é responsável pelo resgate do homem das profundezas do *verdadeiramente existente* onde o olhar petrificante da górgona medusa pode aniquilá-lo de pronto.

Na esteira do que vem sendo analisado, no apolíneo o princípio de individuação<sup>4</sup> se efetiva, há medida, há equilíbrio. No dionisíaco tal princípio cessa; o que há

---

<sup>4</sup> “De fato, por meio do espaço e do tempo, aquilo que é uno na essência e no conceito mostra-se diversificado, como pluralidade justaposta e sucessiva” (SCHOPENHAUER, 2005, 118). Nietzsche influenciado pela filosofia de Schopenhauer utiliza o conceito de princípio de individuação, mas o associa ao apolíneo, ou descreve esta particularização como o despedaçamento do Zagreu (NIETZSCHE, 2008, p.67).

é desmedida, êxtase, um sentimento oceânico: tudo é um, é o uno primordial. No verdadeiramente existente não é possível a imersão do homem sem o aniquilamento deste, na medida em que permite seduzir-se pelo devir. O coro dionisíaco é expressão deste devir pleno de contradição, é a voz da Natureza. Nos cortejos ditirâmicos, que deram origem ao coro trágico no teatro grego, as bacantes cantavam e dançavam ao som da flauta e o efeito deste séquito não era outro senão o transe extático. Nas florestas donde as devotas de Dionísio invocavam os demônios (do gr. *daimon*, *força*) para o rito, estavam presentes os sátiros: seres antropozoomórficos, estes, mais que os homens, estavam fundidos à Natureza, por isso seguidores daquele que, entorpecendo os ânimos, remetiam-nos ao pleno de contradição, ao eterno padecente, enfim, ao verdadeiramente existente. Por que verdadeiramente existente? Porque é anterior à individuação, é o que possibilita a própria individuação.

Mas, enfim, como Nietzsche compreende o apolíneo e o dionisíaco? É sabido que a tragédia tem no coro sua origem, segundo nosso filósofo. Esta ideia tem inspiração em Schiller (1759-1805), quando diz em seu escrito *Sobre o Uso do Coro na Tragédia* de 1792: “[...] a linguagem lírica do coro leva o poeta a elevar proporcionalmente o nível da linguagem da tragédia, reforçando com isso o poder sensível da expressão em geral” (SCHILLER *apud* MACHADO, 2006, p.225). Para Nietzsche o coro é o dionisíaco transfigurado, transformado em arte. Convém, destarte, expor o que é este dionisíaco e o que é o apolíneo no âmbito da arte. *Em a Visão Dionisíaca de Mundo* de 1871, Nietzsche apresenta tais concepções. E nada melhor que as palavras do próprio filósofo para defini-las:

Os gregos [...] estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia, a saber, no sonho e na embriaguez. [...] Mas em que sentido Apolo pôde se tornar uma divindade artística? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o “aparente” por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A “beleza” é o seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico [...]. Por outro a arte dionisíaca repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si característico da embriaguez, a pulsão da primavera e a bebida narcótica. Seus efeitos são simbolizados nas figuras de Dionísio. As festas deste deus não firmam apenas a ligação entre homens, elas também reconciliam homem e natureza [...]. Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico (NIETZSCHE, 2005b, p. 7-8).

A tragédia grega nasce do coro báquico e este se origina do séquito dionisíaco. Sobre isto diz Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*:

Sob o efeito de tais disposições de ânimo e cognições, exulta a turba entusiasmada dos servidores de Dionísio; e o poder dessas disposições e cognições os transforma diante de seus próprios olhos, de modo que vêem a si mesmos como se fossem gênios da natureza restaurados, como sátiros. A constituição ulterior do coro da tragédia é a imitação artística desse fenômeno natural. (NIETZSCHE, 2007a, p.55).

Diante do absurdo da existência, o homem busca vacilante um alento. Na Grécia este alimento do espírito está, por um lado: na aceitação incontestada da razão como o mostra o socratismo e, por outro: no drama trágico. Nas obras de Ésquilo e Sófocles as pulsões naturais transfixam o homem, inclusive a razão, mas aqui esta não possui supremacia diante das demais. O impulso dionisíaco, apesar de ser associado mais popularmente, entre os helenos, aos dramas cômicos, burlescos e satíricos, era o responsável, na tragédia, pelo efeito extático cujos espectadores fruía ao vivenciar no coro as dores da humanidade. Aliás, o coro formado por cidadãos, tinha um papel central na encenação trágica, tanto é que a preparação para tal função demandava dedicação de um ano todo, mobilizava esforços tanto dos artistas como do próprio público. Isto leva Jaeger afirmar que o coro foi a alta escola da Grécia Antiga:

O coro foi a alta escola na Grécia antiga, muito antes de existirem mestres que ensinassem a poesia. E a sua ação era com certeza bem mais profunda que a do ensino intelectual. Não é sem razão que a didascália coral guarda no seu nome a recordação da escola e do ensino. Pela sua solenidade e raridade, pela participação do Estado e de todos os cidadãos, pela gravidade e pelo zelo com que apresentavam e a atenção prestada durante o ano inteiro ao novo “Coro”, como se dizia, pelo número de poetas que concorriam para a obtenção do prêmio, aquelas apresentações chegaram a ser o ponto culminante da vida do Estado (2003, p. 294).

Ainda sobre o coro, Nietzsche aponta uma característica peculiar que diferencia tal dramatização das que se encenam no teatro moderno, no tocante à relação entre o coro e o público:

Mas cumpre ter sempre presente no espírito que o público da tragédia Ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre público e coro: pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros, bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através de sátiros. [...] Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, sobrever com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta (NIETZSCHE, 2007a, p.55).

E neste contexto, onde não há distinção entre público e coro na encenação trágica, quem é o ator no conteúdo dos dramas? Em *Ésquilo*, afirma Jaeger: “[...] não são os homens os verdadeiros atores, mas sim as forças sobre-humanas” (JAEGER, 2003, p.301). As Moiras eram as lúgubres tecelãs que fiavam o destino dos homens e dos deuses. Em *Ésquilo* o destino é o ponto, isto é, na medida em que o homem é portador do destino ele se insere no drama, porém os caprichos do destino não chegam ao fim com a morte deste, ele segue por gerações. Por este motivo os dramas esquilianos, com raras exceções (*Os Persas*), são trilogias. Assim afirma Jaeger: “[...] o homem é apenas o lugar onde elas [as forças divinas] se entrecrocavam, com força demolidora” (JAEGER, 2003, p.307). A raiz desta concepção encontra nos poemas de Sólon um aporte. Para Sólon existe um princípio imanente ao mundo que, se ferido ou transgredido, deve ser necessariamente reparado, tal princípio é a justiça, que não cabe ao homem conhecer absolutamente porque não consegue e porque não deve, pois os deuses impõem um limite. Deste modo, por mais que o homem busque entendê-la plenamente sempre haverá a infelicidade imprevisível. Isto é, aquilo que denominamos de sorte é, para Sólon, a justiça imanente do mundo, atuando e reparando as desmedidas nas quais os homens tem sua parte. Para Sólon, segundo Jaeger, tal processo gera dor, sofrimento. É o desejo enquanto não se satisfaz o promotor da constante mudança. Assim, diz Jaeger (2003, p.303):

O perigo demoníaco reside na insaciabilidade do desejo que, por mais que tenha, sempre quer o dobro. Assim a felicidade e fortuna não ficam muito tempo nas mãos de quem as goza. É na própria natureza delas que reside a mudança.

Por mais que o homem busque compreender seus limites e assim procurar não ferir a justiça “inviolável da ordem do mundo”, a emoção que lhe arrebatava originária da “[...] crueldade demoníaca e da perfídia de Até” (JAEGGER, 2003, p. 305) não o poupa do sacrifício para a restauração da *Diké*. Deste modo, nos dramas esquilianos o caráter não é o essencial, visto que a *Tyché* ou sorte na vida do homem remete sempre a algo que o suplanta, a saber, a justiça cósmica. Se na própria natureza da felicidade e da fortuna estão os germes da destruição, da transformação, da mudança, o mundo é em última instância devir, vir-a-ser, um eterno padecer e renascer para, em seguida, padecer novamente e assim ao infinito. A justiça em última instância, não é nada mais que este eterno movimento das ondas do devir.

Tanto para Ésquilo como para Sófocles a dor está intimamente relacionada à formação do humano. É na força, na intensidade da dor que o conhecimento trágico é adquirido. Diferentemente das epopeias, na tragédia a dor adquire posição central. Em *Os Persas* de Ésquilo, sobre a *hybris*, a desmedida dos homens, há o seguinte alerta:

Pilhas de mortos, até a terceira geração falarão sem voz aos olhos dos mortais que mortal não deve ter soberbo pensar. A soberbia, ao florescer, produz a espiga da Até, cuja safra toda será de lágrimas. Quando esses se vêem assim punidos, lembrai-vos de Atenas e Grécia; ninguém por desprezo ao seu presente *daimon*, por querer outros, verta grande opulência. Zeus punitivo vigia os demasiados soberbos pensamentos, severo juiz. (ÉSQUILO *apud* TORRANO, 2009 p. 99, § 819).

Neste fragmento, onde o divino é sagrado e justo e suas leis invioláveis, é o trágico no homem que arrasta por comoção. Este homem que, tomado pela cegueira, pela deusa Até, incorre em desmedida, e por isto é punido. Tal castigo transfixa o homem, mas a responsabilidade do evento não se limita a este homem: Mas que moral pode escapar às astutas garras da deusa? Até acolhe benévola o mortal nas suas redes, quando não há para ele como evitar nem fugir (*ibidem* p. 59, § 93).

Mais que uma ação, portanto, a tragédia grega é a expressão de um sofrimento: em *Prometeu Agrilhoado* o sinal característico do gênero humano é a dor. A força educativa da tragédia encontra na dor o fundamento do humano. Uma dor que torna trágico o destino do herói, não pelo caráter, nem pela posição de guerreiro, mas pela sua própria natureza. Enquanto Prometeu é em Hesíodo “[...] o prevaricador castigado pelo crime de ter roubado o fogo de Zeus”, em Ésquilo, Prometeu é quem “[...] traz a luz à humanidade sofredora” (JAEGGER, 2003, p.309). Prometeu é o fundador da cultura, o fogo desvela seu

heroísmo doloroso e seu amor pela humanidade e é pela boca do coro que tudo isto emerge em cena e educa intensamente:

Uma das raízes mais vigorosas da força educativa da tragédia consiste no coro que, com seus cantos de simpatia, objetiva na orquestra as experiências trágicas da ação. O coro de Prometeu é todo medo e compaixão e encarna de tal modo a ação da tragédia. [...] Embora o coro se funda com os sofrimentos de Prometeu até um grau de unidade tão grande, que no fim da tragédia, levado por infinita compaixão, se precipita no abismo, apesar das advertências divinas, purifica-se naquele canto coral em que se eleva do sentimento à reflexão, do afeto trágico ao conhecimento trágico. Chega-se com isto ao mais alto ponto que a tragédia pretende atingir. (JAEGER p.312-313)

É pela sua capacidade de sofrer e pela sua força vital que o homem trágico se torna superior em Ésquilo. Já em Sófocles é a impossibilidade de evitar o sofrimento, a dor, o elemento trágico. Apesar do componente teológico se fazer presente em suas obras, não é a ele que se dá ênfase no drama, mas à inevitabilidade do destino para o homem. Isto pode ser constatado no drama de Édipo onde todos os esforços de seu pai para livrar-se da sentença oracular não o pouparam do desfecho trágico preconizado.

Em Sófocles poesia e educação humana rumam em direção a um fim comum: o esforço plástico para criar uma forma humana. A poesia de Sófocles leva à “[...] objetivação progressiva da formação humana” (JAEGER, 2003, p.321). Para tal formação devemos nos atentar às figuras trágicas de Sófocles que diferentemente de Eurípedes não se focam no homem comum do cotidiano, mas em figuras ideais. Não se deve entender ideal, neste contexto, do mesmo modo como se entende em Platão, isto é, como uma dimensão superior cuja existência material e sensível nos afasta da verdadeira realidade; a dimensão inteligível, mundo das ideias. Ideal em Sófocles vincula-se ao fato de que o homem trágico carrega em seu personagem todas as dores do mundo, representa com intensidade os dramas dos quais o ser humano não pode se furtar, visto como já foi dito, a inevitabilidade da dor. “Para Sófocles, toda ação dramática é apenas o desenvolvimento essencial do homem sofredor. É assim que ele cumpre o seu destino e realiza a si próprio” (JAEGER, 2003, p.332). Além disso, o poeta trágico vê nesta arte uma atividade de elevado conhecimento:

Não se trata, porém do *ῥορνεῖν* (acreditar/fé) onde Édipo encontra o repouso do coração; é o autoconhecimento trágico do homem que aprofunda o “conheça-te a ti mesmo” délfico até chegar à inteligência da inanidade espectral da força humana e da felicidade terrena. Mas este conhecimento engloba também a consciência indestrutível e invencível da grandeza do homem sofredor. A dor constitui uma parte essencial do ser das figuras de Sófocles (JAEGER p. 332)

Homem e destino, em Sófocles, fundem-se e formam uma unidade indissolúvel. Que Édipo traga à luz esta ideia. Aquele que, enquanto homem, carrega todo peso do mundo em suas costas. Sobre este mito afirma Nietzsche: “O mito parece querer sussurrar-nos que (...) a sabedoria dionisíaca é um horror antinatural, que aquele que com o seu conhecimento lança a Natureza no abismo do aniquilamento tenha de sofrer em si mesmo a dissolução da natureza” (NIETZSCHE, 2007a, p.62).

Diante disso, podemos nos questionar: quanto de verdade, somos capazes de suportar sem nos aniquilarmos? Eis a górgona medusa que se a fitamos, seu olhar nos petrifica. Em *O Nascimento da Tragédia*, o que há de inaudito na vida, só pode ser apreendido com maior proximidade pela arte e, em especial, pela música, que na tragédia grega remete ao coro báquico: “[...] a dor torna Édipo venerável. O coro sente-lhe o terror, mas ainda mais a grandeza, e o rei de Atenas recebe o mendigo cego com as honras devidas a um hóspede ilustre” (JAEGER, 2003, p.333). Enfim, só aparentemente o horror que a sabedoria dionisíaca revela pode ser tomado como antinatural. Verdadeiramente, esta sabedoria nos lança ao que há de natural no mundo, a saber; o eterno padecente e pleno de contradição: uno primordial.

O legado do espírito ático para a posteridade, além da escultura de Fídias, está a tragédia de Sófocles, nesta os elementos: religioso, estético e ético se interpenetram e tornam-se condição um para o outro reciprocamente<sup>5</sup>. Em Sófocles há a culminância da poesia grega, sua forma mais acabada e que remete, em última instância, à problemática da formação humana ou nas palavras de Jaeger: “É em Sófocles que culmina a evolução da poesia grega, considerada como o processo de objetivação progressiva da formação humana” (JAEGER, 2003, p.320). O que se segue de Sófocles são ecos deste e de Édipo. “O que em Édipo é grande e rico de futuro ultrapassa as fronteiras da poesia e invade um novo domínio: o da filosofia” (JAEGER, 2003, p. 320). Em Sófocles consuma-se a natureza da tragédia, afirma Jaeger.

---

<sup>5</sup> JAEGER, 2003 p.321.

### 1.1.3. Heráclito e a Filosofia Trágica

Sobre o novo domínio, o da filosofia que transpassa Ésquilo e culmina em Sófocles, uma questão pode ser posta: Há filosofia trágica antes de Nietzsche? Se houve tal filosofia como se configurou? Que elementos serviram de aporte para o pensamento trágico de Nietzsche? Sobre isto, o pioneirismo da filosofia trágica, diz Nietzsche em *Ecce Homo*:

Permanece-me uma dúvida com relação à Heráclito em cuja vizinhança me sinto mais cálido e bem-disposto do que em qualquer outro lugar. A afirmação do fluir e do destruir, o decisivo numa filosofia dionisíaca, o dizer sim à oposição e à guerra, o vir-a-ser com radical rejeição até mesmo da noção de “Ser”, nisto devo reconhecer, em toda circunstância, o que me é mais aparentado entre o que até agora foi pensado (NIETZSCHE, 2009, p.62).

Em sua obra *O Nascimento da Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, Nietzsche apresenta como o pensamento heraclítico polarizava frente à proposta ontológica de Anaximandro. Este, como tantos outros filósofos da época trágica, voltava-se à necessidade de estabelecer um princípio subjacente ao mundo, tal princípio é *Arché*. O Ser do mundo é *Arché*, daí a compreensão do surgimento da Ontologia como teoria do Ser, da afirmação de uma essência que, tal qual, não pode deixar de ser, enquanto fundamento do mundo. Para Anaximandro, a *Arché* do mundo é o *Ápeiron*, o indeterminado, este é o verdadeiro Ser. Do indeterminado surgem os entes que por natureza são determinações particularizadas, estas, por sua vez, são finitas, limitadas, temporais, por isso, após cumprirem seu ciclo vital se esvaem no *Ápeiron*, na indeterminação. O refúgio metafísico de Anaximandro é o *Ápeiron*, digo metafísico e não físico, porque, para Nietzsche, o problema da protomateria (ar, água, etc.) em Anaximandro já extrapola tal dimensão:

É certo que quem é capaz de se pôr a discutir com outros sobre o que tenha sido propriamente essa proto-matéria, se é porventura uma coisa intermediária entre ar e água, ou talvez entre ar e fogo, não entendeu nosso filósofo: o mesmo se pode dizer dos que perguntam seriamente se Anaximandro pensou sua proto-matéria como mistura de todas as matérias existentes. Temos, antes, de dirigir nosso olhar ao ponto de onde podemos aprender que Anaximandro já não mais tratou a pergunta pela origem deste mundo de maneira puramente física, e de orientá-lo segundo aquela proposição lapidar que apresenta todo vir-a-ser como uma emancipação do ser eterno, digna de castigo, como uma injustiça que deve ser expiada pelo

sucumbir. Se ele preferiu ver, na pluralidade das coisas nascidas, uma soma de injustiças a ser expiadas, foi o primeiro grego que ousou tomar nas mãos o novelo do mais profundo dos problemas éticos. (NIETZSCHE, 1978, p.18).

Tomar o devir como constatação de uma transgressão que deve ser corrigida, como delito que deve ser expiado, introduz um princípio moralizante no mundo, tudo o que padece não pode participar do verdadeiramente existente, tudo o que deixa de ser, que está imerso na mudança, sucumbe como prova de que não deveria emancipar-se do ser. O que surge deste pensamento culmina no socratismo.

Quando o filósofo de Röcken vê na doutrina do Ser de Anaximandro um moralismo inerente, as seguintes questões podem ser levantadas: Que tanto a moral pode ser nociva ao homem? Porque tantas censuras a ela? Enfim, de que natureza é esta moral? Infelizmente não seria viável o aprofundamento digno de tais questões, visto que esta problemática ocupa direta ou indiretamente toda obra de Nietzsche e teria de ser reservado um capítulo, no mínimo, para tratar ainda negligentemente tal mote vinculado à formação humana. É importante que se tenha ciência que a natureza ou noção de moral que Nietzsche combate é a que surge com o socratismo, isto é, uma moral infalível, pois fundamentada na razão. Se os homens erram é por ignorarem o caminho seguro da dialética.

Nesta direção, nos diálogos platônicos observa-se na figura de Sócrates o ideal ascético do sábio que após ter bebido cicuta, dispara moribundo as derradeiras palavras no *Fédon*: “Crítón devemos um galo a Asclépio; não te esqueças de pagar essa dívida (PLATÃO, 1979, p. 126). Oferecia-se um galo a Esculápio ou Asclépio, deus da medicina, toda vez que se alcançasse a cura de uma doença, pois a doença de Sócrates era a vida. Sobre isto diz Nietzsche em *O Crepúsculo dos Ídolos*:

Em todos os tempos os grandes sábios sempre fizeram o mesmo juízo sobre a vida: ela não vale nada... Sempre e por toda parte se escutou o mesmo tom saindo de suas bocas. Um tom cheio de dúvidas, cheio de melancolia, cheio de cansaço da vida, um tom plenamente contrafeito frente a ela. O próprio Sócrates disse ao morrer: "viver significa estar há muito doente - eu devo um galo a Asclépio curador". O próprio Sócrates estava enfasiado da vida. (NIETZSCHE, 2006, p.17)

Em Anaxágoras tem-se dois mundos totalmente distintos, um físico e um metafísico ou como diz o filósofo de Röcken: o reino das qualidades determinadas e o reino

da indeterminação indefinível (NIETZSCHE, 1978, p.103). Esta dualidade tem no fundador da Academia seu acabamento e consagração. A partir deste pensamento uma destas realidades é negada em virtude da outra, em Anaxágoras o devir é negado em virtude do ser. Em Platão o mundo sensível é negado diante do inteligível, o corpo é negado frente à alma. Moral soa em Nietzsche como doutrina de valores que nega a vida e suas pulsões. Kant, pelo seu imperativo categórico, tem a receita para a cura de quem não quer perecer moralmente. O cristianismo, o platonismo do povo, tem um paraíso para desfrute eterno daqueles que em vida forem obedientes aos preceitos morais do crucificado. E Sócrates, contemplando a luz do sol, retorna à caverna e pode, enfim, apresentar aos agrilhoados as maravilhas dos bosques da razão. Sob o controle da razão os homens jamais se perdem. Então constroem suas leis muito bem fundamentadas no princípio racional, leis universais, eternas e imutáveis. Se a razão é a medida de todas as coisas, tudo gira em torno do mecanismo medidor, do aparato de julgamento.

Entretanto, para Nietzsche, a razão não é a medida, e sim, ela é medida pelo mundo, pela Natureza, pelo vir-a-ser. Pelo ente racional transfixam pulsões que fogem ao julgamento do tribunal da razão, sendo que tais pulsões o arrebatam e o conduzem pelo inaudito, pelo contraditório, pelo devir. Talvez angustiados por não encontrar um posicionamento mais diretivo de como poderíamos amar a vida de fato, que ações poderíamos tomar para não fazermos parte de uma moral de rebanho e não negarmos a vida chegamos a uma passagem muito ilustrativa no aforismo 125 de *A Gaia Ciência* para esta angústia:

Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para frente, em todas as direções? Existem ainda 'em cima' e 'embaixo'? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? (NIETZSCHE, 2001, p. 148).

Para além de apresentar uma tábua de valores alternativos com diretrizes escritas pelas mãos do próprio Dionísio, a qual Nietzsche quebrara ao descer da montanha após dez longos anos e encontrar os homens adorando um busto áureo de Sócrates, estão as infinitas possibilidades de atribuir sentido à vida e, além, de potencializá-la. O trágico, esta visão dionisíaca de mundo remonta, na filosofia, ao eterno devir, ao vir-a-ser tão evitado por Anaximandro e seus sucessores. Mas que outro tratamento poderia ser dado ao devir que não este? Assim diz Nietzsche (1978, p.102-103):

Heráclito de Éfeso surgiu no meio desta noite mística que envolvia o problema do devir de Anaximandro, e iluminou-o com um raio de luz divino: "Contemplo o devir", diz ele, "e nunca alguém contemplou com tanta atenção o fluxo e o ritmo eternos das coisas. E o que é que eu vi? Legalidades, certezas infalíveis, vias imutáveis do direito, as Erínias que julgam todas as infrações às leis, o mundo inteiro a oferecer o espetáculo de uma justiça soberana e de forças naturais demoníacas, presentes em todo o lado e submissas ao seu serviço. Contemplei, não a punição do que no devir entrou, mas a justificação do devir. Quando é que o crime, a secessão se manifestou em formas invioláveis, em leis piedosamente veneradas? Onde domina a injustiça, depara-se com o arbitrário, a desordem, a irregularidade, a contradição; mas onde só reinam a lei e a *diké*, filha de Zeus, como neste mundo, como poderia aí vigorar a esfera da culpa, da expiação, da condenação e, por assim dizer, o lugar de suplício de todos os condenados ?"

Na presença de Heráclito, Nietzsche sente-se bem disposto, primeiro por este, como já foi dito, negar o ser. Segundo e, como consequência do primeiro ponto, negar a moral. A justiça em Heráclito suplanta a esfera humana, está para além desta, se instala no devir, neste fluir permanente na e da Natureza. Sob leis eternas o mundo se transforma, se modifica, o que é logo deixa de ser, é ponto de partida e chegada, é um construir e destruir contínuo, nada permanece, cada coisa tem em si o germe de seu oposto, no que fatalmente irá se tornar adiante se destruindo e formando então o que logo a frente perecerá irremediavelmente. Diz Heráclito, segundo Nietzsche (1978, p.103):

Só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o fato de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entraís pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez.

A fixidez não passa de uma ilusão, o real: o vir-a-ser. Heráclito entende o vir-a-ser como emergente da guerra entre os opostos, isto é, sob a forma de polaridade há o desdobramento de uma força em duas atividades que em termos qualitativos são distintas, opostas que combatem por sua reunificação. Ora uma, ora outra tem o domínio, porém nesta guerra não há trégua nem mesmo fim, é uma combate eterno. E exatamente neste conflito se manifesta a justiça eterna. Esta concepção entre gregos, principalmente na época da tragédia, perpassa as mais diversas dimensões de suas atividades e é própria da "[...] força suprema da representação intuitiva" (1978, p.103) a qual Heráclito tem predileção frente à outra possível

forma de representação que é a racional “[...] baseada em conceitos e combinações lógicas” (1978, p.103). Belamente Nietzsche (1978, p.104-105) afirma:

É uma idéia admirável, oriunda da mais pura fonte do gênio helênico, que considera a luta como a ação contínua de uma justiça homogênea, severa, vinculada a leis eternas. Só um Grego era capaz de fazer desta representação o fundamento de uma cosmodicéia; é a boa Éris de Hesíodo, transfigurada em princípio cósmico, é a idéia de competição dos Gregos singulares e da cidade grega, transferida dos ginásios e das palestras dos *ágon*s artísticos, da luta dos partidos políticos e das cidades entre si, para o mais universal, de maneira que agora a engrenagem do cosmos nela gira. Assim como cada Grego luta, como se apenas ele tivesse razão e como se um critério infinitamente seguro da decisão judiciária definisse em cada instante para que lado tende a vitória, assim também lutam entre si as qualidades, segundo regras e leis invioláveis, imanes ao combate. As próprias coisas que a inteligência limitada do homem e do animal julga sólidas e constantes não têm existência real, não passam do luzir e do faiscar de espadas desembainhadas, são o brilho da vitória na luta das qualidades opostas.

Enquanto Anaximandro recorre ao indeterminado como refúgio diante do eterno devir das qualidades determinadas dos entes, Nietzsche questiona se o vir-a-ser que se revela aos homens não é apenas o tornar-se visível de um combate de qualidades eternas. Seria um desdobramento possível do pensamento heraclítico, porém Nietzsche pontua tal questionamento como extra heraclítico e afirma, com o filósofo de Éfeso, que as qualidades perceptíveis, determinadas são em última instância fogo, ou melhor: o jogo do fogo consigo mesmo. Porque fogo? Primeiro; pela volatilidade; segundo; porque transforma tudo o que domina; e terceiro; porque consome a si mesmo. O fogo é a metáfora física de Heráclito para o devir. A ideia de jogo aqui é muito cara para tal concepção do mundo, visto que, o *pólemos*, o combate do qual se fala, não é de qualquer tipo, mas de um tipo específico: do jogo. Desta forma, entenda-se a noção de *pólemos* articulada com outra, a saber, a de *ágon*. E sobre o *ágon*, entre os gregos, diz o historiador holandês Huizinga (1996, p. 36):

O *agón* na vida dos gregos, ou a competição em qualquer outra parte do mundo, possui todas as características formais do jogo e, quanto à sua função, pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio do lúdico.

O fogo destrói, consome tudo o que lhe estiver ao alcance, então, após tudo consumido há saciedade. Tudo se acaba aí? Se não, de onde surge o impulso para criar tudo o

que foi destruído novamente? Recorre-se então a um provérbio grego que diz: a saciedade gera o crime (*hybris*). O fogo então seria punido pela conflagração? Os questionamentos continuam com Nietzsche (1978, p.107):

Não é todo o processo do mundo um castigo da *hybris*? E não é a multiplicidade o resultado de um crime? Não é a metamorfose do puro no impuro uma consequência da injustiça? Não é a culpa transferida para o próprio coração das coisas? E se, assim, o mundo do devir e dos indivíduos é dela libertado, não está ao mesmo tempo condenado a sofrer sempre as consequências dela?

A resposta para todos estes questionamentos invocam o *ágon*, o combate enquanto jogo. Sobre se há culpa, injustiça, dor neste mundo, Heráclito afirma que sim, porém somente para aqueles que desconhecem a visão em conjunto, e por isso observam como homem limitado as coisas em separado. No fundo das coisas não há injustiças, não há desmedidas, mas somente *ágon*. Se na pluralidade o fogo puro se transforma em impuro, isto não se daria sem culpa, pois haveria de alguma forma expiação para tal transformação. Porém a justiça e o fogo são a mesma coisa, o fogo é juiz de si próprio. Nietzsche recorre ao jogo da criança e do artista como justificativa de como se configuraria, no fundo do mundo, este combate, este eterno quebrar de ondas:

Perante o seu olhar de fogo, não subsiste nenhuma gota de injustiça no mundo derramado em seu redor; e chega mesmo a superar, mediante uma comparação sublime, a dificuldade principal em explicar como é possível que o fogo puro possa assumir formas tão impuras. Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual. E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência - e esse jogo joga-o o Aion consigo mesmo. Transformando-se em água e em terra, junta, como uma criança, montinhos de areia à beira-mar, constrói e derruba: de vez em quando, recomeça o jogo. Um instante de saciedade: depois, a necessidade apodera-se outra vez dele, tal como a necessidade força o artista a criar. Não é a perversidade, mas o impulso do jogo sempre despertando de novo que chama outros mundos à vida. Às vezes, a criança lança fora o brinquedo: mas depressa recomeça a brincar com uma disposição inocente (NIETZSCHE, 1978, p.107).

Não é o homem moral do “tu deves” que Heráclito enaltece, mas o homem estético por intuir o jogo do fogo do processo em que o artista e a obra de arte expressam o conflito da pluralidade “[...] que traz consigo lei e direito, como o artista fica em contemplação e em ação na obra de arte, como necessidade e jogo, conflito e harmonia, tem de emparelhar-se para gerar a obra de arte” (NIETZSCHE, 1978, p.108). Quando artista e obra são a mesma coisa, isto é, se identificam plenamente, não há *telos*, não há uma vontade definida e intencional. O que há é a necessidade de criar, assim como o combate, o jogo é uma necessidade. Em Heráclito o fogo ora é terra, ora é água, o homem na medida em que conserva uma fagulha de fogo é mais racional, porém se predomina água e terra nem tanto. O relevante é que não há obrigação de conhecer o *logos* por ser homem.

Húmus, terra fértil, misturada à água nas mãos do demiurgo criança é o espetáculo do devir, do construir e do destruir, inocente, isento de culpa é o combate, o uno, o múltiplo, enfim é o *ágon*, o jogo do fogo. A terra que dá frutos é a mesma que recebe o deus assassinado, das cinzas dos titãs surgem os homens, é o eterno nascer e padecer, é o sêmen, é o sangue, plenos de contradição porque carregam em si o seu oposto. Formar tragicamente não pode ser outra coisa que o aqui apresentado. É possível uma formação humana nestes moldes? Sim, é possível. E aí estão os gregos trágicos do século de Péricles como manifestação desta formação. E a música onde entra? A música, de onde surge a tragédia, deve ser a expressão estética do dionisíaco, do uno primordial, deste eterno padecente e pleno de contradição, da guerra, é o jogo do artista que assim como o jogo da criança expressa no seu processo o fundo do mundo.

A tragédia na Ática foi sepultada a partir do socratismo de Eurípides, mas Nietzsche não se convence de que este sepultamento seja permanente, em algum tempo ou lugar pode ressurgir pelas mãos do devir:

Aqui nos ocupa a questão de saber se a potência por cuja ação contrária a tragédia se rompe, contará em todos os tempos com força suficiente para impedir o redespertar artístico da tragédia e da consideração trágica do mundo. Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica e a consideração trágica do mundo* (NIETZSCHE, 2007a, p.102).

Não só o trágico traz em si o jogo, como trágico e socratismo duelam. Em *O Nascimento da Tragédia* há um projeto estético prestes a ser posto à prova. Na Alemanha de Nietzsche o otimismo cientificista perderá força a ponto de não conseguir impedir o

redespertar artístico da tragédia? Entremos agora na modernidade, e busquemos entender como o alemão construiu seu projeto de formação humana inspirado na *Paideia*, e, mais, como este projeto trata a música e seu potencial formador do humano.

Mas que tal empreita não se inicie antes de apontar o que há em comum entre formação trágica em Ésquilo, Sófocles e Heráclito. Nos três há uma atenção especial para uma dimensão da vida que atravessa o homem, mas não se limita a ele. Tal dimensão é apresentada, ora como o sagrado, no caso de Ésquilo, ora tal qual o destino, como visto em Sófocles e, ainda, como devir em Heráclito. Formar, portanto, é aceitar que o homem diante desta dimensão não é medida, mas como já dito, é medido.

Outro aspecto imprescindível para a formação trágica é a consciência do combate ao qual estamos imersos tanto quanto o restante do mundo, este combate é permanente, não se desfaz em uma reconciliação definitiva, é o eterno jogo. Este aspecto do mundo está presente em Ésquilo, em Sófocles e traduzido em conceitos filosóficos por Heráclito. Forma-se não para a resignação, mas para o jogo, para o combate. Diante das vicissitudes e atribulações da vida, oriundas do que há de mais profundo no mundo, o homem sofre, percebe-se pela dor, pela angústia que o devir lhe imprime. Sofre, também, por desconhecer o que virá a ser, logo à frente. Mas o que lhe fere e o faz sofrer não o anula, pelo contrário, lhe faz grande, lhe faz forte e o conduz ao movimento de tornar-se o que se é, ao movimento de constituição de sua própria identidade. Tal identidade é o que intenta esta natureza de formação, a saber, a formação pelo trágico.

## 1.2. O ECO DO BERRO: OU FORMAÇÃO TRÁGICA NOS MODERNOS (ALEMANHA)

### 1.2.1 Winckelmann: Um Entusiasta dos Gregos

Que a Grécia exerceu forte influência sobre os alemães, isto é notável, assim como exerceu sobre os latinos, e como evidência desta influência, podemos citar, no âmbito da formação humana, o conceito de *humanitas* que, em última instância, busca aproximar-se da *Paideia* grega. Sob tal influência, vale apontar um entusiasta da cultura grega que muito se empenhou em difundi-la. Tal entusiasta é o alemão Johan Joachim Winckelmann. No ensaio: *Reflexões Sobre a Imitação das Obras Gregas na Pintura e na Escultura* ele demonstra a superioridade dos antigos frente aos modernos, na qualidade de modelos a serem imitados: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”

(WINCKELMANN, 1975, p.39). Aparentemente soa desagradável falar em imitação, já que esta ideia nos remete quase sempre à cópia, à imperfeição, à não originalidade, e ainda, se assim a colocarmos sob o peso do juízo platônico, ela afastará três graus da verdade, e os artistas que da escultura e da pintura fazem seu ofício, assim como os poetas, deverão arredar-se da cidade ideal de Arístocles para que nela não orientem os cidadãos pelo caminho equívoco dos imitadores das sensações.

Ainda acerca da afirmação de Winckelmann: “tornarmo-nos inimitáveis imitando o inimitável”, incorreria em contradição se o sentido dado ao termo imitação for o acima apresentado, portanto de cópia. Mas não é este o sentido de imitação que nosso entusiasta lança mão em seu ensaio, apesar de tal façanha, a saber, a de copiar obras gregas, não seria tarefa para homens comuns, e isto pode ser detectado em várias passagens das *Reflexões* a partir das quais Winckelmann discorre sobre o modo como trabalhavam os gregos na confecção das esculturas e quais as técnicas posteriores utilizadas poderiam ser mais promissoras na imitação dos gregos. O sentido de imitação, já que não é naturalista nem realista, nos faz chegar ao que Jaeger apresenta como culminância do espírito helênico, a saber, é platônico, portanto, ideal. E assim, Bornheim (1975, p. 19):

Ora, sobre esse mal-entendido escreve o próprio Winckelmann: “A imitação do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos objetos particulares e faz delas um único todo. O primeiro processo implica fazer uma cópia semelhante, um retrato; é o caminho que conduz às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais; esse foi o seguido pelos gregos”. O que interessa, pois, não está simplesmente na cópia, e sim no *ideos*, na idéia ou na forma universal. O sentido da imitação não é naturalista ou realista, mas platônico. O importante, quando se faz arte, não consiste simplesmente em copiar os antigos, e sim em pensar como os gregos, em comportar-se como eles: exigindo da arte uma missão semelhante à dos gregos. Só desse modo a imitação pode ser criadora e evitar o impasse do servilismo.

Esta distinção faz toda diferença entre uma atenta leitura e outra descuidada, ligeira ou mesmo buliçosa. Captar a natureza em seu perfeito estado, não implica uma simples cópia do objeto, mas a apreensão do que subjaz o objeto, ou, nas palavras de Bornheim: “[...] o que está presente na natureza que a transcende” (BORNHEIM, 1975, p. 20). A respeito desta relação entre Ideia platônica e a imitação Winckelmann (1975, p.44-5) afirma:

Estas numerosas ocasiões de observar a natureza levaram os artistas gregos a ir ainda mais longe: começaram a formar certos conceitos universais – tanto a partir de partes isoladas do corpo, como de suas proporções de conjunto – que se erguiam acima da própria natureza; o seu modelo original, ideal, era a natureza espiritual concebida tão só pelo entendimento. E podemos acrescentar; pelo entendimento divino, à maneira platônica.

Para Winckelmann a cultura grega atinge a plenitude de sua forma e, isto, graças à educação do homem grego, sua formação humana invoca todo esplendor da natureza, corporifica o divino, natureza e *eidós* se fundem na Hélade. A diferença entre os antigos e os modernos está na dificuldade que o moderno encontrará para acessar a natureza em sua plenitude, em seu estado de perfeição, algo que para o grego estava ao alcance das mãos. Aqui, segundo Bornheim, há uma crítica implícita ao cristianismo, já que este desfigurou a bela forma própria de uma natureza perfeita que nos antigos se revelava em todo seu esplendor. Mas qual o motivo da escassa possibilidade do moderno apreender a natureza em todo seu esplendor numa escultura, por exemplo? Uma bela obra pode ser assim denominada à medida que apresenta sensivelmente o divino, o metafísico. Há um processo recíproco de imanentizar o transcendente e transcendentalizar o imanente. Voltar à Grécia, para Winckelmann, não significa um regresso ao passado; é, sim, o encontro com a “*Arché*” do belo, suas obras são a atualização de um estado natural perfeito. Nas palavras de Bornheim (1975, p.21 e 22):

Característica de Winckelmann é a crença de que a “bela alma” encontra seu Urbild (arquétipo), seu modelo original, na Grécia antiga, razão pela qual a imitação dos gregos afiança-se como sendo um caminho insubstituível. “Quem não conhece as obras da Antiguidade não creia saber o que é verdadeiramente belo.” O fundamental, assim, é aprender a ver a beleza grega e, através desse ver, despistar um comportamento arqueológico; ou a compreender o arqueológico no sentido etimológico da palavra, como um dizer a origem, mas uma origem que é perenidade e por isso empresta à arte antiga uma realidade sempre atual, desveladora de um fundo permanente e divino das coisas.

Nas esculturas gregas nosso entusiasta primeiramente observa a partir da página 41 das *Reflexões* a constituição física dos corpos que servirão de modelo para os escultores. Estes homens nascidos ao sul dos Pirineus já foram agraciados por um céu sereno e puro, as atividades físicas às quais se submetiam como a luta e a natação, moldavam seus corpos aproximando-os da bela forma desde a mais tenra idade. Não ostentavam musculatura supérflua, mas equilibrada.

Sob esta perspectiva podemos afirmar que o moderno desde a infância já tem seu corpo apertado por cueiros, que o deforma, que já lhe imprime ódio, e, por consequência, aversão ao natural, à bela forma. As vestimentas modernas estrangulam pescoços, ancas e coxas, não permitem que a natureza opere em prol do sublime. Já a vestimenta dos gregos, são leves, não oferecem obstáculos ao corpo, este como um rio segue seu curso sem represamentos. O tecido, quase transparente, valoriza os contornos do corpo, este está presente e alegra os olhos, diferente do moderno, que o cobre, e ousa até denominar de vergonhas os instrumentos de deleite, de prazer. O cristianismo maculou o corpo<sup>6</sup> e só o despe para evidenciar sofrimento, humilhação, desamparo. Eis o primeiro empecilho para não se tomar um corpo moderno como referência da beleza arquetípica.

Outro ponto que apresenta Winckelmann é o da Grécia desconhecer enfermidades que deformam tais corpos, como a varíola. E mais, diz o entusiasta de Altmark: “Nem as enfermidades venéreas, nem o raquitismo consequente exerceram seu poder destruidor contra a beleza corporal dos gregos” (WINCKELMANN, 1975, p.43). Os artistas gregos buscavam inspiração no ginásio, onde os jovens praticavam suas atividades esportivas completamente nus. Os diálogos de Platão tiveram origem neste ambiente.

Sófocles, por sua vez, em sua juventude, introduziu a nudez no teatro. Jovens dançavam despidos sob o olhar atento do público, assim como as jovens em determinadas festas, e mesmo nas cenas do teatro apresentavam a seus concidadãos toda plenitude de suas formas e, de modo algum isto os corava tal qual cora o moderno. Tais apresentações fizeram florescer nos gregos um sentimento de humanidade tão intenso que espetáculos sangrentos como os característicos da Ásia Menor ou dos gladiadores de Roma eram no máximo, um objeto de repulsa pelo horror que plantavam em quem os presenciava. Tal humanidade foi com o tempo sendo suprimida com a recorrência e popularização destes espetáculos e principalmente pelo avanço do Império Romano sobre a Hélade.

Outro ponto que impossibilita o moderno de atingir a perfeição de que um grego era capaz, diz respeito aos detalhes nas esculturas como

nas partes comprimidas do corpo, pequenas dobras da pele demasiado marcadas; ao contrário dos gregos, onde uma suave ondulação as faz surgir uma da outra à maneira de ondas, de modo que parecem constituir um todo e produzir uma única e nobre pressão. A pele nos gregos não está esticada como nos modernos, mas levemente estendida sobre uma carne sadia, que a preenche sem formar gorduras, ela acompanha os músculos e se une a eles e a todos os seus movimentos, diferente do moderno que forma pequenas

---

<sup>6</sup> Excetuam-se os cristãos primitivos que eram batizados totalmente nus.

dobras parciais da pele separadas da carne. As covinhas nas peles dos modernos são muito aparentes e em maior quantidade, distintamente dos antigos que economicamente as sinalizam, notadas senão por uma sensibilidade educada (WINCKELMANN, 1975, p. 46).

Logo em seguida nosso entusiasta aponta para os contornos das estátuas gregas: parecem terem sido feitos com a ponta de um cabelo de tão perfeitos, não incorrem em equívoco quando, como nos contornos modernos, para evitar a magreza de um corpo, caem no balofo ou, para evitar o obeso, caem na magreza. Assim é mister compreender que a linha que separa o supérfluo do pleno é muito tênue e raramente um moderno a tocou sem rompê-la. Uma exceção são as figuras musculosas de Miguel Ângelo da época heroica.

O terceiro ponto que separa os modernos dos antigos diz respeito ao *panejamento*, isto é, à ciência de cobrir os corpos com vestimentas sem matar a forma, bem como a expressão das dobras do tecido sobre a nudez. O tecido que encobria os gregos era leve e molhado o que realçava as formas, ao contrário do moderno que por sobrepor diversas camadas de vestimentas, perde as formas por conta da rigidez da sua indumentária.

Tendo estas observações como apoio, Winckelmann tece suas críticas ao barroco, principalmente ao escultor e arquiteto napolitano Gian Lorenzo Berníni que professava que a natureza nos ofereceria todos os aspectos importantes para a confecção de uma obra de arte que atingisse a bela forma. Objetava que havia encontrado na natureza várias vezes o encanto que a Vênus de Médici provocava em quem, com olhos educados a contemplasse. Winckelmann rebate esse argumento dizendo que se Berníni encontrou na natureza tal beleza é porque tomou como parâmetro a obra, ou seja, foi a Vênus que o levou a descobrir tal encanto na natureza e não o contrário. Deste modo, a Estátua carrega e concentra os belos traços dispersos na natureza, e assim mostra-se caminho mais curto para a bela forma.

A nobre simplicidade e a serena grandeza, desta feita, são as características gerais expressas nas obras gregas, defende Winckelmann. A calma e a singeleza, opondo-se à pompa e a monumentalidade do barroco, apresenta uma alma dadivosa e equilibrada. Muito claramente nosso entusiasta apreende tais conceitos em Laocoonte, cuja autoria da obra é atribuída por Plínio, o naturalista romano, a três escultores da ilha de Rodas: Agesandro, Atenodoro e Polidoro. Aqui vale a citação da análise na íntegra:

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma. (WINCKELMANN, 1975, p.53)

Os gregos além de excelentes artistas, estes homens eram sábios, e essa sabedoria se materializava nas obras. A força do espírito heleno, no fazer do artista, revela esta sapiência natural através da nobre simplicidade e da calma grandeza:

A nobre simplicidade e a serena grandeza das estátuas gregas são ao mesmo tempo a característica verdadeira das obras literárias da melhor fase da Grécia, das obras da escola de Sócrates, e são principalmente essas qualidades que constituem a magnífica grandeza que um Rafael alcançou pela imitação dos antigos. (WINCKELMANN, 1975, p.55)

Vale ressaltar que quando Nietzsche pensa em sereno-jovialidade é desta natureza de apreciação a qual se refere. O conceito nietzschiano de Apolíneo é patente na leitura de Winckelmann do Laocoonte, obviamente não é Winckelmann que assim define a estátua do sacerdote de Apolo, mas podemos entender de melhor forma esta pulsão natural (o apolíneo) a partir das citações apresentadas acima.<sup>7</sup>

Pois bem, depois de toda esta defesa dos antigos diante dos modernos, da imitação de suas obras como o caminho reto para atingir a bela forma, com o que de fato para a reflexão sobre a formação humana, Winckelmann contribui? Como pode nos ser útil seus pensamentos à empresa que aqui nos propomos? De três maneiras: primeiramente, pelo modo como apresenta a formação humana pautada na arte ou, dito de outra forma, a função

<sup>7</sup> Apesar de tal conceito de apolíneo, presente em Nietzsche desde *O Nascimento da Tragédia*, remontar à leitura de Winckelmann, é clara a crítica daquele à interpretação da Grécia, como sinônimo de serenidade, feita por este.

educativa da arte; segundo, pela necessidade de aprendermos com os gregos; e, terceiro, como contraponto ao que virá em seguida, em termos de valorização da música, pelo barroco e mais tarde, em detrimento das artes plásticas, por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche.

É possível formar pela arte? Sim, é possível e o ensaio das *Reflexões* de Winckelmann aponta para isto, ou seja, como um manifesto ou manual instrutivo de como se educar nas artes plásticas e, também, como educar através das artes plásticas, visto que, estas, nas mãos dos antigos, revelam o que há de mais esplêndido na natureza. Neste sentido formar o humano é instituir a bela forma, e, como já vimos a bela forma não é simples imitação, mas apreensão da Ideia. Assim escreve Bornheim (1975, p.17):

Torna-se cada vez mais secundário saber o que produz o artista, e sublinha-se o como ele produz. Winckelmann deu nessa orientação, de modo consciente, um passo decisivo. Quando descreve uma estátua grega, busca um ideal humano que vale por si, independentemente da estátua; persegue o ideal da “nobre simplicidade e da calma grandeza”. Se os gregos são importantes é porque nos podem ensinar o excelente, nos podem dar a “visão do elevado e do sublime”: a arte adquire uma nova função educativa, presa ao estético, que passa a ser considerado o alicerce e o caminho para uma nova sabedoria. Daí a ideia que se introduz de uma dignidade e de uma santidade próprias do artista. Nesse ponto, porém, Winckelmann não pode ser considerado mais do que um precursor, pois não chega a desenvolver propriamente uma doutrina sobre a matéria nem a desprender-se completamente da *intentio recta* ao falar, de modo platônico, em um “reino de idéias incorpóreas”. A tendência ao subjetivismo permanece a meio caminho.

Tal função educativa, presa ao estético, é de grande valia ao escopo que aqui nos propomos. Porém, note-se que tal função busca o sentido clássico grego, nos moldes do que culmina como aponta Jaeger, no platonismo. Não há em Winckelmann subjetivismo efetivo, por isso é o pai de um classicismo tardio, (tardio por conta principalmente do pietismo, fruto do protestantismo luterano). E, como classicista, conserva a reverência quase incondicional aos artistas plásticos gregos, especialmente os escultores.

A segunda maneira de como podem nos ser úteis os pensamentos deste entusiasta da cultura grega, é pelo modo como justifica a superioridade desta cultura. Primeiramente, em sentido negativo, por não terem os gregos, sofrido sobre o corpo os açoites do cristianismo. Segundo, em sentido positivo, porque a educação grega em muito favoreceu o florescimento pleno das disposições naturais humanas, sua formação integral: os ginásios, o teatro, as ágoras, por todos estes ambientes o homem grego formou-se. Sua educação, desde cedo, voltava-se para o coração da *polis*, cujo sangue circulava em suas veias como no de

todos os demais cidadãos. Esta visão orgânica culmina em Platão quando, por ilustração, no livro IV da *República*, usa a metáfora do corpo, onde filósofos, guerreiros e mantenedores representados, respectivamente por cabeça, tronco e abdômen, em conjunto, tornam possível o Estado ideal platônico, desde que, exerçam excelentemente suas funções naturalmente cabíveis, conforme seu tipo de alma.<sup>8</sup>

A terceira maneira, isto é como contraponto, apresenta o que de Winckelmann se segue. Primeiro, se o público para o qual se dirigia era o de artistas plásticos, muito pouca influência exerceu sobre tal grupo, para não dizer desconsiderável. Quem toma como ponto de partida seu entusiasmo diante dos antigos são os poetas. O escritor alemão Johann Gottfried von Herder aceita o ideal estético de Winckelmann e vai além quando questiona: até que ponto será possível uma renascença grega em solo germânico? O interesse de Herder é situar historicamente a cultura grega e a partir disto pensar o destino orgânico das nações, dos povos, e isto inclui evidentemente o destino da Germânia. Não era ingênuo em pensar um renascimento grego à “maneira” dos helenos, pensava-o mais enquanto atitude de processamento do moderno tal qual os gregos fizeram com a antiguidade, a Alemanha então realizaria a grande cultura moderna, e para isto seria necessário um grande projeto cultural.

Segundo Bornheim, “Winckelmann dá ao classicismo alemão seu ideal estético, Herder lhe dá sua teoria, que será posta em prática por Goethe e Schiller” (1975, p.25). Estes veem na figura de Homero a referência de excelência grega, é plasticamente que Goethe concebe Homero, não perde a referência de Winckelmann neste âmbito, porém não são as artes plásticas que materializam a excelência do espírito grego, mas como já dito, a literatura homérica. Schiller e Goethe realizam o classicismo alemão com obras como *Tasso, Herrmann & Dorotea* e *Ifigênia* por parte de Goethe e *Os Deuses da Grécia* por Schiller. Mas este já pouco se volta ao modelo grego, suas peças teatrais, em destaque *A Noiva de Messina*, apesar da inspiração grega, tendem mais ao barroco que propriamente ao antigo. A pedido de Schiller, Goethe retoma o espírito do movimento literário Tempestade e Ímpeto<sup>9</sup> e, a partir dele, apresenta o *Fausto*. Esta obra que recorre ao lendário contém em si uma problemática romântica o que nos coloca diante de um paradoxo, a saber, a principal obra do classicismo é romântica e isto leva fatalmente a uma aproximação da identidade cultural alemã com o romantismo, ou nas palavras de Bornheim (1975, p.26):

<sup>8</sup> Não estou aqui defendendo que o Estado ideal platônico tenha tomado corpo historicamente em Atenas, mas, simplesmente apontando como a formação do homem grego tende a uma organicidade incomum se comparado aos demais povos desta época.

<sup>9</sup> *Sturm und Drang* é um movimento de contestação e reação ao Iluminismo do século XVIII, bem como ao classicismo Francês que, com sua poesia de métrica rígida, exerceu grande influência na Alemanha da segunda metade desse século, principalmente através do escritor e dramaturgo alemão Johann Christoph Gottsched.

Paradoxalmente, a obra mais importante do chamado classicismo alemão é romântica. Portanto, o classicismo, que nunca conseguira realmente criar raízes nem transcender o âmbito privilegiado de uma rica, mas reduzida elite, termina reconhecendo no romantismo seu sentido mais profundo.

Com o romantismo, os ideais de Winckelmann perdem força, visto que, a própria ideia de uma Grécia da bela forma, que Nietzsche define como sendo apolínea, que é a base do classicismo winckelmanniano, começa a ruir quando um lado escuro, noturno da cultura grega a partir de Sófocles toma corpo, e quem assim pressente é o poeta, tradutor e crítico alemão August Wilhelm von Schlegel. O dionisíaco, diante disso, toma vulto e, com o historiador e filósofo suíço Jacob Christoph Burckhardt e Friedrich W. Nietzsche acaba ocupando uma posição central no pensamento estético destes dois pensadores.

Outro golpe no classicismo winckelmanniano é o do papel que a música passa a ocupar no romantismo, principalmente com Wagner<sup>10</sup> que afirma serem os olhos insuficientes para atingirmos a profundidade do mundo. Se nosso entusiasta do classicismo alemão compara a arte grega com um mar calmo, o romantismo interessa-se pela profundidade deste mar, pelo originário, esta imensidão de que o homem mal se dá conta, mas está sob seus pés. Assim o romantismo não irá negar a cultura grega, mas a inserirá num contexto muito mais amplo que parte da Ásia, passa pela Hélade e culmina no cristianismo. A Grécia perde seu *status* de cultura privilegiada, insere-se no processo, como mais um povo de relevante valor, porém, não o povo ao qual devemos imitar para não perdemos de vista a bela forma e, por conseguinte, a bela formação. Bornheim, citando um dos mais importantes representantes do primeiro romantismo alemão de finais do século XVIII, Novalis, em seu ensaio *A Cristandade ou a Europa*, assim diz:

[...] o passado para o romântico já não é a Grécia, mas a Idade Média cristã. O objetivo passa a ser a reconquista da catolicidade do cristianismo, e a Grécia sofre o batismo da interpretação cristã. Com o romantismo, descobrem-se não apenas as dimensões irracionais e dionisíacas dos gregos, mas, sobretudo, eles perdem seu lugar em face da aspiração a uma unidade maior e mais intensa, que culmina no amor e conseqüentemente no cristianismo. (BORNHEIM, 1975, p.27)

---

<sup>10</sup> Vale lembrar que, mesmo antes de Wagner, Schopenhauer já assinalava esta predileção pela música em relação à poesia. O Escrito de Wagner *Beethoven* inicia com a demonstração de superioridade da música sobre o poema (de Beethoven sobre Goethe) é pautado na filosofia schopenhaueriana. Wagner diz que para explicar a relação de um artista com sua pátria, e da arte como manifestação do espírito de pátria, temos que recorrer à música, pois ele expressa melhor a essência de um povo. Isto é Schopenhauer e esta temática será explorada no segundo capítulo desta empresa.

### 1.2.2. Hölderlin e sua Fidelidade aos Gregos

Há entre os românticos, conforme aponta Bornheim, um poeta que não abriu mão de sua fidelidade aos antigos, é Hölderlin, seu coração pertence à Hélade. Durante toda sua trajetória foi acompanhado pelo espírito da “terra dos santos”. Porém, enquanto o choro de Winckelmann “[...] brota do entusiasmo e da alegria, confundindo-se com a esperança da reconquista próxima, o choro de Hölderlin é todo tristeza” (1975, p.28). E esta tristeza vem da consciência de que a “[...] Grécia é definitivamente ausência” (1975 p.28).

Segundo a tradutora Márcia C. de Sá Cavalcante, em sua apresentação ao Hipérion de Hölderlin, a lírica desta obra é tal qual um “canto de fermentação de um Deus, o Hipérion é o percurso do fruto do tempo (...) caminha com as cores do ocaso, na visibilidade da penumbra, pela fermentação da noite” (CAVALCANTI, 1994, p. 20). Hölderlin, diferentemente de Goethe, em vez de horror ao noturno, acredita que só a partir da noite, da raiz, do caos, do originário é possível que o clássico se desenvolva e exponha todo o seu sentido. O grego então é visto como aquele que se constrói, que do absurdo, da penumbra, da noite parte para a claridade do apolíneo, novamente a visão de progresso se faz presente, cuja culminância se dá no Século de Péricles. Construtores de seu classicismo, Hölderlin entre o classicismo e o romantismo, vê a insustentabilidade deste sem a presença daquele, isto é, o clássico é a raiz, porém tal raiz é problematizada pelo romantismo, daí Bornheim definir, como presente em Hölderlin, um classicismo crítico. Retomando à ideia de fermentação do deus desenvolvida por Cavalcante vejamos como ela se relaciona com a ausência, que sentido possui em Hölderlin:

Enquanto experiência radical de fermento e espera, a Grécia não é para Hölderlin objeto de saudade, ou seja, algo que se perdeu enquanto coisa, dado ou fato. Em sua ausência, a Grécia é, ao contrário, o perder-se da luz, o desaparecer dos aparecimentos, o próprio caminho do sol para um novo acontecimento. Em sua ausência a Grécia é missão, é futuro de nós mesmos. É o que anunciam as palavras que escreveu a Böhlendorff e que constituem para nós hoje talvez o maior desafio de nosso sentido: “Mas o próprio deve ser tão apreendido como o estranho. Por isso os gregos são para nós imprescindíveis. (...) porque, como se disse, o livre uso do próprio é o mais difícil”. (BORNHEIM, 1975, p.20).

Em Winckelmann a preocupação vincula-se às possibilidades de se atingir, na Alemanha, a bela forma tão natural aos gregos a partir da imitação dos antigos. De que

modo, na modernidade, pode atualizar-se o espírito que influiu os gregos? Tornar presente o espírito da Hélade é o que entusiasma Winckelmann e o faz tecer duras críticas ao barroco e ao romantismo. Porém em Hölderlin o que impera é a consciência da distância, da separação abissal entre os gregos e os alemães. No entanto, mesmo sabendo da impossibilidade de recuperar a Grécia, pensa e constitui o moderno tendo como referência o “caso grego”. Há certo incômodo quando se busca enquadrar Hölderlin ou no romantismo ou no classicismo, e isto fica evidente, quando Bornheim ora cita o filósofo como romântico, ora como clássico, ou ainda como classicista crítico. O que pode ser afirmado é que nenhuma destas nomenclaturas de catálogo escolar veste comodamente Hölderlin, e deste “mal” não sofre só o poeta de Lauffen, mas também aquele que é o foco desta empresa, a saber, Friedrich Nietzsche.

Em Hölderlin e Nietzsche aparece a crítica à concepção classicista de formação. Por que a crítica ao classicismo? Porque este, de forma geral, atentou-se somente ao apolíneo da cultura helênica, negligenciando o noturno, a veia dionisíaca da Grécia? A visão da Grécia que os classicistas possuem é uma visão parcial, por este motivo, enquanto estes, assim como os neo-humanistas, voltam até somente tal período histórico, a Grécia clássica, homens como Hölderlin e Nietzsche retornam a Grécia arcaica e desvelam a outra dimensão da Hélade, a saber, o universo musical que toma corpo em Arquíloco, Ésquilo e Sófocles.

Para além da bela forma tão entusiasticamente defendida por Winckelmann, que tem sua materialização na Grécia clássica e que deve servir de modelo ao moderno, Nietzsche e Hölderlin atentam para o fato de que a bela forma expressa só parcialmente o universo de formação estética do grego, o que há também e foi negligenciado pelos classicistas é a *imagem sonora* da Hélade. Tomar como referência somente o aspecto apolíneo da cultura grega como norte para a modernidade é um descuido, pois se, se faz instrumento de medida, é um instrumento parcial. Conclui Weber (2011, p.54): “Assim, o repúdio de Hölderlin e Nietzsche ao classicismo decorre da recusa à espiritualização da Grécia como procedimento interpretativo equivocado”. Equivocado, não obstante, por esta visão parcial do universo estético helênico.

### 1.2.3. A Dimensão Estética da *Bildung*

Tais questões estariam restritas somente ao âmbito estético ou ressoariam em outras dimensões que extrapolam a dimensão das expressões artísticas? Como já foi apontado em Winckelmann, a busca pela *bela forma* implica em formação humana por esta,

não me formo como humano independentemente do estético (*aesthesis*), do perceber-se, a fim de “[...] tornar-se o que se é, do movimento de constituição de sua própria identidade”. (Weber, 2011, p.50).

A dimensão estética infla de sentido o conceito de formação. Na concepção de formação na Alemanha, a arte desempenhará uma função decisiva na medida em que possibilita a formação total, integral, tal qual no conceito de *Paideia*. Falar em *Bildung* para um alemão possui muito mais implicações do que as que pode ser apreendida na acepção portuguesa do termo. Por isso, ora é tratado como cultivo, ora como configuração. Relevante é que tal conceito possui proximidade flagrante com a *Paideia* dos gregos, e isto já foi apontado anteriormente no corpo deste empreendimento. Se já romântico, clássico, neo-humanista, idealista ou que ainda não se enquadre nestas classificações, o pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX possui uma predileção pela problemática da *Bildung*, da formação, do cultivo. Evidentemente há concepções distintas de *Bildung*. A respeito da polissemia desta noção, Weber apresenta três concepções presentes na Alemanha, a saber: a clássica, a romântica e a trágica.

Primeiramente, a concepção clássica. Como já apontado em Winckelmann, as esculturas gregas continham o ideal de nobre simplicidade e serena grandeza. Tal ideal é o que constituía a *bela forma* e toda educação que se furtasse a tal ideal materializado nas obras plásticas, não poderia aproximar-se da *bela forma*. Formar, nessa acepção, significa buscar a *Forma*, o modelo. Sobre esta educação modelar diz Weber (2011, p.50):

[...] a imagem da humanidade modelar à educação dos homens deveria ser expressão de uma superfície bela, constituinte, instituinte, cujo fundo nada revelaria de material bruto que pudesse transpor as barreiras do poder de formalização, tudo podendo ser serenamente formado, conformado; conformado à expressão clara, ou seja, clarividente.

Certamente quando Nietzsche tece sua crítica ao classicismo é a tomada deste ideal como realização plena do espírito grego a que ele se refere. Não que isto não constitua o espírito grego, mas não apenas isto. No Laocoonte está impresso este ideal, por um lado, da nobre simplicidade, por não abusar dos ornamentos, da pompa como ocorre no barroco e buscar o natural e, por outro lado, o da serena grandeza, quando a expressão do sacerdote de Apolo não é de um desespero sem medidas, onde não transparece gritar, mas, no máximo, um gemido contido de dor enquanto é silenciado pelas serpentes de Poseidon: eis como esta serena grandeza de espírito se materializa na obra.

Ainda acerca desta primeira acepção de *Bildung*, isto é, no seu sentido clássico, há outro elemento importante, a ideia de uma formação que procure superar os antagonismos entre “natureza e cultura, vida e espírito, genérico e individual” (STIRNIMANN, 1997, p.14). A busca de harmonia entre estes polos contrários estaria presente nos intentos humboldtianos com a reforma das instituições científicas superiores. Wilhelm von Humboldt era diplomata, filósofo e linguista alemão nascido em Potsdam. Foi um dos responsáveis por tal reforma nas instituições de ensino dito superior na Alemanha e fundador da Universidade de Berlim, seu escrito *Sobre a organização interna e externa das Instituições Científicas Superiores em Berlim* traz os princípios basilares para organização deste ensino dito superior cujas diretrizes são:

1º. As Instituições Científicas Superiores devem gozar de plena autonomia – não intervenção do Estado – e liberdade de pesquisa, de investigação; 2º. As Instituições Científicas Superiores são responsáveis, “De um lado, pela promoção do desenvolvimento máximo da ciência. De outro, pela produção do conteúdo responsável pela formação intelectual e moral (geistige und sittliche Bildung)” (HUMBOLDT, 1997, p. 79); quer dizer, professor e aluno existem em função do desenvolvimento da ciência; 3º. A pesquisa e o ensino são indissociáveis. (WEBER, 2011, p.46).

Vale ressaltar que em Humboldt a formação não se limita às instituições superiores de ensino e pesquisa, ou, melhor dizendo, não devemos entender por estas necessariamente ambientes físicos e delimitados, pois Humboldt assim as descreve: “[...] o que denominamos instituições científicas superiores não é senão a vida intelectual (*geistige Leben*) dos que se dedicam à ciência e à pesquisa motivados pelo ócio, condição externa, ou pelo esforço, disposição interna” (HUMBOLDT, 1997, p. 81). Porém quando nos atentamos ao fato do valor que a discussão sobre as faculdades ou mesmo sobre a necessidade de um espaço sem o qual o desenvolvimento da ciência não se faria possível, nota-se que os estabelecimentos de ensino são igualmente necessários para esta formação em Humboldt. Destarte, tais estabelecimentos devem operar tendo por base os princípios supracitados para que abram caminho à formação enquanto *Bildung*.

Por outra via estão os romances de formação (*Bildungsroman*), onde está presente um deslocamento de interesse para com os estabelecimentos de ensino, à medida que nos formamos ou trazemos a marca de tal experiência por outras vias, como por exemplo, pelas viagens. Nas aventuras do jovem Wilhelm Meister, romance homônimo de Goethe, este tipo de formação é exposto quando o protagonista, contrariando seus pais, apaixona-se por uma atriz e pelo teatro e com o grupo acaba por conhecer toda a Alemanha. Educar aqui é

desenvolver os princípios humanos e artísticos o que demonstra que, apesar do romance não ser ambientado em um estabelecimento de ensino, nele está presente a ideia de formação. Se Homero é referência para Goethe como já vimos, o Ulisses que parte para a guerra de Tróia, não é mais o mesmo que retorna à Ítaca. A Odisseia ensinou-o, formou-o, pois é a viagem que o mantém vivo e entenda-se vivo para além de uma acepção puramente fisiológica.

A segunda concepção, a romântica de *Bildung*, associará o termo à ideia de cultivo, algo menos abstrato e mais voltado à terra ou aos processos que nela se dão: incorporação, transformação, conceitos caros ao romantismo de Schlegel, de Novalis. Não obstante, estão as analogias vegetais dos avanços no campo da botânica, da química e da biologia naquele período. Note, cultivo, nas práticas agrícolas, remete à terra, à fertilidade, mas também àquilo que escondido está e que potencia o que emerge das profundezas. Assim aponta Weber:

[...] há uma força que, alimentando-se de “substâncias obscuras” – inconscientes – de nossa alma, – sonhos, desejos, pulsões – brota irresistivelmente, vindo à luz. Este ímpeto natural, este poder vegetativo – busca de luz – embora incondicionado, merece cultivo, do contrário, tende a não se expandir, a não vingar. (2011, p.51)

Por isso, cultivo, é a palavra que melhor expressa esta segunda acepção do termo. Tal visão botânica, em termos mais amplos, contrasta com a visão mecanicista do racionalismo. Pois, as raízes habitam o terreno do inaudito, o eu cartesiano não comporta a complexidade desta visão botânica, dado principalmente pelo fato de que estas “substâncias obscuras” não poderiam, clara e distintamente, ser acessadas pelo *cogito*.

Enfim, chegamos à terceira concepção de *Bildung*: a trágica. Até agora foram apresentados brevemente alguns aspectos desta concepção de formação trágica e, principalmente, a crítica desta ao classicismo. Mas vale apontar, com Weber, de maneira geral que, para Nietzsche e Hölderlin, pensadores que compartilham desta visão:

[...] há no plano da natureza um poder criador que constringe o homem ao mundo da expressão, quer o nome que a isso se dê seja religião, arte, filosofia, morte... Natureza e Apolíneo-Dionisíaco (e, posteriormente, Vontade de Potência) são os nomes que Hölderlin e Nietzsche, respectivamente, darão a tal poder. Assim, tal princípio não opera apenas no plano particular da atividade de dar forma (homem, artista), mas também, e principalmente, no plano da constituição do próprio ser das coisas. (2011, p.53)

Enfim, por que denominar trágica tal visão? O que há de trágico neste posicionamento? Aqui gostaria de retomar Heráclito e com ele o *pólemos*, o combate, e, também, o vir-a-ser, a incessante alternância do jogo entre opostos. O combate é intenso e permanente, para além do véu da ilusão não há o Ser, mas somente vir-a-ser, mudança, transformação. Aqui não há dialética, não há superação, síntese, no fundo das coisas o que há é o eterno conflito, o *ágon*. Hölderlin, ciente do fracasso em produzir sua tragédia *A Morte de Empédocles*, cuja inspiração vem da Grécia, em *Observações sobre Édipo e Antígona*, “assume a posição de uma contradição ou de um antagonismo irreduzível, uma contradição que não se resolve, (...) neste ponto a antinomia é radicalizada sem levar a uma reconciliação” (MACHADO, 2006, p.142-3). Esta visão de Hölderlin o aproxima do filósofo que, segundo Nietzsche, invocou a tragicidade e a desenvolveu no âmbito filosófico: Heráclito. A não reconciliação dos princípios antagônicos está presente no Hölderlin das *Observações*, pois não há mediações na forma como pensa a relação entre opostos nosso filósofo. E tal oposição, levada ao extremo da contrariedade, pode ser esclarecida com uma menção à interpretação de Lacoue-Labarthe apontada por Machado, a respeito da relação de Hölderlin com o idealismo absoluto de seus colegas de Tübingen:

Em vários textos, a lógica hölderliniana da purificação, isto é, da catarse da falta trágica que é o acasalamento com divino, não é dialética, no sentido de uma lógica da mediação. Trata-se de uma lógica paradoxal, uma lógica da contradição sem conciliação nem resolução, um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece a equivalência dos contrários levados ao extremo da contrariedade. Ou para formular essa idéia na terminologia de Hölderlin, uma lógica hiperbólica no sentido de que, quanto mais o tornar-se um é ilimitado, tanto mais a própria separação também o é. E a esse respeito é possível dizer que, se a dialética faz parte de um pensamento que ao procurar resolver as contradições, pretende negar as diferenças ou subordiná-las à identidade, o Hölderlin dessa época, ao esboçar uma lógica do paradoxo, seria, antes de tudo, um pensador da diferença, em que os dois princípios antagônicos não dão lugar a reconciliação. (MACHADO, 2011, p. 162).

E em Nietzsche? Como opera tal tragicidade? Parece que o filósofo de Röcken ao tratar de Heráclito em sua obra *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, admira muito o fato da mobilidade, da contradição, do devir na obra do pensador de Éfeso. Da relação entre o apolíneo e o dionisíaco em Nietzsche e pelo modo como estas pulsões operam no homem através da tragédia, muitos teóricos, entre eles Lacoue-Labarthe defendem uma interpretação dialética desta relação, amparando-se em passagens do *Nascimento da Tragédia* onde os termos utilizados aparentemente conduzem uma leitura de reconciliação entre estas

potências. Termos como “aliança fraterna”, “proporção recíproca”, “co-presença”, “pacto de paz”, “recíproca necessidade”, “contato e intensificação recíprocos” entre Apolo e Dionísio amparam esta interpretação (MACHADO, 2006, p.218)<sup>11</sup>. Quem irá aproximar Nietzsche de Heráclito por meio de uma interpretação não dialética da relação entre Apolo e Dionísio, segundo Machado, é Sarah Kofman. Sobre tal interpretação afirma Machado (2006, p. 220):

[...] ao negar que a relação entre tais pulsões deva ser pensada como uma contradição entre duas idéias que poderiam ser ‘substituídas’ por uma terceira, a tragédia. Ela prefere pensá-la pelo modelo heraclítico ‘de uma relação conflitual entre dois tipos de força, cada um por sua vez vencedor, o triunfo provisório de um dos dois lutadores dando a aparência de uma harmonia, enquanto a guerra e a luta são, de fato, permanentes.

Ao apresentar tal concepção de tragicidade podemos notar que irrompe em Hölderlin e Nietzsche um sentido do trágico muito próximo de Heráclito. E aqui não podemos cair na tentação de traçar uma linha que estabelecesse um aprimoramento progressivo desta ideia de trágico de Heráclito até Hölderlin e Nietzsche, por fim. Como se tal conceito fosse lapidado grau a grau até alcançar seu acabamento no pensamento do filósofo de Röcken, tal qual pensa Jaeger com relação à formação grega e culminância em Platão.

#### 1.2.4. Formação Trágica em Nietzsche

Enfim, se falamos de formação em Nietzsche, falamos necessariamente de uma formação trágica, e como podemos condensar o sentido deste trágico na filosofia do jovem Nietzsche? E como a tragédia salva o homem do aniquilamento? E como contribui com a formação humana? À primeira questão pode-se afirmar que, por um lado, Nietzsche via no trágico o caráter terrificante e absurdo da existência, por outro, Nietzsche versa sobre o efeito da cultura apolínea vencendo “[...] uma horrível profundidade da consideração do mundo e sobre a mais excitável aptidão ao sofrimento” (NIETZSCHE, 2007, p. 35). A possibilidade de aceitação e transfiguração deste trágico por meio da arte é o que o homem grego, aos olhos de Nietzsche, realizou com plenitude através desta arte. Vejamos nas palavras de Nietzsche:

---

<sup>11</sup> Somente os termos/conceitos fazem parte da citação.

Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda a parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser, [...] reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enjoa. Aqui neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (NIETZSCHE, 2007, p.53).

O conceito de vontade que Nietzsche no início da citação trata, volta-se para a acepção de Schopenhauer onde em *O Mundo como Vontade e Como Representação*:

(...) a tragédia é a representação da vida em seu aspecto terrificante. É ela que nos apresenta a dor inominável, a aflição da humanidade, o triunfo da perfídia, o escarnecedor domínio do acaso e a fatal ruína dos justos e dos inocentes; por isso, ela constitui um sinal significativo da natureza do mundo e do ser. (2005, p.333).

A admiração de Schopenhauer à tragédia assenta-se sobre a ideia de que o sofrimento leva o homem a um conhecimento que nega o querer, que aniquila a vontade. A dor, que pela tragédia, mostra-se e ocasiona uma verdadeira resignação do homem diante da vida é, segundo o filósofo, uma virtude santificante. Assim, o objetivo da tragédia é despertar no homem um espírito de resignação e de negação da vida a partir do conhecimento puro de que o mundo é dor, a vida é sofrimento. Neste processo, o que chamamos de felicidade não passa de lapso de duração, uma alegria momentânea que logo é embotada pelo tédio.

Comparando as duas definições de trágico constata-se que pouco se afastam uma da outra, o que soará distinto entre estes dois filósofos é a forma como lidam com o trágico, e, neste âmbito, com o sentido que a tragédia possui e o que ela pode oferecer ao homem no momento em que se depara com esta verdade terrificante que é o trágico. Schopenhauer, como já vimos, admira a tragédia exatamente por possibilitar ao homem um conhecimento que o leva à resignação, à negação do mundo, da vontade. Em Nietzsche, pelo contrário, o homem não deve resignar-se diante desta verdade, porém também não pode fugir dela. Aceitá-la sim, tal qual Schopenhauer, porém transfigurá-la pela arte. E aqui, com Nietzsche, respondo à segunda pergunta:

É nesse coro [satírico] que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele a vida. (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

Negação budista do querer é a forma como Nietzsche se refere à resignação do homem diante da vontade em Schopenhauer, visto que, no budismo, o monge atinge o estado de nirvana, à medida que aniquila os desejos, assim como na *ataraxia* estóica a felicidade só é possível pela diminuição da intensidade das paixões e dos anseios. Nietzsche afirma: “Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo” (2007, p.38). Estas duas pulsões naturais tornaram possível a tragédia ática, a tragédia era o consolo metafísico do homem diante do absurdo, do terrífico da existência. Tal consolo elevou o grego acima dos povos, esta forma surpreendente de plastificar o inaudito torná-lo além de suportável, desejável é que atesta a superioridade da formação trágica do homem grego, exatamente por não negar a vida, mas potenciá-la através da arte:

O consolo metafísico – com que [...] toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem sempre os mesmos (NIETZSCHE, 2007, p.52).

Aqui entendemos que aceitar o trágico, não é resignação, mas afirmação da vida, de uma vida que, pela tragédia, pode transbordar em alegria, em êxtase, pode ser desejada, fruída em vez de negada, negligenciada, aniquilada. A formação trágica do homem se realiza por este caminho que mesmo diante do abismo, se infla de vida, assume sua humanidade, canta e dança, esta é sua contribuição para a humanidade. E, por fim: que é esta formação que infla de vida o homem? É formação com uma disposição musical, o que significa que ela admite a tensão e é caracterizada pela dissonância; que é a capacidade de permitir a convivência de pulsões díspares.

## CAPÍTULO 2

### ECCE MUSA

*Se para o filósofo só existe na natureza tanto animada, como inanimada um único e mesmo querer que aspira à existência, o músico acrescenta que esse querer procura em todos os seus estágios exprimir-se nos sons. (NIETZSCHE, 2009, p.116, alusão à metafísica da vontade de Schopenhauer).*

Da Grécia dos tempos de Sócrates até a modernidade, a cultura alexandrina dominou, e, com ela, um modelo de formação que priorizou a lógica, a dialética em detrimento do mito e das pulsões artísticas. Cabe ao pensador de Röcken apontar outra dimensão da cultura grega, isto é, expor as raízes dionisiacas, de onde brota a tragédia pelo curso da música. É na Grécia arcaica que Nietzsche encontra esta veia dionisiaca que em contato com Apolo gerará a tragédia, este drama que carrega consigo o sentido mais profundo da existência. A modernidade envolta no véu da razão, não percebe como é decadente a consideração teórica do mundo que constitui a hegemônica fonte de sua humanidade. Pela obra de Wagner, Nietzsche espera ver renascer o espírito que vivificou a Hélade em seus idos tempos de tragédia. E este renascimento requer uma reforma cultural plena do homem moderno. Para isto, é necessário pensá-la, no seio da obra wagneriana, para além do simples espetáculo musical; é necessário pensá-la enquanto um projeto de formação humana que está em jogo. É a consideração trágica do mundo que, então, faz frente ao homem teórico moderno. Eis a música, a arte que envolve o homem e é capaz de conduzi-lo para além da frivolidade e superficialidade dos tempos modernos, lança-o ao fundo do mundo e resgata-o na criatividade das pulsões artísticas naturais.

#### 2.1. NIETZSCHE & WAGNER: OU ANEL DE SCHOPENHAUER

##### 2.1.1. O Canto das Sereias

Ulisses recusa-se tapar com cera os ouvidos, crê não estar à sorte dos cantos entoados pelas sereias, é amarrado ao mastro do navio para não se lançar ao mar. Não resistiria. Mesmo Ulisses o mais sábio entre os mortais não seria capaz de tal resistência.

Envolto neste canto, que feitiço é esse que provoca a música, a técnica das musas? Se Ulisses não se encontrasse cercado por homens fiéis, como foram seus soldados, teria fatalmente sido devorado pelas sereias, como um artista que não mais vê distinção entre si e sua obra e, por isso, nem mesmo sua autodestruição lhe inibiria a materialização do ato criativo. Mas é preciso que se afirme a vida pela arte, pela sedução da arte. A música que cativa ou a musa que torna cativo àquele que dela toma parte, desnuda uma dimensão do mundo que, para além do reino da razão, não se deixa controlar<sup>12</sup>.

Ulisses não tapa seus ouvidos para o canto, mas precisa ser amarrado ao mastro. O canto que o tenta para a precipitação ao mar, para os braços da dissolução na unidade da imensidão oceânica, revela o que está por baixo: as insaciáveis e incansáveis correntes marítimas, onde, após o naufrágio de sua embarcação, ficaria ao sabor de Poseidon. Ulisses deleita-se com o canto das sereias sem o risco da entrega (estava ciente de que seus homens o protegeriam, pois foram, para isso, instruídos). Porém, estes bravos guerreiros, persuadidos pelas promessas de um além-mar tapam os ouvidos, o canto doce como mel das musas marinhas só é apreciado por Ulisses, este goza tranquilo e comedido<sup>13</sup> do espetáculo, sem carecer assumir as consequências. Mas, a astúcia do rei de Ítaca infringiu normas sagradas, incorreu em desmedida (*hybris*) diante do mundo e dos deuses, e terá que expiar seu crime e o fará conscientemente. Não mais gozará de um canto imediato, como o das sereias, mas de um canto contado, ode transformada em episódio, em narrativa. É assim que purgará sua falta; pela privação do (en)canto da musas<sup>14</sup>.

O episódio acima descrito serve como reflexão; a *hybris*, a desmedida causada por aquele que submete o mundo ao crivo da razão. Tudo deve por ela, a razão, ser medido, reina soberana a lógica, a dialética, a promessa da redenção pelo *logos*. É na poesia épica de Homero que esta “fagulha de Zeus”, a razão, é apresentada como virtude do herói Ulisses, como elemento distintivo. Isto o destaca entre os mortais e o aproxima dos deuses. Mas, em contrapartida ao épico, há o lírico que nas mãos de Arquíloco faz frente a Homero.

<sup>12</sup> Antes de nos debruçarmos especificamente sobre a música, atentemos primeiro, à obra *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* levando em conta o que tal título sugere, isto é, a natureza deste espírito da música, desta tragédia e onde e com quem nasce ou (re)nasce esta.

<sup>13</sup> Vale apontar que esta interpretação presente na introdução de *O Livro Por Vir* de Maurice Blanchot sobre a Odisseia, onde Ulisses goza tranquilo e comedido o espetáculo das sereias, não condiz com a descrição de Homero no Livro XII versos 115-145, pois não está nem tranquilo, nem comedido, por isso ordena que seja fortemente amarrado ao mastro. Contudo, a dimensão a qual está se referindo Blanchot é a da razão. Ulisses era especial por sua engenhosidade, sabedoria. Como ilustração, temos a brilhante ideia do rei de Ítaca de construir o cavalo de madeira para entrar em Tróia (versos 210-215).

<sup>14</sup> Este texto introdutório, especificamente, o segundo parágrafo, é uma recriação livre do capítulo I O encontro do Imaginário da obra *O Livro Por Vir* de Maurice Blanchot.

### 2.1.2. Arquíloco, O Servidor das Musas

No quinto parágrafo de *O Nascimento da Tragédia*, Arquíloco é apresentado ao lado do autor da Odisseia, Homero. O poeta lírico e o poeta épico. Dionísio e Apolo são os espíritos que animam, respectivamente, as produções destes dois poetas<sup>15</sup>. Quem é o “belicoso servidor das Musas que é selvagemmente tangido através da existência<sup>16</sup>(NIETZSCHE, 2007, p.40)”? Arquíloco. Nietzsche critica a distinção entre objetividade e subjetividade, tecida pela estética moderna, atribuídas a Homero e a Arquíloco, respectivamente. Não soa bem aos estetas modernos um poema onde não haja submissão da subjetividade à objetividade, à contemplação desinteressada. Então Nietzsche questiona: se Arquíloco com sua subjetividade não pode ser enquadrado como um poeta legítimo, de onde então brota a deferência do oráculo de Delfos à sua produção? Nietzsche recorre ao poeta de Schiller, onde este em seu ato criativo confessa, primeiramente, ser tomado por um estado de ânimo musical, antes de pensar em imagens, isto é, há uma disposição musical que engendrará, posteriormente, uma sucessão de imagens constitutivas de sua ideia poética. Nietzsche, então explica o ato criativo de Arquíloco a partir deste viés inspirado em Schiller, porém recorre aos impulsos dionisíaco e apolíneo para tal façanha: Arquíloco no seu poeta é tomado por Dionísio que o faz descer até os extratos mais profundos do mundo, lá é diluída sua subjetividade na unidade deste mundo, torna-se Dionísio. Então é resgatado por Apolo para a luz e assim gera imagens, por isso torna visível o que de outro modo não se pronunciaria. Nas palavras de Nietzsche:

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, [...] agora porém esta música se lhe torna visível, como uma *imagem similiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. (2007a, p.41)

Nietzsche entende a renúncia de Arquíloco à subjetividade em seu ato criativo, já no momento em que se dilui na unidade pelas mãos de Dionísio. Entoa pela boca do poeta não mais o “eu”, a “subjetividade”, mas o próprio Dionísio, pois o eu lírico, sua

---

<sup>15</sup> Vale lembrar que na poesia lírica tanto Dionísio como Apolo estão presentes.

<sup>16</sup> Atentemo-nos à expressão “tangido”, que carrega uma ambiguidade significativa: aquele que é tocado enquanto tomado de emoção; e aquele que é tocado como um instrumento musical, posto a vibrar selvagemmente. O ditirâmico cancionista é tomado pela corrente unitária, não vendo – e não mais havendo – distinção entre si e o uno- primordial.

subjetividade, não passam de ilusão. É com Arquíloco, este leal e intempestivo servidor das Musas, que o germe da tragédia e do ditirambo dramático se faz notar na Hélade:

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta seu amor extravagante e, ao mesmo tempo, seu desprezo às filhas de Lycambes, não é a sua paixão que baila à nossa frente em dança desenfreada, vemos Dionísio e as mônades, vemos o bêbedo entusiasta Arquíloco, caído no sono — como nas Bacantes no-lo descreve Eurípides, o sono nos cumes dos Alpes no sol do meio-dia — e então Apolo dele se acerca e o toca com os louros. O encanto dionisíaco-musical do dormite lança, por assim dizer, centelhas de imagens em seu redor, poesias líricas que, em seu maior desenvolvimento, se denominam tragédias e ditirambos dramáticos. (2007a, p.41)

Música é um ânimo, presente no ato criativo do poeta lírico. Em contrapartida, na poesia épica, por sua natureza estritamente apolínea, não está presente este ânimo; já no lírico atua Apolo, mas também Dionísio.

Arquíloco é introdutor da canção popular na literatura grega e por esta razão é posto ao lado de Homero. Que força é esta que possui a canção popular a ponto de elevar seu introdutor ao patamar dos grandes poetas épicos? A canção popular conta com a força de Dionísio, mas também com Apolo, e, por isso pode ser vista como “o espelho musical do mundo, como melodia primigênita que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (2007a, p. 45).<sup>17</sup> Por que Nietzsche aponta a melodia e não harmonia ou o ritmo como elemento primigênito? Ora, enquanto a harmonia é o lado mais puramente dionisíaco da música, e o ritmo o mais apolíneo, a melodia é de onde brota a existência. A melodia é a materialização no tempo das possibilidades da harmonia:

A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer. (NIETZSCHE, 2007a, p.45)

<sup>17</sup> De pronto, numa leitura menos atenta, poderíamos associar à música e à palavra os pólos dionisíaco e apolíneo, respectivamente. Porém esta relação é menos direta e superficial, sendo que a própria música já é uma objetivação do dionisíaco (harmonia) por meio do apolíneo (ritmo). Não obstante, também a palavra comporta uma dimensão dionisíaca, na medida em que quando é falada, a palavra se manifesta como evento sonoro, como música. É curioso recordar aqui o que o poeta norte americano Ezra Pound diz sobre a arte do verso: “A música apodrece quando se afasta muito da dança. A poesia se atrofia quando se afasta da música.”. (POUND, 1973, p.61). É o mesmo poeta quem diz que a poesia é mais próxima da música do que da literatura.

Na canção popular os poemas buscam imitar a música, esta é a característica que destaca o lírico do épico. Nesta aspiração a palavra, o conceito, a imagem expressarem-se analogamente à música, acabam por provocar em si mesmos o efeito desta. Porém, Nietzsche afirma que é

impossível, com a linguagem alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênito, simbolizando uma esfera que está acima e antes de toda a aparência. (NIETZSCHE, 2007a, p.48)

O conceito e a imagem, presentes na lírica, dependem da música. Porém, esta independe daqueles, somente tolera a aproximação. Na tragédia grega temos no palco a palavra e a música. Nesta relação de poder, o protagonista do drama é quem se apodera da palavra, porém é a música extática do coro que possui o professor das palavras. Enquanto a palavra, sujeita a equívocos, passa ao largo do abismo, por não pertencê-lo, a música, com sua linguagem universal, atinge o âmago, afeta sublimemente o coração dos homens, pois o que se passa aí é terreno do inaudito, do incomensurável.

### 2.1.3. O Terrível Sob a Máscara do Belo ou o Sacrifício do Bode

Por trás do doce véu da ilusão, o que há é o terrífico, a natureza plena de contradição, o eterno findar-se. Olhar para este abismo é permiti-lo dentro de si, é dissolver-se na unidade, onde não há princípio de individuação (espaço, tempo, causalidade) algum. Quem na unidade se mantém, incorre no aniquilamento, então como não esmorecer diante do terrífico, do absurdo, do Uno-primigênito? E mais fundamentalmente: como o homem, nesta corda estendida sobre o abismo entre o animal e o além do homem pode se equilibrar sem precipitar-se no bátrio do verdadeiramente existente? Pela Cultura, dirá Nietzsche.

A Cultura é a soma das três modalidades de ilusão das quais o homem lança mão para não esmorecer diante do terrífico, para suportar o abismo deste verdadeiramente existente. Tais modalidades são: a ciência como prazer socrático pelo conhecimento, a religião enquanto consolo metafísico e a arte enquanto sedução pela beleza. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* irá debruçar-se, exatamente, sobre estas três modalidades de ilusão, estes três véus.

O recurso do véu de Maia tem sua origem na mitologia vedanta. Maia é a divindade que governa, que perpetua a ilusão, o sonho. O que de fato existe é a unidade, a individuação não passa de quimera. Para além da quimera há o terrífico, que numa linguagem schopenhaueriana poderia ser assim elaborado: para além da Representação há a Vontade. A Vontade é o núcleo gerador do cosmo, tudo o que é, é objetivação da Vontade. Porém, esta Vontade não possui sentido algum, é um impulso cego, irracional. A Vontade é carência, é falta enquanto ponto de passagem para uma nova volição. Como ferida da existência quer em vão, é insatisfação, é dor:

Se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência é o maior contra-senso do mundo. Pois constitui um absurdo supor que a dor infinita, originária da necessidade essencial à vida, de que o mundo está pleno, é sem sentido e puramente accidental. Nossa receptividade para a dor é quase infinita, aquela para o prazer possui limites estreitos. Embora toda infelicidade individual apareça como exceção, a infelicidade em geral constitui a regra. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 216)

Então se a dor e o sofrimento engendram a infelicidade enquanto regra, como é possível persistir na existência? A solução para Schopenhauer é a abnegação da Vontade (budismo). Para Nietzsche: a Cultura. Esta, é o resultado da busca pelo sentido da existência humana, é um meio estimulante de natureza ilusória que coage ou conduz os homens a continuar vivendo.

Quando Nietzsche refere-se ao eterno padecente, pleno de contradição: Uno-primordial, o situa como mais fundamental que a vontade schopenhaueriana, por esta ser apenas uma forma mais geral de representação. A vontade schopenhaueriana, por sua vez, referencia, guardadas as devidas distinções<sup>18</sup>, a coisa-em-si kantiana. Estas dimensões são concebidas sempre aos pares, também assim Nietzsche as concebe quando pela figura de duas divindades, Apolo e Dionísio, expõe o plástico e o sonoro, o figurativo e o inaudito, o uno e o múltiplo. Nas palavras de Machado:

---

<sup>18</sup> Schopenhauer fala de vontade como coisa-em-si, Kant, porém não pode falar de coisa-em-si como um ente; em Kant, a coisa-em-si é uma ideia, que não é passível de ser negada. Contudo, dela não se pode ter conhecimento, dada a limitação imposta pelas formas do conhecimento. Só se pode falar gnosiologicamente daquilo que é possível na experiência.

Sabe-se que o jovem Nietzsche é marcado pelo pensamento de Kant e, sobretudo, de Schopenhauer. Em *O Nascimento da Tragédia*, ele estrutura sua argumentação a partir das categorias de fenômeno e coisa-em-si (kantianas), de representação e vontade (schopenhauerianas), mas também platônicas de aparência e essência (platônicas). Nesse sentido uma das originalidades do livro quanto a sua crítica da metafísica racional, é a valorização da aparência, do fenômeno, da representação, pela interpretação das figuras de Apolo e dos deuses olímpicos considerados como criações de uma arte apolínea. A realidade dos deuses olímpicos é uma aparência, uma mentira poética (2006, p.207).

Na tragédia grega há uma fusão entre a arte não figurativa (música que é expressão da vontade) e as figurativas (demais artes que são expressões indiretas da vontade), e falar em Dionísio é atentar para esta dimensão não figurativa da arte, a música. Apolo, aquele que chameja, que aparece como figura brilhante, é o deus da visão, do conhece-te a ti mesmo, das artes figurativas. Apolo é contenção, é domínio. Logo, a tragédia é a expressão mortal dionisíaca em beleza. A Beleza apolínea transfigura a sabedoria de Sileno. Há na história da arte grega uma tensão constante entre o apolíneo e o dionisíaco. O trágico é o que está por baixo do Olimpo, nos alicerces, no subsolo, no extrato do Olimpo. Nas raízes está a sabedoria de Sileno, o êxtase do mártir é a transfiguração do tormento em encanto: a necessidade da dor para a produção da alegria. Isto é o trágico para Nietzsche, este é o sacrifício do bode.

#### 2.1.4. A Hilaridade Helênica<sup>19</sup>

Quais as características mais marcantes que tornam o grego tão genuíno? O que torna este povo tão admirável aos alemães (Winckelmann, Goethe, Schiller, Schlegel, Wagner) e por Nietzsche? Que homens são estes que, a partir do socratismo, decaíram, penderam ao infortúnio?

A palavra é *Heiterkeit*, que pode ser traduzida como “hilaridade”, os gregos assim eram: felizes, alegres, divertidos, porém respeitavam a rigidez das formas, com um espírito pueril passavam a vida em jogos, brincadeiras. Eram sim alegres, porém muito sofriam, a começar pelas características físicas do território, regiões peninsulares montanhosas com grandes cânions e relevos cársticos; a outra parte de seu território era

---

<sup>19</sup> A argumentação apresentada neste item segue de perto o minicurso “A filosofia de Nietzsche como um pensamento trágico”, ministrada por Oswaldo Giacoia Junior, no Encontro Nacional Anpof, na data de 24, 25 e 26 de outubro de 2012.

composta de ilhas onde catástrofes naturais, bem como, invasões das cidades-Estado pelos demais povos, eram constantes. Guerras entre as cidades-Estado e com outros povos, como os persas, faziam da vida deste povo uma sucessão de eventos trágicos, um eterno perder. Como suportar a existência, como querer perseverar na vida tendo como pano de fundo esta sucessão de catástrofes? Os gregos eram pessimistas pela sabedoria de Sileno, porém alegres por muito sofrerem, superficiais porque profundos, amavam a cada minuto a vida ao transformá-la em obra de arte, desejavam-na. Assim diz Minois:

Esse “belo humor” (*Heiterkeit*) pregado por Nietzsche se enraíza em nosso sofrimento; “o homem sofre tão profundamente, que precisou inventar o riso. O animal mais infeliz e mais melancólico é, bem entendido, o mais alegre”. Estamos diante de nosso próprio absurdo. “Como o homem pode sentir prazer com o absurdo?” Isto é tão remoto, na verdade, como há o riso no mundo, eis a questão. O riso e o pessimismo caminham juntos, entretêm-se mutuamente. É porque tomamos consciência de nossa condição desesperada que podemos rir seriamente, e este riso nos permite suportar essa condição. (2003, p.518-519)

Ao observar a capacidade que o grego possui de transfigurar todo o seu sofrimento em arte, Nietzsche vislumbra a via pela qual o mundo pode ser justificado. Assim diz no parágrafo quinto de *O Nascimento da Tragédia*: "pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente" (2007, p.47). Diferentemente daqueles que tomam hierarquicamente o véu da razão ou da metafísica sobre a arte, o autêntico artista heleno sabe que tudo não passa de ilusão, é ciente do véu, e diverte-se com ele, como em um jogo ou em uma brincadeira. Sobre este assunto assim aponta Macedo:

A questão fundamental para ele [Nietzsche] é saber como os gregos se relacionavam com a dor, como encaravam o sofrimento e saber, ao lado disso, se as festas, a beleza, os cultos, as celebrações não eram precisamente uma forma que eles teriam encontrado de lidar com o lado terrível da vida, com os aspectos mais cruéis e enigmáticos da existência. De acordo com o pensamento nietzschiano, para ser possível viver é preciso inventar ilusões, máscaras, visões, vestes. Não se trata de decifrar de uma vez por todas o mistério impenetrável da existência, mas de torná-lo acessível, representável, legível. Ele entendeu que os gregos transformaram e transvestiram o mundo em que viviam e que essa foi a forma possível que encontraram para suportarem viver. A alegria, as festas, as celebrações eram fundamentalmente estratégias de sobrevivência, a arte era um jogo que tornava a vida possível e desejável. (2006, p.126-127)

Nestes traços da cultura helênica o filósofo de Röcken encontra inspiração para dar suporte ao projeto estético, contido em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, da música wagneriana. Porém, ainda neste jovem Nietzsche, a reverência ao compositor de *Parsifal* não parece ser tão incondicional como a leitura desatenta do ensaio *Wagner em Bayreuth* nos faz perceber. Uma desconfiança do filólogo quanto à eficiência de Bayreuth como antídoto para a doença dos modernos toma vulto, e o que aparentemente soava como admiração absoluta, esconde sinais do que culminará, posteriormente, em rompimento definitivo entre Wagner e Nietzsche. Será que com Bayreuth a hilaridade helênica tomaria corpo na Alemanha? O espírito brincalhão, porque sofrido do grego, encarnaria em solos germânicos? Esta questão Nietzsche está a poucos anos de descobrir.

#### 2.1.5. O Coro

“A tragédia surgiu do coro trágico” (NIETZSCHE, 2007a, p.49) Como entender este coro? Assim como na canção popular, na tragédia, a música ocupa uma posição primária diante do texto, porque o gera, assim como o princípio de individuação é engendrado pelo verdadeiramente existente. A tragédia, como já apontado por Aristóteles no capítulo 4 da *Poética*, é gerada pelo ditirambo. Neste cortejo não havia distinção entre ator e espectador, todos os partícipes extasiados louvavam Dionísio, tornavam-se sátiros quando excitados pelo espírito do deus. No séquito, sua individualidade é dissolvida na unidade, assim desvelam o absurdo do existente.

A arte dramática tem nesta possessão dos seguidores de Dionísio pela música, o germe da tragédia, isto é, afastar-se do eu, e incorporar o fantástico, o extraordinário, tornar-se um ser natural, tornar-se sátiro. E o coro é este espaço onde a transformação ocorre, onde o eu perdido identifica-se no personagem do drama. É por esta via que o dramaturgo, sob o domínio de Dionísio, fala aos demais, e este aspecto distingue-o do poeta que contempla as fabulosas entidades ao seu redor, mas não as incorpora.

Para que a tragédia esteja completa, este coro de sátiros vê fora de si uma projeção, esta projeção, isto é, esta imagem de si, é o elemento apolíneo que se combina ao deus da embriaguez para gerar o drama, cujo ator, que representa Dionísio, sela-o. O diálogo que tornará inteligível o drama é instituído por Apolo, porém a forma que o ator utiliza as palavras carrega ainda uma musicalidade pulsante. A música é de extrema importância, pois é pelo canto que o coro faz o espectador entrar em êxtase, vale reforçar aqui que coro e espectador não estão em oposição, pois pela música, assim como o coro emerge na

embriaguez dionisíaca, também o espectador vislumbra o deus em cena. Assim afirma Macedo:

Na concepção nietzscheana não há oposição entre coro e público na tragédia, não teria existido na Grécia um público de espectadores passivos e não envolvidos com o espetáculo. Todos formavam um sublime coro de sátiros cantando e dançando.[...] O que é marcante em uma concepção artística assim definida, é que os espectadores tornam-se artistas e, não apenas isso, tornam-se partes integrantes da obra de arte. (MACEDO, 2006, p. 135).

Nietzsche também compartilhará esta visão com Wagner. A crítica à arte moderna é tecida a partir desta referência. Na *Camerata* florentina, por ilustração, o espectador assiste de maneira passiva à apresentação da obra, não participa, tal como o heleno, do espetáculo. Não há nesta manifestação moderna o arrebatamento extático do espectador pela via dionisíaca. Sobre a *Camerata*, diz Moraes:

Se ele [Nietzsche] alude, a ser assim, à denominada *Camerata* florentina, é porque suspeita, em primeiro lugar, dos espetáculos que se caracterizam pela busca única e exclusiva de efeitos: Curioso! O primeiro pensamento na ópera foi, desde logo, uma busca pelo efeito. Com tais experimentos são cortadas, ou, ao menos, gravemente mutiladas, as raízes de uma arte inconsciente. (MORAES, 2007, p.41).

É importante frisar que esta relação entre espectador e artista, valorizada por Nietzsche, representa uma possibilidade de cura para o corrompido ambiente musical de sua época. Quando vislumbra um projeto de renovação da cultura alemã, o faz sempre tendo em vista quão admirável é a contribuição de homens geniais como Bach e Beethoven, Goethe e Novalis, Kant e Schopenhauer para a formação de uma identidade cultural legitimamente germânica. Porém, Nietzsche percebe num dado momento histórico na Alemanha, o renascimento do mito e a música como elemento de afirmação cultural deste povo. Vale ressaltar que o mito é um elemento integrante da cultura e, por isto, não pode ser extirpado do processo de formação integral do humano. Neste momento histórico, é também, num coro, que Nietzsche observa um movimento antirromânico e de aproximação aos gregos, em alguns aspectos muito específicos, porém decisivos para seu projeto estético.

Pois bem, é no coro luterano que toda comunidade congrega através da música, neste coro o elemento popular, folclórico é introduzido. Aqui se assenta a admiração do jovem filólogo: “[...] ao exaltar o coral de Lutero, Nietzsche está pensando no culto festivo, ou principalmente, no estado de elevação a que este culto conduz o crente.”

(BURNETT, 2012, p.60). O coral luterano era composto por populares e não por profissionais, as melodias entoadas originavam-se do povo, a comunidade cantava, o povo participava no louvor extaticamente. E isto nos remete ao fato de que em Nietzsche as fronteiras entre música, embriaguez, catarse, elevação, inspiração, redenção, não estão ainda definidas – e não se pode afirmar que elas se definam no futuro (BURNETT, 2012, p.61). O espírito comunitário que outrora visitou os gregos observa que um sulco em solo germânico foi aberto e lança sua semente, que poderá germinar no futuro, uma cultura trágica.

### 2.1.6 Música em Schopenhauer

Para tratarmos do sentido da música em Wagner e em Nietzsche, lancemos mão de duas obras: o ensaio *Beethoven* (1870), pelo autor do *Anel*, e pelas mãos do Filósofo de Röcken, o *Nascimento da Tragédia* (1972). Estas obras confluem em muitos pontos, dos quais se destaquem os mais importantes, primeiro: Schopenhauer é o pano de fundo destas empresas, e, como tal, a música não poderia ser outra coisa que a objetivação primeira da Vontade, do mundo em si, este é um primeiro traço que os une. Em Schopenhauer, a música é elevada acima de todas as demais expressões artísticas por constituir-se a via por onde primeiramente a Vontade se autorrevela. A Vontade, em Schopenhauer, é o princípio cósmico infinito<sup>20</sup>. A arte em geral é objetivação desta Vontade, porém tal objetivação se apresenta em formas universais, tal como as ideias platônicas. Cada expressão artística tem sua peculiaridade no processo de reprodução destas formas universais. A música, ao contrário, é manifestação imediata da Vontade, assim como as formas universais são. Em *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer escreve:

(...) porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata de toda Vontade, como a constitui o próprio mundo, como o são as ideias, cujo fenômeno multiplicado forma o mundo das coisas individuais. Portanto, de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das ideias, mas reprodução da própria Vontade, cuja objetividade também são as ideias; por isto o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência (1980, p.74).

---

<sup>20</sup> Veremos no item *O Anel Era Vidro...* que a concepção de natureza da vontade de Nietzsche diverge da concepção de natureza da vontade schopenhaueriana.

Já opera em Schopenhauer a distinção entre a música enquanto exercício oculto da aritmética e enquanto objetivação imediata da vontade. Esta primeira acepção, que Schopenhauer atribui à Leibniz (SCHOPENHAUER, 1980, p.72), sinaliza o segundo sentido aqui apresentado, porém não se confunde com ele. Sobre esta distinção diz:

Segundo nosso ponto de vista, portanto, em que o efeito estético é a nossa referência, devemos lhe atribuir um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos, a cujo respeito às proporções numéricas em que é possível seu desdobramento não se comportam como o assinalado, mas apenas como sinal. (SCHOPENHAUER, 1980, p.73).

Quando Nietzsche denomina música como arquitetura dórica de sons está apontando para esta dimensão aritmética. Em Schopenhauer a arquitetura (não a dos sons) é o grau mais inferior de objetivação da vontade e a tragédia o mais alto, só abaixo da música (no sentido leibniziano). Isto não significa que a música, enquanto exercício oculto de aritmética seja tal qual arquitetura, o grau mais inferior de objetivação da vontade. A relação desta música com o mundo a posiciona em local de destaque. Esta música:

[...] deve se comportar em relação ao mundo em algum sentido como apresentação em relação ao apresentado, como cópia em relação a modelo, podemos deduzi-lo a partir da analogia com as demais artes, às quais todo este caráter é próprio, e com cujo efeito sobre nós o seu é inteiramente idêntico, somente mais intenso, rápido, necessário, infalível (SCHOPENHAUER, 180, p.73).

Schopenhauer quando coloca a música (exercício aritmético) em local de destaque, não deixa de tecer uma crítica ao fato de que esta música nunca foi satisfatoriamente compreendida para além de seu sentido imediato. É na apreensão abstrata deste conceito que Schopenhauer busca satisfazer a compreensão humana ante esta arte. Wagner, em sua obra de arte total, tem predileção pela tragédia. Esta, em Schopenhauer, encerra a luta “entre a gravidade e a rigidez; (...) com clareza e dimensões terríveis” (SCHOPENHAUER, 1980, p.72), no mais alto grau de objetivação da vontade. Nietzsche, por seu turno, apesar de situar a vontade schopenhaueriana ainda no campo da representação, não nega que a natureza última do mundo é terrífica porque plena de contradição e eternamente padecente. A música, também em Nietzsche, assume este caráter metafísico, porém esta

consideração não retira da música apolínea seu prestígio na composição do drama, da tragédia, só a situa no campo da individuação.

Esta concepção, em que Schopenhauer privilegia a música diante das demais expressões artísticas, compõe o conjunto de características do romantismo que, com o filósofo de Dantzig, revela-se com excelência, mas também pesa sobre o jovem filósofo de Röcken.

### 2.1.7 O Belo e o Sublime

É possível identificar em *O Nascimento da Tragédia* uma distinção muito importante entre a noção de sublime e a noção de beleza diante da predileção da música frente às demais expressões artísticas e diante do entendimento da música, enquanto objetivação da vontade, e, como tal, objetivação da dor, do sofrimento, do trágico. Esta problemática não nasce com Nietzsche, é, pois, já há muito, discutida por várias teorias estéticas, mas o jovem filólogo lhe dá contornos originais, e, por este motivo, vale a investida. Quando nos referimos ao que é de natureza figurativa nas artes, estamos no campo do estritamente apolíneo, por isso, atribui-se beleza às artes deste plano. Em contrapartida, quando nos referimos à música, não é a beleza, mas o sublime seu atributo natural. As impressões sublimes, segundo o filósofo de Röcken, são oriundas da incomensurabilidade da vontade, e, a medida desta, produz a beleza. Apolo e Dionísio estão presentes e atuantes na concepção de tragédia nietzschiana, visto que, a tragédia comporta o sublime e o belo. O sublime é, muitas vezes, posicionado como intermediário entre a vontade e a beleza apolínea. Nietzsche, em *A Visão Dionisíaca de Mundo*, aponta que o sublime, na relação com o verdadeiramente existente e a beleza, “fica pairando no intermédio de ambos. Não aspira à bela aparência, mas à aparência, não à verdade, mas à verossimilhança (símbolo, sinal da verdade)”. (NIETZSCHE, 2005b, p. 26). Também aponta nesta obra o sublime como “descarga artística da repugnância do absurdo” ou em *O Nascimento da Tragédia*; “enquanto domesticação artística do horrível” (NIETZSCHE, 2006, p.53). Neste ponto, a noção de beleza em Nietzsche relaciona-se com o visível, com a dimensão da sensibilidade plástica, por outro lado, o sublime atrela-se ao metafísico. Vale lembrar, com Machado, que “não é o horror dionisíaco que é sublime, mas a representação teatral do horror” (MACHADO, 2006, p. 223). Esta concepção estética, que parte do pensamento schopenhaueriano (evidentemente, sem referência às divindades: Apolo e Dionísio) é também por Wagner, em seu ensaio *Beethoven*, assumida. Ou seja, a música

como arte sublime, espelho do inaudito, coloca-se acima das demais expressões por ser “véu”, mas também por ser reflexo do que há por trás dele.

#### 2.1.8 Crítica à Modernidade Por Meio da Crítica à Ópera

O segundo ponto de confluência é a crítica que Nietzsche e Wagner fazem à modernidade. A cultura alemã, segundo Nietzsche, padece da doença provocada pelo homem teórico, que afugentou Dionísio, obrigando-o durante séculos a uma existência marginal. O jovem filólogo projeta em Wagner o papel de fazer ressurgir Dionísio e a compreensão trágica da existência, no seio da cultura alemã.

Bayreuth seria a tentativa de reunir todos aqueles que estavam insatisfeitos com a cultura moderna, todos os que sentiam a atmosfera abafada e luxuriosa em que essa cultura estava instalada, seria a tentativa de regenerar a própria arte para que ela voltasse a ser o berço da cultura e não fosse apenas a expressão medíocre de um público culto, de amadores e críticos de arte, de espectadores passivos e supérfluos. (MACEDO, 2006, pág. 150)

Que cultura é esta de espectadores passivos, sobejos, onde um público dileitante e críticos de arte mantém adormecida a tragédia? É a cultura operística.

Tanto Nietzsche quanto Wagner cultivavam uma crítica mordaz à cultura operística, principalmente por sua superficialidade, seu distanciamento da vida que brota no seio da comunidade, do povo. Se não é o elemento popular que gera tal manifestação artística, esta não é autêntica, não tem a força original de um impulso dionisíaco, nem apolíneo, não surge de instintos artísticos, é algo distinto. Em *Beethoven*, lê-se:

(...) a música de ópera não pode nos conduzir e harmonizar com aquele estado de recolhimento – o único apropriado à música – no qual a força da visão fica tão enfraquecida que os olhos não vêem mais os objetos com a intensidade habitual; nesse caso, ao contrário devemos considerar que somos tocados pela música de forma superficial, que somos mais excitados que preenchidos por ela, somos levados a ver algo, - mas, de forma alguma a *pensar*; pois somos inteiramente privados da capacidade de pensamento em virtude desse desejo antagônico de entretenimento, de uma distração que, por razões profundas, luta contra o tédio (WAGNER, 2010, p.71).

A ópera foi forjada em gabinetes, por intelectuais italianos, para entreter uma aristocracia entediada e vazia. A ópera é criação do homem teórico, incapaz de acessar os

extratos mais profundos de onde germinam as pulsões criativas. Não é fruto do artista, é fruto de um homem sensível<sup>21</sup> que tateia sobre a música, sem, no entanto, apreendê-la. Este homem é bom e feliz, e, assim o é, por conta do otimismo socrático. Por basear-se em suposições, a ópera acabou como uma caricatura da tragédia. A ópera como arte moderna, por excelência, ocupa os teatros e estes espaços acabam por servir a esta manifestação cujo espectador a vive de forma exterior, isolada. O teatro torna-se um espaço de entretenimento, de diversão, o local onde a aristocracia passa o tempo frivolamente. Sobre estes espaços diz Nietzsche em seu ensaio *Wagner em Bayreuth*:

Para compreender em que medida a situação de nossa arte em relação à vida é um símbolo de degeneração dessa vida, em que medida nosso teatro é uma vergonha para aqueles que o constroem e frequentam, é preciso modificar inteiramente os pontos de vista e saber olhar o habitual e cotidiano como algo insólito e complicado. Uma estranha perturbação do juízo, uma mal dissimulada busca por diversão, por entretenimento a todo custo, considerações pedantes, ares presunçosos e escárnio com a arte de parte dos empresários, a ausência e o vazio de pensamento de uma sociedade que só pensa no povo quando este lhe é útil ou perigoso e frequenta teatros e concertos sem jamais lembrar de suas obrigações – esse conjunto forma o ar abafado e ruinoso de nossos meios artísticos atuais. (NIETZSCHE, 2009, p.61-2)

Assim como Nietzsche, a crítica tecida por Wagner caminha na mesma direção, apesar de seu indigesto antissemitismo, a denúncia de um público que não é povo, de uma arte que superficialmente sorve o drama grego, mas é incapaz de expressar-se por meio de instintos artísticos. Corroída por valores estranhos ao universo da música, a ópera é deformação, é evidência da decadência moderna, é o sinalizar para a necessidade de cultura que invoque através do espírito da música a tragédia, não como caricatura, mas como transfiguração do absurdo da existência, da contradição eterna que constitui o verdadeiramente existente, o terrífico.

### 2.1.9 Reforma Cultural

Podemos pensar que durante todo o período em que Nietzsche estreitou seu contato com Wagner, Bayreuth sempre esteve presente. O projeto que culmina em 1876, com a apresentação de *O Anel dos Nibelungos*, sintetiza de forma singular a relação entre o

---

<sup>21</sup> *Poesia Ingênua e sentimental* é o texto de Schiller que Nietzsche usa como fonte principal sobre a ópera na caracterização do homem sensível, segundo Burnett (2012, p. 44).

filósofo e o compositor. Bayreuth representa a consagração do gênio de Wagner dentro da cultura alemã, que promove a redenção das mazelas da modernidade por meio do ressurgimento do pensamento mítico, inspirado pelas tragédias gregas. Assim, na *IV Extemporânea*, lê-se sobre as esperanças em Wagner e o projeto de renovação cultural:

Não seria necessário dizer: nessa época a música não poderia nascer? Mas o que significa sua existência? Um acaso? Um único grande artista poderia certamente ser um acaso, mas o surgimento desta série de grandes artistas [de Bach à Beethoven] testemunhado pela nova história da música e que possui um único precedente, a época dos gregos, leva a pensar que aqui não é o acaso que domina, mas a necessidade. Essa necessidade é justamente o problema ao qual Wagner dá a resposta. (NIETZSCHE, 2009, p.69)

O teatro wagneriano é a resposta. Para resgatar o lado dionisíaco subjugado pelo otimismo socrático, e com isso rebalancear o equilíbrio entre os impulsos criativos presentes na natureza, é fundamental que haja uma corrosão na barreira que separa artista, arte e espectadores. O grande teatro é enquanto projeto a síntese das afinidades entre Wagner e Nietzsche: a cultura grega; as tragédias áticas; a crítica à superficialidade moderna; a música e a filosofia de Schopenhauer.

*O Nascimento da Tragédia* surge de um diálogo entre Nietzsche e Wagner onde a identidade cultural alemã é posta em pauta. Para Nietzsche, tal identidade precisa ser resgatada de sua raiz não românica/alexandrina, mas helênica, grega. Wagner é o gênio que, através de sua obra artística, daria unidade a um estilo autenticamente alemão. O Wagner idealizado por Nietzsche é aquele que irá resgatar a tragédia grega no espírito da música, no espírito do drama. Lutero com uma religião antirromânica, Bach e Beethoven na música, Hölderlin e Novalis na poesia, Kant e Schopenhauer na Filosofia, com Wagner haveria, para fazer frente à consideração teórica do mundo, a consideração trágica, tão cara aos helenos e à Nietzsche. Sobre a expectativa de Nietzsche em Wagner, diz Burnett:

Sua, podemos dizer, ingenuidade juvenil revela seu orgulho de ser alemão, origem que ele repudiará fortemente depois ou desdenhará. Não há exatamente espanto no engrandecimento de Bach e Beethoven, mas quando Nietzsche aponta Wagner como sendo não só o herdeiro dessa tradição, mas como aquele que levará às últimas conseqüências a tarefa de fazer ressurgir na Alemanha a Grécia, está atribuindo ao amigo nada menos que o poder do próprio Dionísio fazendo dele a esperança genial de fazer da Alemanha o berço de uma nova cultura. (2012, p.45)

Enfim, quem é Wagner? Brevemente, pode-se dizer, na história da música, que poucos foram os artistas que influenciaram de forma tão marcante a cultura de seu tempo, entre estes gênios, está Richard Wagner. Consagrou-se como músico e dramaturgo, porém, cabe aqui apontar que o autor do *Anel* possuía, além destas qualificações, a de crítico ativo de seu tempo, e que influenciou social, política e economicamente o pensamento de seus contemporâneos. Não só a música lhe preocupava, mas as práticas artísticas de sua época, as condições sociais em que tal produção se dava e como isto reforçava ou mitigava o projeto de uma cultura autenticamente alemã. Seria difícil entender suas obras deslocadas do contexto social em que atuou ativamente.

A preocupação com uma transformação radical na cultura decadente da modernidade é a necessidade de traçar um projeto estético de formação humana que faça renascer na Alemanha um espírito trágico capaz de sobrepujar a cultura filisteia tão arraigada nos modernos. Apesar da aliança entre Nietzsche e Wagner estar fundamentada em muitos conceitos schopenhauerianos, isto não significa que tanto Wagner como Nietzsche estejam de acordo com toda sua filosofia. Wagner, por ilustração, não dispensa a ideia de se posicionar diante de seus contemporâneos, tal posicionamento é estético, mas também político. Emancipá-los pelo viés artístico é tarefa indispensável para o idealizador de Bayreuth. A negação budista, severamente criticada por Nietzsche no que toca a posição schopenhaueriana, também não encontra guarida em Wagner. Porém, isto também não significa que em nenhum momento Wagner tenha incorporado as conclusões morais de resignação e anulação da Vontade, tão caras à Schopenhauer. Assim diz Macedo sobre a posição de Wagner após os levantes de 1848-9<sup>22</sup>:

A influência de Schopenhauer sobre o compositor se somou a uma certa descrença sobre a possibilidade política de uma ação revolucionária. Diante de um mundo corrupto e injusto, a única liberdade seria renunciar à vontade de agir e resignar-se. Desse modo, a aceitação das teorias de Schopenhauer pode ser considerada também como um desencanto de Wagner com a revolução. Adorno, em seu ensaio, explica que não se pode deixar de notar senão a correlação, ao menos a relação que existe entre o fracasso da insurreição de 1849 e a metafísica nihilista. (MACEDO, 2006, p.34-5)

---

<sup>22</sup> Os levantes de 1848 nos Estados alemães são também conhecidos como Revolução de Março. Uma sequência de manifestações reivindicatórias coordenadas e insurgências nos Estados da Confederação Germânica, incluindo o Império Austríaco. Dentre as reivindicações estavam maior liberdade política, visto que os 39 Estados independentes da confederação tendiam à tirania sob suas ordens, nos territórios herdados do Sacro Império Romano-Germânico. Luta pela democracia, liberdade de expressão e promoção dos valores nacionalistas com a ideia de um pangermanismo eram as bandeiras levantadas nestas séries de protestos.

Apesar disto, Wagner é um pensador ativo em seu tempo, a influência schopenhaueriana não o toca reforçando uma postura de resignação diante da vida, mas, na tragédia, tem a inspiração que precisava para fazer florescer na Germânia o homem trágico. O pensamento schopenhaueriano de predileção à música diante das demais expressões artísticas é assumido por Wagner absolutamente, é metafisicamente que a música se apresenta como objetivação direta da vontade. Porém, em Nietzsche, mesmo a vontade é representação, isto mostra uma compreensão que vai além do autor de *Parerga e Paralipomena*. A este respeito, Cavalcanti escreve em sua obra *Símbolo e Alegoria* o seguinte:

A noção de símbolo permite explicar que o conteúdo representado pela palavra não é expressão das próprias coisas, mas de um âmbito puramente fenomênico, o de nossas representações. Enfatizando a impossibilidade de conhecer além das representações, Nietzsche tem como alvo, primeiramente, a concepção de vontade de Schopenhauer. Contra a concepção deste autor, segundo o qual a vontade torna possível o conhecimento da essência, Nietzsche afirma que todo o mundo de nossos afetos, sentimentos e sensações, assim como a própria vontade, só nos é conhecido como representação, e não segundo a essência. (2005, p.146)

Apesar da influência gritante nas obras de Wagner (tanto os dramas, como seus ensaios a partir de 1854), e nos escritos do jovem Nietzsche, Schopenhauer foi por eles reverenciado, mas longe disso, esta reverência fora cega e sem possibilidades de contestações. O autor de *O Mundo como Vontade e Representação* fora sim, um mestre, para os dois amigos, mas cada um apropriou-se, a seu modo, do que Schopenhauer pôde contribuir para o projeto de renovação cultural da Alemanha.

## 2.2. O ANEL ERA VIDRO... : OU NIETZSCHE X WAGNER

### 2.2.1 A Tensão na *Extemporânea Wagner em Bayreuth*

A quarta extemporânea é marcada por uma tensão que agora é quase gritante. Tal dissonância é encoberta pela admiração/esperança que Wagner ainda provocava no jovem filólogo, afinal, a temática – apontamentos sobre questões da modernidade – para esse ciclo de ensaios (*As Considerações Extemporâneas*) foi sugerida pelo próprio Wagner, e essa extemporânea, a quarta, foi projetada para ser um manifesto “pro-Wagner, escrito no calor do festival” (BURNETT, 2011, p.25). À medida que o projeto de Bayreuth vai se

materializando, os caminhos de Nietzsche e Wagner, que por algum momento pareciam próximos, agora revelam rotas e destinos completamente distintos – até mesmo opostos.

No ensaio sobre Wagner em Bayreuth, apesar de toda a admiração dispensada ao amigo, o filósofo segue também uma perspectiva crítica em que são apresentados os enigmas da evolução de Wagner, as dificuldades e os perigos que supostamente teriam sido vencidos pelo compositor. A descrição desses perigos, uma compreensão de certos aspectos sombrios da personalidade de Wagner permitem entender que Nietzsche tinha uma idéia relativamente nítida da pessoa com quem estava lidando, não se pode dizer que ele estava totalmente iludido. (MACEDO, 2006, p.157)

Existem dois momentos bem marcados no pensamento musical do jovem professor da Basileia: o primeiro, que gira em torno da concepção de arte total difundida por Wagner em seu ensaio *Ópera e Drama*; e o segundo, marcado principalmente pela publicação de *Beethoven* (o ensaio de Wagner sobre o compositor da *Nona Sinfonia*) e do *Nascimento da Tragédia*, ambos os trabalhos influenciados pela admiração a Schopenhauer.

Em seu importante ensaio, intitulado *Ópera e Drama*, de 1851, ele [Wagner] expõe teoricamente a sua concepção da ópera. (...) A partir de suas leituras das tragédias gregas, especialmente de *Oréstia* e *Prometeu* de Ésquilo, o compositor desenvolve a idéia de uma obra de arte do futuro livre do virtuosismo vazio, no qual a atenção do público era despertada sobretudo pelas exibições de habilidade, que caracterizava as produções operísticas de sua época. Ao contrário da arte moderna, a tragédia grega não era um divertimento, mas um ritual religioso, e nascia dos mitos que continham a sabedoria profunda do povo. A obra de arte trágica era, além disso, uma “forma de arte total”, caracterizada por diferentes expressões artísticas, tais como a poesia, a música e a dança, criadas por um único poeta que escrevia o texto e compunha a música, coreografava as danças e dirigia a apresentação. (CAVALCANTI, 2011, p. 103)

Nietzsche afirma em seus primeiros escritos sobre a tragédia ática que a música era mais um elemento no conjunto que constituía a polissemia do teatro grego. A música deveria acompanhar o drama, intensificar suas nuances afetivas, e servir de guia para a dança, onde o corpo externaria os movimentos sonoros. Essa é a concepção proposta por Wagner em seu ensaio *Opera e Drama*, texto em que o autor analisa e reimagina as tragédias gregas, formulando o conceito de “obra de arte total”. Em 1871 Wagner escreve *Beethoven*, ensaio onde o compositor encontra-se com a filosofia schopenhaueriana, mais especificamente com a metafísica do belo, na qual o filósofo de Dantzig aponta a música como própria objetivação da vontade. A primazia que a música possui em relação às outras artes é adotada por Wagner e Nietzsche como sendo, ao menos na teoria, o novo norte da reflexão de ambos.

Nesta via de interpretação, Nietzsche dirá que acreditar que da palavra possa ser gerada a música é o mesmo que esperar que o filho gerasse um pai (DIAS, 2005, 83). No início da década de 1870 quando Bayreuth ainda é um projeto, Wagner representa o ideal nietzschiano do artista dionisíaco, capaz de redimir toda a modernidade. Mas, à medida que o filósofo vê o direcionamento que o compositor toma para concretizar sua obra, começam a surgir algumas nuvens de preocupação:

Se era verdade que, já em 1874, o filósofo tinha consciência de muitos dos perigos a que Wagner estava exposto, tanto pela trajetória pública de sua vida quanto pelos aspectos interiores de sua personalidade, a consideração *Richard Wagner em Bayreuth* não pode ser vista apenas como uma camuflagem, uma hipocrisia gentil de Nietzsche (MACEDO, 2006, p. 160).

Não à toa Nietzsche sinaliza na *IV Extemporânea* as armadilhas que poderiam surpreender Wagner, uma vulnerabilidade a não manter-se fiel a si mesmo, às suas ideias originais. Com isso, incorreria num deleite na glória e na vaidade da medíocre modernidade, caso não mantivesse “sua esfera criadora, inocente, luminosa fiel à esfera obscura, indomável e tirânica” (NIETZSCHE, 2009, p.49). Assim lê-se na *IV Extemporânea*: “O perigo, para ele, é sucumbir a essa tentação e igualmente grande é o perigo de rechaçá-la: seja que volte seu furor contra todas as satisfações egoístas que são suficientes aos homens de hoje” (NIETZSCHE, 2009, p.50). O que em *Wagner em Bayreuth* aparece como preocupação, se concretizará, posteriormente, como pôde ser constatado no festival. Mais que inflar o ego de Wagner, Nietzsche pretendia reorientá-lo para seus próprios ideais, numa palavra; para si próprio. A exaltação a este artista que traria à baila Dionísio tinha como objetivo não poupá-lo dos perigos que estariam em seu encalço, os perigos de se tornar um moderno. As divergências entre Nietzsche e Wagner já estavam presentes neste primeiro momento. Macedo apresenta um escrito de Nietzsche da primavera de 1874 onde a música tomada como fim ou meio é mote de divergência:

Wagner assinala como um erro no gênero de arte da ópera, que um meio de expressão, a música, seja tomada como um fim e o fim como um meio de expressão. Muito característico para um ator. Agora o que se diria sobre uma sinfonia: Se aqui a música é um meio. O que é fim? (MACEDO, 2006, p.173 apud NIETZSCHE 1988:770).

Os escritos de 1874, como o acima exposto, mostram que as divergências existiam e, deste modo, Wagner não era um ídolo incondicional para o jovem filólogo. Havia um receio para Nietzsche, de que a subestimação de Brahms e dos judeus (considerações

recorrentes em Wagner) indicassem um problema muito mais grave; a subestimação da própria música. Neste raciocínio Wagner *toleraria* a música, por ser antes de músico, ator: “assim como Goethe ‘substituiu’ seu talento de pintor, Schiller ‘substituiu’ seu talento de retórico, Wagner também teria substituído seu talento de ator pela música” (MACEDO, 2006, p.171). A questão da subordinação da música ao drama é o ponto nevrálgico do desacordo entre Nietzsche e o projeto teatral wagneriano. Ao escrever em 1873 anotações reunidas sob o título: *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, Nietzsche se preocupa com questões como valor, verdade e linguagem. Enquanto analisa a natureza metafórica da linguagem, começa a se debruçar de forma crítica, a partir destes estudos, sobre a estética, e neste plano, por consequência, sobre a relação entre música e drama. Assim aponta Cavalcanti:

A investigação sobre a oposição entre verdade e mentira se reflete nas considerações estéticas e gera a suspeita de que a arte vinculada a um ideal corre o risco de se tornar instrumento, da mesma forma que a música subordinada ao drama se converte em um simples meio de expressão de um conteúdo programático. É no horizonte dessas novas investigações, que serão cada vez mais difíceis de conciliar com as concepções anteriores, que são retomadas as anotações para o ensaio sobre o projeto artístico wagneriano. (CAVALCANTI, 2011, p.111)

Nas anotações para a elaboração da *IV extemporânea* Nietzsche toca em um ponto muito importante da produção dramática de Wagner, a saber: a busca de um efeito a partir do drama, isto é, toma as expressões artísticas como meio para o fim: efeito dramático. Para Nietzsche isto é contrário à arte. Instrumentalizar a música em prol desta finalidade é incorrer na possibilidade de descaracterizá-la enquanto manifestação artística, enquanto arte. Nesta reflexão:

[...] a subordinação da música ao drama tinha como consequência a desnaturação da experiência musical, pois o que procedia originariamente do âmbito indeterminado da sensação era transposto para esferas mais determinadas da palavra e da imagem e reduzido a um programa ou conteúdo dramático. (...) Nietzsche esboça em tais anotações, pela primeira vez, a suspeita de que na obra de Wagner a música jamais deixou de ser um meio: os motivos dramáticos, os gestos e fórmulas sempre estiveram em primeiro plano. Nietzsche sugere que o alvo de Wagner continuou a ser o efeito, e não o valor artístico, que constitui a atividade de configurar e dar forma às sensações. (CAVALCANTI, 2011, p. 112).

Qual seria o drama perfeito? Aquele que carrega “a adequação exata entre música e palavra, a harmonização dos instintos” (BURNETT, 2012, p. 52). Nietzsche, ao tratar do gênio poético de Wagner na nona seção de sua *IV Consideração*, expõe o modo

como conduz as palavras no drama, de modo que estas são forçadas a exprimirem-se imersas em musicalidade. A linguagem verbal, segundo Nietzsche, nos desperta o homem teórico, quando os personagens de Wagner falam poderiam correr o risco de nunca acessarem a esfera mítica, por recorrerem a conceitos. Mas, contrariamente a isto, Wagner:

[...] levou a língua de volta para um estado originário no qual ela quase não pensa em conceitos, no qual ela própria é ainda poesia, imagem e sentimento; o destemor com o qual Wagner se lançou a essa assustadora tarefa, mostra com que força ele foi guiado pelo espírito poético, como alguém que tem de seguir, aonde quer que o conduza seu guia espectral. Cada palavra desses dramas devia poder ser cantada e devia estar nos lábios dos deuses e heróis; essa foi a extraordinária exigência que Wagner colocou à sua imaginação no que diz respeito à língua. (NIETZSCHE, 2009, p. 111)

Quando Nietzsche aponta para o fato de que em *Tristão e Isolda*<sup>23</sup> a palavra seria fruto da melodia, quer reforçar a crença de que é a música que gera o drama encenado, pelo menos procura se convencer disto. A complexidade, na qual pulsões artísticas se relacionam no drama, leva Nietzsche a reforçar o papel determinante da música enquanto dimensão que engendra o drama; inverter ou ofuscar o espírito musical em virtude de um fim diverso é atentar contra a própria experiência do trágico, é tornar-se moderno. Assim, Nietzsche, ao observar a trajetória que vai sendo traçada pelo maestro, nota que suas expectativas correm sério risco de serem frustradas e estes sinais estão presentes em vários escritos, entre eles; a *IV extemporânea*. Burnett diz:

O titubear diante dessas difíceis questões mostra que, desde o primeiro momento, a obra de Wagner não materializa a música redentora que Nietzsche quer tanto encontrar, e que todas as forças que ele invoca para apresentar Wagner como o grande gênio moderno começam cedo a se desfazer e que a obra de estreia já é uma prova dessa incompatibilidade insolúvel. (BURNETT, 2012, p. 53)

Mas, porque estes desacordos não foram expostos? Por que Nietzsche não se posicionou claramente diante destas divergências? Uma leitura possível seria a de que Wagner, encarando a modernidade como uma atmosfera sufocante, não se resignaria às honrarias de seu tempo. Nietzsche, neste encaminhamento, ainda alimentaria esperanças no compositor, mas não de forma ingênua, pois, com sentido, aponta insistentemente os perigos que a personalidade de Wagner apresenta para o projeto de renovação cultural, como, por

---

<sup>23</sup> Drama musical baseado em uma lenda medieval que narra o trágico amor entre um cavaleiro (Tristão) oriundo da Cornualha e uma princesa irlandesa (Isolda).

ilustração, a tentação do personalismo. Outra leitura é realizada por Rosa Maria Dias, onde recorrendo a um apontamento de Nietzsche em *Ecce Homo* sobre as *Extemporâneas e o Nascimento da Tragédia* coloca Wagner como máscara do filólogo, isto é, o que foi atribuído ao compositor do *Anel*, poderia muito bem ser substituído por Zaratustra ou Nietzsche. Vejamos a passagem, muito ilustrativa, em *Ecce Homo*:

Um psicólogo poderia ainda acrescentar que aquilo que ouvi nos meus anos juvenis na música wagneriana nada em geral tem a ver com Wagner; que quando eu descrevia a música dionisíaca, descrevia o que ouvira – que tive de traduzir e transfigurar instintivamente tudo para o novo espírito que em mim transportava. A prova disto, tão forte quanto o pode ser uma prova, é o meu escrito Wagner em Bayreuth: em todas as passagens psicologicamente decisivas, fala-se apenas de mim – pode pôr-se sem reservas o meu nome ou a palavra “Zaratustra” onde o texto apresenta a palavra Wagner. (NIETZSCHE, 2008, p.62-3)

Se Wagner pode ser substituído em todas as passagens psicologicamente decisivas, Nietzsche não o refutou neste específico momento, porque talvez, estaria refutando a si próprio, já que Wagner não é mais que máscara. Mas o que Wagner é, de fato, Nietzsche tem ciência, e após a estreia da *Tetralogia* em Bayreuth despede-se da máscara wagneriana, e volta-se com todo seu arsenal combativo contra o compositor do *Anel*. A *IV Extemporânea* mais que alimentar o espírito alemão para um evento marcante no país como o foi Bayreuth, revela de forma mais intensa as divergências entre estes dois amigos que estariam na eminência de um desenlace. Sobre isto afirma Burnett:

Seu relato é mais do que um documento histórico sobre aquele momento-chave da historia cultural de seu país. O texto é um prolongamento de seu primeiro livro, só que povoado de tensões; pode-se dizer que estamos diante do primeiro sinal claro da ruptura então iminente. (BURNETT, 2011, p.24)

Com Bayreuth, de acordo com Nietzsche, Wagner cede ao moralismo, à política imperialista e nacionalista de culto aos ídolos das revoluções belicosas. Todo ideal alimentado por Wagner é contaminado e degenerado pela moralidade, a arte transforma-se em instrumento de conversão a uma religião que carrega o autêntico espírito alemão, a arte curva-se à cruz, à raça, ao povo, anula-se no *Ethos*. Dionísio não renasce neste espírito, porque Wagner sucumbe à modernidade. O germe da discordância agora, em Bayreuth, atinge com força o filósofo de Röcken, de tal modo que jamais seus caminhos se cruzarão novamente.

## 2.2.2 Tonalismo: Do Temperamento à Saturação na História da Música

Na história da música, Wagner ocupa um papel de destaque, principalmente pelas inovações trazidas por sua arte. Na tradição musical do Ocidente, é na época de Bach que o tonalismo se firma como sistema harmônico corrente. Tal período é marcado pela saída “de cena” do sistema modal (que, desde os gregos, passando pela música medieval e chegando ao renascimento, é a sonoridade harmônica base daquilo que conhecemos por música ocidental) para o estabelecimento do sistema tonal, aquele que será a base do desenvolvimento harmônico até a transição para o séc. XX<sup>24</sup>.

O culto à razão inaugurado pelo socratismo arrasta-se até a modernidade e nas artes envolve todo processo criativo. Especificamente na música, com o temperamento do cravo na época de Bach, o tonalismo se consolida. A justa medida, a proporcionalidade, a possibilidade de estabelecimento de um sistema musical que toma como parâmetro a série harmônica modificando-a e reajustando-a aos seus próprios interesses prático/estético/musicais<sup>25</sup>: o homem lança-se munido da razão sobre o mundo, e assim, disseca-o, quantifica-o, mensura-o; fragmenta-o para melhor entendê-lo; com a música não faz diferente.

Apesar de ter sido criado para expressar musicalmente a fé do homem em Deus no medievo, o contraponto tem seu ápice com Bach, e não se pode negar nesta técnica esplendidamente explorada por este compositor barroco, o culto à razoabilidade; a maneira como se estrutura, é lógica, é matemática; o trato com as proporções, com as equivalências, apresenta-se quase como uma equação a ser resolvida; um cálculo de predicados. As perguntas e respostas são constantes em sua obra e sugerem diálogo, debate, como se expressassem em outro âmbito o que se tinha na dialética, ou, no campo religioso; no *disputatio*.

Quando Nietzsche inclui Bach em seu curso solar até Wagner, passando por Beethoven, não o pensa pela ótica anteriormente descrita (não que desconhecesse as características socráticas da obra do compositor barroco de *Paixão Segundo São Matheus*), mas, assume-a enquanto uma espécie de comunhão divina. Assim Nietzsche afirma:

Se não escutamos a música de Bach enquanto perfeitos e sutis conhecedores do contraponto e de todas as modalidades do estilo da fuga, tendo de

---

<sup>24</sup>Ainda hoje o sistema tonal é responsável pela organização da maior parte dos discursos musicais produzidos, principalmente, pela música popular de consumo. Apesar de ainda ser a mais presente sintaxe das alturas sonoras, o sistema tonal – enquanto possibilidades do sistema – já não é mais o centro das experimentações musicais.

<sup>25</sup>O principal motivo do temperamento referido é a versatilidade dos instrumentos para se tocar nos 12 tons possíveis em seus modos: maior e menor.

prescindir, a ser assim, do deleite propriamente artístico, então seremos, enquanto ouvintes de sua música, encorajados a sentir (a fim de expressarmo-nos grandiosamente como Goethe) como se estivéssemos presentes quando Deus criou o mundo” (WS/AS §149). (NIETZSCHE Apud BARROS, 2007, p.73)

É enquanto experiência extática que Nietzsche reconhece o valor que imprime no espírito humano a música de Bach. Porém, não só por este motivo Bach está no curso solar da arte alemã. Se o drama brota de uma perfeita adaptação entre música e palavra, esta pode ser experimentada na medida em que participamos do canto, aí está, para Nietzsche, o lirismo:

Pensemos em nossas próprias experiências no âmbito da elevada música artística: o que entendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Händel, quando não tomamos parte no canto? Somente aos que participam do canto há uma poesia lírica, há, pois, música vocal. (KSA VII, 12 [1]) (NIETZSCHE Apud BARROS, 2007, p. 64)

Como em Palestrina, é o equilíbrio entre música e palavra que o faz relevar os traços tão marcantemente dialógicos de Bach. O equilíbrio de Palestrina é assim apontado por BARROS:

Àquele que pretende fazer convergir poesia e canto num só idioma sonoro, as técnicas de Palestrina decerto se apresentam como um feliz achado. Simultaneamente afastado do acento patético e das harmonias vazias, o artesanato compositivo palestriniano garantiria, a um só tempo, o equilíbrio sonoro de movimento, timbre, forma, ritmo e conjunto vocal. (BARROS, 2007, p.44-5)

O compositor clássico Mozart<sup>26</sup> assim define o legado de Bach: *A obra de Bach nunca envelhece. “A estrutura da sua obra é igual ao desenho perfeito de uma figura geométrica, onde tudo tem o seu lugar e não há uma linha única a mais”*. Nota-se que o músico excelente, nesta visão, é um “geômetra do som”. Tanto os barrocos, como posteriormente os clássicos estão imersos nesse *Ethos*<sup>27</sup>. Com Beethoven inicia-se uma ruptura, uma mudança: obviamente, Beethoven parte do classicismo, porém distancia-se deste à medida que sua obra encontra *a linguagem do Pathos, dos desejos apaixonados, do*

<sup>26</sup>Para Wagner, Mozart, tanto como Haydn, apesar da autenticidade de suas obras, se viram obrigados a compactuar com uma trivialização da arte, compondo, então para a diversão da aristocracia vigente. É interessante notar que em seu curso solar Nietzsche passa ao largo de Mozart, não sem razão.

<sup>27</sup>*Ethos* e *Pathos* referem-se aqui a variações de humor, onde *ethos* associa-se a um caráter durável e constante oriundo da harmonia entre movimentos do som e da alma e *pathos* ao inconstante e variável, que sendo exterior interferia nos estados anímicos (Nota de CAVALCANTI, 2009, p.117) Citação indireta.

*fenômeno dramático no interior do homem.* (NIETZSCHE, 2009, p.129). Em termos musicais, perde força a rigidez dos padrões clássicos de composição, surgem extensas linhas melódicas que dão vazão à expressividade e à emotividade, aumenta-se a tensão com uso de amplos intervalos melódicos, dissonâncias e cromatismos. Com o romantismo, peças aparecem em formas livres como as fantasias, os prelúdios e os noturnos, e, as orquestras ampliam-se em número de componentes e no sentido da relevância dos metais no corpo da peça. Beethoven com suas composições busca maior aproximação do público em geral, isto é, não compõe exclusivamente para a aristocracia ou o clero, mas para os demais seguimentos, como a classe média, que começava a se inteirar do universo musical do qual Beethoven era um expoente.

É com Wagner que os ideais românticos atingem seu apogeu: o cromatismo, a dissonância e a melodia infinita levam o tonalismo ao limite. O famoso acorde de Tristão, quando submetido a análise harmônica, é uma evidência - uma prova musical - do profundo relativismo com que interpretamos o mundo!<sup>28</sup> Lembremo-nos de que é Schopenhauer quem diz a Nietzsche e a Wagner que aquele que criar uma filosofia capaz de explicar a música teria criado uma teoria capaz de lançar luz ao mundo, sendo assim, o acorde de Tristão é a própria materialização do impulso artístico não figurado por Apolo; é onde o conceito não impera; é aquele que lança luz ao caos e lança o caos à luz; é a própria embriaguez.

Quando duas ou mais notas criam entre si uma forte tensão e são, para a percepção humana, instáveis, a isto se denomina: dissonância. A consonância, na tradição tonal, vem a ser a resolução, por natureza, desta tensão. Posteriormente, na música pós-tonal os compositores escutam esta resolução como uma possibilidade, mas não necessidade natural. O importante aqui é frisar que Wagner conduz o tonalismo a seus limites, as dissonâncias e cromatismos encontrarão, na posteridade, o pantonalismo de Schoenberg e, para além deste, as possibilidades multiplicam-se num matiz ainda muito mais abundante. Porém, tratemos da dissonância, a partir da conceituação nietzschiana.

A unidade e o princípio de individuação são dois conceitos relevantes, a partir dos quais, podemos pensar a dissonância. No drama grego, temos duas posições: as dos protagonistas e a do coro. Há um movimento de individualização quando os atores desprendem-se do coro e encenam como figuras isoladas, e há o movimento de dissolução no evento coletivo. Se um indivíduo sucumbe, expia sua individuação, o seu particularizar-se, o que permanece é o coro, o coro é o único e verdadeiro, e sobrevive eternamente ao indivíduo.

---

<sup>28</sup> Existem várias análises desse acorde, e cada uma delas propõe uma interpretação coerente deste fenômeno harmônico. Isso põe em evidência que toda a discussão e interpretação musical é, no fundo, amparada por uma perspectiva de leitura, ou seja, a análise - o verbo - sempre simplifica o fato musical: o objetiva.

Nota-se, por ilustração, nas trilogias de Ésquilo, que os eventos cruzam gerações, mas o coro permanece. Os espectadores helenos quando tomam lugar no teatro, o fazem com disposição de ânimo, ou seja, entregam-se ao espetáculo, vivenciam com intensidade as cenas, diluem-se no coletivo, tudo é coro, tudo é Dionísio plasmado por Apolo.

Mas há, na encenação, uma tensão entre o uníssono do coro e as vozes isoladas dos atores. Esta tensão gera uma dissonância. Esta dissonância é resolvida, por um tempo, quando estes protagonistas retornam ao seio do coro, não muito se sustentam apartados do coletivo, portanto, sempre retornam. A metafísica de artista pensa o drama grego a partir do duplo uno-primordial e princípio de individuação. A dissonância encenada no palco é reflexo da dinâmica do próprio mundo.

Na metafísica de Schopenhauer a dissonância é elucidada a partir de sua relação com os graus de objetivação da vontade, do inorgânico ao mundo animal. Em *O Mundo Como Vontade e Representação* lê-se:

Os intervalos determinados da escala tonal são paralelos aos graus determinados da objetivação da vontade, às espécies determinadas da natureza. O desviar da correção aritmética dos intervalos, por uma temperatura qualquer, ou produzida pela escolha, é análogo à divergência do indivíduo em relação ao tipo da espécie, e as dissonâncias impuras, que não formam intervalo determinado, podem mesmo ser comparadas aos resultados monstruosos do cruzamento de duas espécies animais, ou do homem com animal (SCHOPENHAUER, 1980, p. 75)

A base da análise schopenhaueriana é a acústica, neste campo da física são analisadas as emissões, transmissões dos sons e as ondas sonoras do espectro audível. Há na modernidade, uma atenção acentuada às qualidades naturais do som, a série harmônica, uma sequência de sons com alturas proporcionalmente derivadas de uma frequência fundamental, é material para o temperamento do tonalismo. Schopenhauer, quanto à harmonia, fala em relação racional expressa por meio de números inteiros e a dissonância como o irracional. Neste sentido, o racional expresso por números inteiros refere-se ao grau de recorrência de intersecções das ondas vibratórias, se há muita coincidência, então não há resistência na apreensão desta relação harmônica, porém se há pouca, o intervalo mantém uma tensão cuja apreensão sonora não a aceita, por isto resiste a ela. Esta visão matemática do som contrasta com outra, de natureza antropológica. Nesta visão antropológica a melodia é apresentada como correspondente à ideia de homem, e, ainda a voz aguda da melodia é o mais alto grau de objetivação da vontade, remete à vida, ao impulso desta vontade, mas também, às aspirações

aprovisionadas de reflexão. Ainda nesta correspondência homem-música (melodia), diz Schopenhauer:

[...] o elemento racional e irracional nas relações numéricas das vibrações admite inumeráveis graus, nuances, seqüências e variações, a música torna-se, por meio disso, o material no qual todos os movimentos do coração humano, quer dizer, da vontade (...) deixam-se pintar e reproduzir fielmente em todos seus matizes e modificações, algo que acontece mediante a invenção da melodia (SCHOPENHAUER, 1958, p.450-451)

Para Nietzsche, como já dito no tópico que trata de Arquíloco, a melodia também apresenta um papel significativo já que intermedia o fluxo unitário da harmonia (o elemento dionisíaco) e a individuação do ritmo, que obviamente, vincula-se ao apolíneo.

Em Wagner, a dissonância é marcante. O desafio do maestro é transpor para a música (enquanto sintaxe do som) os estados da alma humana. Para tal empreita, lança mão de uma técnica por ele criada, denominada *leitmotiv* ou motivo condutor. Sempre que um personagem toma a cena ou um mote específico é retomado, o tema musical a ele relacionado é novamente apresentado, porém revestido de harmonização, instrumentação e dinâmicas distintas<sup>29</sup>.

Outro traço de sua forma de composição que visa transpor para a música os estados de alma, que fundamentalmente vinculam-se à vontade, é o conceito de melodia infinita. Na tradição da música ocidental, a melodia possui frases e cadências fixas: tem início, meio e fim. Mas com Wagner esta compreensão da melodia é posta à prova e sua derrocada é consequência inadiável. A melodia então é pensada na perspectiva da não resolução, e isto leva a tensão do sistema tonal ao seu extremo. E como o maestro atinge este efeito? São criadas, para cada acorde da música, duas dissonâncias, uma irá se resolver ao mesmo tempo em que a outra é sustentada, enquanto um acorde novo é formado. Esta atmosfera gera uma oposição, que, de algum modo, se completa, porém, na contradição. Assim também são os afetos humanos, contrastantes. E é no mar sem fim da vontade que navegamos, sem ter ciência da monstruosidade deste mar que envolve nossa frágil embarcação. A dissonância é um reflexo desta experiência fundamental que o homem se submete quando olha para dentro de si e se depara com o impulso cego que é a vontade.

Por fim, Wagner também apresenta o conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que, de maneira geral, integra música, teatro e artes visuais. Wagner era

---

<sup>29</sup> tentar ao fato de que a melodia é a representação da natureza humana, objetivação transitória, e a harmonia (expandida para a dinâmica e instrumentação) reflete os estados da vontade.

admirador confesso dos helenos, e em sua ótica, no drama grego, a arte era praticada por si mesma, havia a celebração da própria vida grega. A tragédia era uma manifestação artística de natureza religiosa, exatamente por religar o grego a sua humanidade, nacionalidade, enfim a si próprio. Wagner vislumbrava nesta manifestação, uma fusão de dança, poesia, música, artes plásticas, pois aí estaria fundamentado o conceito original de obra de arte total. Todas estas expressões estavam envoltas no mito, por isso, obra de arte total extrapola a simples relação entre expressões artísticas e manifesta uma comunhão entre as dimensões: mítica, política e artística. A tragédia, enquanto obra de arte total, não é deste modo, somente manifestação artística, mas vincula-se ao social, ao comunitário, ao político, é a identidade deste povo enquanto corpo coletivo. Por isso, em Wagner, a admiração não é com a obra enquanto criação de um ou outro artista, mas, criação da *polis*. É este o espírito que vivifica sua renovação cultural por meio da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), por isso, também, é um projeto de formação humana (*Bildung*), um projeto de formação integral.

A grande ópera tem em Wagner seu expoente, porém, apesar de todos estes atributos revolucionários em termos musicais, Nietzsche decepciona-se com o que se depara em Bayreuth. Mais um compositor que se dobra ao regime, que se anula no *Ethos*, na negação da vida com a incorporação das temáticas cristãs. Parece que a crítica de Nietzsche assenta-se no fato do teatro wagneriano servir ao que é exterior à própria arte, a saber, aos anseios belicosos do império, aos valores moralizantes do cristianismo entre outros, contanto que sejam exteriores à própria arte. Bayreuth “efetivou a intensificação ao culto burguês do indivíduo, coletivo ou individual” (WEBER, 2011, p.122) tornou-se a expressão do pacto com a cultura vigente, nada de revolucionário, nada de formativo, somente entretenimento.

Apesar da crítica mordaz de Nietzsche a Bayreuth, o teatro wagneriano trouxe inovações significativas, aqui podemos apontar as principais: o mito foi para o centro das representações dramáticas, a substituição do auditório pelo anfiteatro horizontalizou o público, não havia camarotes, galerias, como nos auditórios que acentuavam as diferenças econômicas entre as classes, todos gozavam de um contato direto com o palco. Outras inovações foram: a diminuição da luminosidade e a ocultação da orquestra cuja finalidade era o direcionamento da atenção dos espectadores para o espetáculo, e nada mais. Wagner, sem dúvidas, marcou profundamente a história da música ocidental, sua contribuição para a saturação do sistema tonal é inquestionável, assim como mudou os rumos do teatro moderno.

### 2.2.3 Música e Formação Trágica

Na *IV Extemporânea* lê-se: “Como se tivesse algum valor fazer de alguém um verdadeiro ser pensante e raciocinante antes de fazer dele um verdadeiro ser que sente (NIETZSCHE, 2009, p. 71).” Esta afirmação, onde Nietzsche expressa sua crítica ao socratismo dos modernos, expressa o valor que a formação estética tem em seu pensamento trágico. O Estado alemão só fará frente à barbárie, se do solo da tragédia deixar emergir o espírito renovador da música. Que espírito é este? É o espírito do encantamento diante da vida, da afirmação da existência pela arte, é o espírito da transfiguração do absurdo pela tragédia, é o espírito do jogo, da brincadeira, diante do eterno padecente. Este espírito procura expressar-se nas melodias infinitas, nos tensos acordes que só parcialmente se resolvem na saturação do tonalismo presentes na obra de Wagner, porém não se limita à sintaxe dos sons, esta música já é reflexo daquela mais primordial, dionisíaca. Mas, como reflexo, não possui menor valor, é indústria humana engendrada por impulsos criativos da natureza.

#### Pensem que a alma da música quer

O caminho para tão novo objetivo [fundar o Estado a partir da música], que, no entanto, não permaneceu em todos os tempos inaudito, supõe em reconhecer no que consiste a mais vergonhosa lacuna de nossa educação e o verdadeiro motivo de sua incapacidade de sair da barbárie: falta-lhe a alma ágil e configuradora da música, dado que suas exigências e instituições são o produto de uma época na qual não havia surgido ainda essa música que hoje é objeto de nossa significativa confiança. (NIETZSCHE, 2009, p.74)

Ensinar a sentir antes de pensar é assumir a dimensão estética (aesthesis), como primeiro passo para um projeto que vise formar o humano à maneira do espírito da Hélade. Nietzsche está preocupado com a convenção entre palavras e atos, um acordo que não contempla o sentimento ou as necessidades claramente sentidas, mas somente contempla o pensar que culmina no universo de ideias claras e distintas, é este o contexto com o qual se depara. O homem moderno parece da doença do socratismo, mas também de uma cultura de aparência<sup>30</sup>, de forma, no sentido de um verniz agradável e não de estrutura que exprime uma verdade interna. Quando nosso sentir é afetado pela música o verdadeiramente existente nos acomete e nos une, nesta unidade experimentamos o trágico, o terrífico, o absurdo. Esta

<sup>30</sup> Falar em aparência, em Nietzsche, não necessariamente tem sentido pejorativo, os véus são aparências, sem os quais não haveria cultura alguma. Porém aparência neste trecho tem sentido de não comprometimento com os impulsos estéticos da natureza.

experiência poderia nos conduzir fatalmente ao aniquilamento, mas o espírito artístico transfigura, transforma o horror em drama, torna suportável e, por fim, desejável esta existência.

Defender uma formação trágica é defender que o espírito da música habite os corpos e as almas dos homens, que incite e excite os sentidos para a unidade e a identidade de si próprios como povo, enquanto coletivo. Quando o jovem filólogo trata do gênio, não é do indivíduo que fala, mas do coletivo que por aquela individualidade se materializa através da obra deste gênio. Mais profundamente, a natureza predestinada [o gênio] é o órgão pelo qual a música fala ao mundo real (NIETZSCHE, 2009, p.83). É interessante, em *O Nascimento da Tragédia*, observar como o gênio apolíneo-dionisíaco prescinde da subjetividade, do sujeito individualizado. Assim diz Nietzsche: “Mas na medida em que o sujeito é um artista [no sentido trágico], ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção e exaltação” (NIETZSCHE, 2007a, p.44). Fica claro que as individualidades, assim como os personagens dos dramas, não passam de máscaras para o verdadeiro “Sujeito”. Prometeu, Édipo e os demais heróis trágicos não são mais que máscaras de Dionísio.

O artista heleno, consciente do que há para além dos véus, joga, brinca com o inevitável. Música é jogo, e jogo de tensões, algumas resolvidas outras não; O repouso é momentâneo, assim como são os intervalos entre as batalhas; música é som, mas também silêncio, este, como aquele, são imprescindíveis para a arte das musas. “A música de Wagner, em seu conjunto, é uma imagem do universo tal como foi concebido pelo grande filósofo de Éfeso, como uma harmonia nascida do conflito, como a união da justiça e do ódio (NIETZSCHE, 2009, p. 121)”. A música de Wagner carrega em si o espírito daquela música mais fundamental: a dionisíaca. Bayreuth, dirá Nietzsche: “é para nós a vigília armada antes da batalha (NIETZSCHE, 2007b, p. 96).” Esta batalha não se assenta somente em solo estético, avança sobre as tradições, os valores morais, porque entende que tudo o que é belo, bom e justo, foi fruto de convenção, convenção entre palavras e ações, um não ao sentir.

Nietzsche e Wagner estão cientes de que a educação de seu tempo, que serve a uma elite vazia e cheia de vícios, é decadente. Não prioriza a dimensão estética, ou quando a faz, submete-a ao juízo, à razão. Este modelo de educação é objeto de crítica, por fomentar o eruditismo. Assim Macedo apresenta as ideias do maestro:

Wagner pensa que é exatamente isso que está acontecendo em seu tempo e que a educação gera pessoas eruditas, mas sem aptidão para a criação do novo. Ele argumenta que “o espírito que nunca está satisfeito e que procura sempre o novo é um dom oferecido a todos e, graças a esse dom, todos poderiam tornar-se gênios. Mas, em um mundo “maníaco de educação” (DS/2: 221), somente o acaso poderia proporcionar essa dádiva e impedir que o excesso de educação, informação e sabedoria esterilizasse a criatividade. (MACEDO, 2006 , p.78).

O sentido usado por Wagner para a crítica à educação aproxima-se da crítica nietzschiana ao homem teórico, ao ideal alexandrino, embebido no socratismo. Mas também aponta para uma arte que se revelava como pura diversão, entretenimento, vazia, e neste ponto, somente uma renovação cultural poderia dar conta, no futuro, das mazelas modernas. Uma nova geração deveria impor-se sobre este eruditismo e lutar com força para tal renovação:

Imaginemos uma geração a crescer com este destemor do olhar, com esse heróico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de “viver resolutamente” na completude e na plenitude: não seria necessário, por ventura, que o homem trágico dessa cultura, na sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia [...] ? (NIETZSCHE, 2008, p.109)

Esta tragédia encontraria guarida não apenas no drama wagneriano, mas também no modo como o próprio Wagner se formou, na força ínsita em seu processo de formação. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, os romances de formação (*Bildungsroman*) tão importantes na construção de um espírito autenticamente alemão, carregam uma concepção de formação vinculada às viagens, ao deslocamento, ao aprendizado com as vivências no mundo, como em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Esta dimensão da formação humana é um aspecto muito valorizado por Nietzsche na figura de Wagner em uma passagem da *IV Extemporânea*, em que implicitamente a esperança depositada no maestro também remete ao modo como se construiu:

Os discípulos que Wagner formou, os músicos e atores aos quais disse uma palavra, ensinou um gesto, as pequenas e grandes orquestras que dirigiu, as cidades que o viram na seriedade de seu trabalho, os príncipes e mulheres que participaram com reserva ou com amor de seus planos, os diversos países europeus aos quais pertenceu, durante algum tempo, como juiz e má consciência de suas artes: tudo se tornou pouco a pouco eco de seu pensamento, de seu incansável esforço em direção a uma futura fecundidade. (NIETZSCHE, 2009, p. 128).

Evidentemente esta viagem não é somente um deslocar-se de um país a outro, de uma região a outra, como faz um turista. Esta viagem é a oportunidade do construir-se pelas experiências, do moldar-se, do sentir antes de qualquer outra coisa. Wagner projeta-se à medida que experimenta, sente, e, com isto, torna tudo à sua volta reflexo de sua empresa. Empresa de um espírito vivo, pulsante e radiante. A arte do futuro assenta-se no consolo metafísico, na metafísica do artista. Tal arte é reparação da *hybris* moderna, é consideração trágica frente à consideração teórica do mundo. É uma necessidade que engendra esta renovação.

Nietzsche não visa, por meio de sua metafísica de artista, anular o *logos* na formação humana, mas destituí-lo do posto de juiz supremo. É preciso consideração ante o véu da arte. Esta arte está embebida em música. Este humano que se molda, toca, sente e modela a terra, o húmus de si, cultiva-se. É cultura de si. Cultura é resultado do modo como os véus da arte, do mito e da ciência se inter-relacionam. Somente um povo que não destrói a tensão entre estes véus é capaz de formar o humano integralmente, assim como os helenos o fizeram. Somente pelo mito e pela ciência, o homem ainda não teria consciência do trágico que está por trás dos véus. O artista que bebe da música de Dionísio, pelo menos, por algum tempo olha para o abismo, e tem, por isso, consciência do fundo do mundo. Não o nega, diverte-se, dança sobre o bátrio. Sabe que a dor é fundamento do mundo, não se resigna, joga com ela. E o fundo musical desta dinâmica é a dissonância trágica.

Wagner ciente do que há por trás do véu da ilusão, é esperança aos olhos do jovem filósofo; a música wagneriana carrega o germe do espírito da tragédia, que poderá estabelecer uma nova dimensão de formação humana. Nietzsche assim escreve sobre as esperanças no maestro:

A terra, já suficientemente orientalizada, aspira de novo à helenização; quem vier em seu auxílio terá de possuir certamente prontidão e pés alados, a fim de reunir os mais distintos e distantes pontos do conhecimento, os continentes mais remotos de talentos, a fim de percorrer e dominar um campo extraordinariamente vasto. Por isso se tornou necessária, nos dias de hoje, uma série de contra-Alexandres dotados de uma poderosa força capaz de puxar e unir os fios mais distantes e preservar o tecido da dispersão. Não se trata de desfazer o nó górdio da cultura grega, como fez Alexandre, deixando que suas pontas esvoaçassem por todas as partes, *mas de refazê-lo depois de ter sido desfeito* – esta é agora a tarefa. Em Wagner reconheço um tal anti-Alexandre: ele liga e reúne o que estava isolado, enfraquecido e descuidado; ele tem se é me permitida uma expressão médica, uma força *adstringente*: nesse ponto ele pertence às grandes forças da cultura. (NIETZSCHE, 2009, p.60)

Qualquer formação que se configure trágica deve ter como suporte a música, não há como se pensar formação ao modo da Hélade, sem considerar o drama grego, e na base deste, a música. Nas críticas de Nietzsche à modernidade extraímos o que é helênico e o que é alexandrino. Da consideração teórica frente à consideração trágica do mundo, que sejam apresentados os aspectos que dominam cada um destes sentidos de formação, sob, evidentemente, a ótica do filósofo de Röcken. Da formação trágica (helênica) extraímos: apreço pelo sentir<sup>31</sup>; valorização do jogo, da brincadeira; postura afirmativa da vida diante do absurdo da existência; apreço à criatividade; busca da identidade humana enquanto povo; seriedade e rigor no trato com as manifestações artísticas onde toda comunidade está envolvida ativamente; e, por fim, o atrelamento entre arte e vida. Do alexandrino extraímos: culto absoluto à razão; valorização da lógica; postura de negação da vida em virtude de um além-morte ou negação búdica; apreço ao eruditismo; valorização de uma casta elitizada com via de acesso privilegiada à produção intelectual de vanguarda; as artes servem como entretenimento e meio para esta elite afirmar-se política e economicamente sobre os demais extratos sociais que quando não, só parcialmente apreciam um espetáculo vazio<sup>32</sup> como a ópera.

Em tempo, vale a caracterização, feita por Wagner, de dois tipos de arte estéreis na modernidade, que pelo contraste com a arte grega, nos torna mais compreensível em que sentido caminha a formação trágica no espírito de sua música. Wagner em seu ensaio: *Uma comunicação a meus amigos*, faz uma reflexão autocrítica de suas obras, excetuando-se aí *Tristão e Isolda*, as três primeiras partes da tetralogia do Anel e *Parsifal*. Nesta reflexão apresenta, entre outros pontos, modelos de arte que representam a decadência da modernidade, são eles (modelos): a arte monumental e a arte de moda. A arte monumental é estéril por ser uma repetição do que já foi consagrado, ocupa-se absolutamente do passado e o imita e como imitação, conserva a forma da arte original expressa no passado, mas é arte desprovida de ânimo, de espírito. A arte como moda, por seu turno, faz frente ao monumental, coloca-se como alternativa, porém é superficial, frívola, efêmera, não possui raízes, por isso, não se sustenta. É frente a estes modelos que Wagner inspira-se nos gregos. Além da crítica à obra de arte monumental e à de moda, o maestro ainda não aceita a estética da obra de arte absoluta e assim afirma:

<sup>31</sup> Vale apontar que o *sentir* aqui expresso, não se vincula à ideia de homem sentimental amante da ópera que paira na superficialidade da música sem, no entanto, apreendê-la. O sentir, neste contexto, é experiência fundamental, de acesso aos extratos mais profundos de onde emergem as pulsões artísticas.

<sup>32</sup> Vazio porque sem vínculo com as raízes míticas, que dão suporte a uma identificação enquanto obra oriunda do povo, e não, como se nota nestes espetáculos (óperas), como obra forjada em gabinetes de uma aristocracia entediada e frívola.

A ciência estética torna-se uma atividade de fanáticos que em sua crueldade dogmática querem verdadeiramente a morte da arte, porque, em favor de uma quimera de conservadores, a obra de arte absoluta, da qual não podemos nunca mais ver a realização pela simples razão dela já ter acontecido na história há muito tempo, eles querem, com a amargura do reacionário, sacrificar a realidade dos inícios naturais das obras de arte novas (DS/2:205). (WAGNER Apud MACEDO, 2006, 117).

Apesar de esta crítica carregar fortes traços de um momento em que Wagner estava sob a influência de Feuerbach, onde a arte está intimamente ligada às circunstâncias reais e não como atividade puramente metafísica<sup>33</sup> - entenda aqui uma referência à metafísica hegeliana – a descoberta da filosofia schopenhaueriana não torna menos problemática esta dimensão fantasmagórica das ideias artísticas desprendidas do tempo e do espaço tão distintas da obra de arte absoluta. Ainda neste ensaio Wagner apresenta a relação tensa que conserva com o cristianismo, a relevância da temática mítica em sua produção artística, além da crítica às produções artísticas da modernidade.

Quando Nietzsche desaponta-se com Wagner o incorporará no rol dos modernos, arte para burguesia, o que o maestro tanto criticava, a saber: os valores decadentes do homem moderno, aos olhos de Nietzsche, Wagner neles incorreu quando estreou o *Anel*. Porém, aqui nos cabe sinalizar que Wagner, quando apontou suas críticas às tais produções artísticas modernas, tinha em mente o humano, a formação do humano e, sua obra, mais que simplesmente inflar seu ego, era um projeto que possuía teor educativo (*educare*: conduzir), muito comprometido com a identidade de seu povo. Evidentemente, Wagner nada escreveu - que até agora seja conhecido – algo da envergadura do Emílio de Rousseau, considerado o grande tratado de educação da modernidade.

Nesta obra de Rousseau é apresentado um sistema educativo para conduzir o bom homem natural por entre as estruturas corrompidas da sociedade civil sem, no entanto, sucumbir aos seus apelos. Mas Wagner, apesar de não dedicar uma obra exclusivamente à questão da formação humana, aponta as mazelas dos sistemas educacionais de seu tempo, sua crítica, muito contundente, tem um propósito muito claro, uma reforma radical nos meios artísticos, a começar pelo teatro. É muito importante que não entendamos educação como uma práxis somente possível nos espaços atinentes às instituições de ensino. Formar pela arte, educar pela música, é explorar o potencial formativo de todos os espaços coletivos, no caso,

---

<sup>33</sup> Feuerbach foi aluno de Hegel, simpatizante de sua teoria, mas acredita que o idealista de Stuttgart descreve o homem de cabeça para baixo, assim como a maçã real antecede a ideia de maçã, o humano também segue esta mesma lógica.

em especial com Wagner e no jovem Nietzsche, o teatro. Obviamente, o teatro não contém em si a integralidade desta formação entendida como *Bildung*, pois tal tarefa hercúlea envolve as demais dimensões do humano. Porém, tal integralidade só se realiza no instante em que a perspectiva estética do humano não seja negada ou esvaziada de sentido.

O humano, do húmus, da terra fértil, do mito, se molda. Esta terra compõe sua natureza mais íntima, sua gênese, seu ocaso. Nas mãos da criança, a argila, o barro toma forma. Nas mãos do eterno devir o homem toma forma. E como este homem carrega dentro de si o eterno vir-a-ser, também dá forma ao húmus de si próprio. Chega um tempo que se esquece disso assombra-se diante do devir, assombra-se diante de sua finitude, do terror de seu existir, e hesita. Primeiramente, perde-se, como uma criança; posteriormente, teme, quer embarcar em um navio, emigrar. Por fim, assassina a terra, esta sangra inteira sob seu punhal. Mas em seu navio, em sua frágil embarcação, não imagina que estaria, logo à frente, sob a graça das sereias. Elas cantam, o homem seduzido se lança ao mar, quando já praticamente arrebatado pela música, em vias de sucumbir, de despedir-se da vida, a mão do sol o alcança e da inteiração destas forças naturais, surge um humano ressignificado, surge o homem original, o homem trágico.

O homem trágico sangra pela ponta da lança da dialética, contra ela nada pôde o mito. Segundo Oswaldo Giacoia Junior<sup>34</sup> a *Aufklärung* é já operativa em *O Nascimento da Tragédia*, e o seu responsável é Sócrates, mas um Sócrates em um momento específico: no seu ocaso. Aqueles que possuem uma vontade incondicional de verdade não veem beleza e bondade em nada que não seja antes verdadeiro. A confiança absoluta na lógica, na razão, na dialética tem, na figura de Sócrates, seu estandarte. É exatamente por conta deste estandarte que toda Paideia grega ruiu. Sócrates, com sua lança, atenta contra o modelo de formação integral da Hélade; contra a Paideia. Assim, apresenta-se como um ser disforme, uma aberração, visto que, por um lado, é a distrofia da racionalidade, por outro, no momento de sua morte, é a negação dessa racionalidade lógica. Qual motivo leva Sócrates a pagar um galo a Asclépio? Porque compreende que está doente, então é sugestionado por um demônio a musicar poemas de Esopo<sup>35</sup>. Antes de Kant e Schopenhauer, Sócrates no momento de sua morte, parece ter compreendido os limites do conhecimento, e também parece ter entendido a desmesura que causou quando submeteu todas as dimensões da expressão humana ao crivo da racionalidade. Esta precisaria ser complementada pela arte:

<sup>34</sup> Ver referência na nota de rodapé 16.

<sup>35</sup> *O Julgamento de Sócrates*, 2005, p.231.

O que impeliu [Sócrates] a tais exercícios [compor um proêmio à Apolo e pôr em versos fábulas esópicas] foi algo parecido à voz admonitória do *daimon*, foi a sua percepção apolínea de que não compreendia, qual um rei bárbaro, uma nobre imagem de um deus e corria assim o perigo de ofender sua divindade – por sua incompreensão. Aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será – assim devia ele perguntar-se – que o não compreensível para mim é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscria? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?(NIETZSCHE, 2007a, p.88-9)

Deste modo, o “Sócrates músico” é o Sócrates que percebeu a inverdade da exigência incondicional da razão, que tornou-se consciente de que precisava curar a Grécia, é o médico da cultura. E qual o medicamento que dará fim a esta enfermidade? A cicuta, eis o antídoto para o reparo... Tarde demais.

De Sócrates à modernidade, os projetos de formação humana, assentam-se no ideal do homem teórico. A razão mantém sua hegemonia, a arte e, por consequência, a música, a ela se curvam. Mas, se a natureza última é tensão, é batalha, é jogo entre princípios conflitantes, é plena de contradição, é o eterno padecente: haverá um tempo em que o ideal de homem teórico sucumbirá a uma nova consideração do mundo? Que tempo será este? Pela saturação dirá Nietzsche:

Aqui nos ocupa a questão de saber se a potência por cuja ação contrária a tragédia se rompe, contará em todos os tempos com força suficiente para impedir o redespertar artístico da tragédia e da consideração trágica do mundo. *Se a tragédia antiga* foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica* do mundo e apenas após o espírito da ciência ter sido levado até o seu limite, e sua pretensão de validade universal ter sido destruída por meio da comprovação destes limites, poder-se-iam alimentar esperanças de um renascimento da tragédia (NIETZSCHE, 2007a, p. 102).

Wagner, em seu ensaio *Arte e Revolução*, apresenta uma visão que segue proximamente a ideia de saturação, de levar ao limite uma dada consideração de mundo para só então haver uma grande mudança. Sobre a necessidade desta mudança na cultura decadente de seu tempo, assim diz:

Neste desenvolvimento de uma cultura inimiga do homem é então simultaneamente visível o fator que age contra ela. A cultura ao fazer crescer desmesuradamente a pressão e, os limites que exerce sobre a natureza – uma natureza que, por mais oprimida que seja, não se deixa liquidar -, acaba por lhe imprimir a força de aceleração necessária para que subitamente toda a opressão seja projetada à distância. Assim o amontoado cultural limitar-se-á a dar de conhecer à natureza a terrível força que encerra em si mesma. Ora, o movimento que essa força desencadeia é a revolução (DS: 299). (WAGNER, Apud MACEDO, 2006, p. 68)

Expor os fragmentos acima tem um sentido muito específico: aqui, não há a intenção de aproximá-los no tempo, nem mesmo sob quais influências levaram estes dois pensadores a produzi-los. Mas, simplesmente, atentar para a esperança de que em algum momento seria natural, e, portanto, inevitável, que uma transformação ocorresse quando as bases do sistema vigente fossem levadas ao limite. Nietzsche não era ingênuo a ponto de apor suas esperanças nos homens de seu tempo, aqueles que comporiam o festival de Bayreuth. Sabia ele que a arte de Wagner era como este mesmo apontava uma arte do futuro:

Se ele [Wagner] não pode deixar de ter fé no futuro, isto significa que percebe particularidades nos homens do presente que não pertencem ao caráter ou à estrutura, imutáveis do ser humano, mas que são mutáveis, ou em outras palavras, efêmeras, e que justamente em razão dessas particularidades a arte deve ser para eles sem pátria e ele próprio o mensageiro precursor de um outro tempo (NIETZSCHE, 2009, p.136)

Com o festival de Bayreuth o anel que era vidro, que era frágil, e que ligava Nietzsche a Wagner, se quebrou. Como dois navegantes que em um dado momento atracam em um mesmo cais, o jovem filólogo e o maestro experiente, se encontraram, dialogaram, mas quando é chegada a hora da partida cada qual caminhou para seu destino, sem, contudo, deixar de carregar com eles a esperança num futuro onde a dimensão estética do humano fosse contemplada com reverência, profundidade e seriedade.

E o potencial formador da música? Se esta música está sob o espírito de Dionísio, ou seja, se esta sintaxe de sons está imersa na música do deus da embriaguez e este é refletido em suas cadências, o potencial é pleno. Não há como escamotear a decadência da modernidade, diante das considerações de Nietzsche e Wagner. Também não há como negar a contribuição destes diante do que se desdobrará nos tempos futuros. Após Wagner, a música, o teatro não podem mais ser pensados como eram em seu tempo. Após Nietzsche, a filosofia sofre um abalo inevitável, suas críticas desconcertam teorias consagradas, também o pensamento crítico não mais será observado do modo como ocorria na modernidade. No

sentido aqui apresentado, a música é sim decisiva para um projeto de formação humana, para uma reforma da cultura, e é por esta via que o espírito trágico poderá fazer-se presente na formação integral do homem, e, com isto, afirmar a vida, o mundo, com toda intensidade e criatividade, assim como fizeram os helenos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Húmus, quem dá forma a esta terra fértil? Ao som de que canto? O oleiro tal qual uma criança, encanta-se com as possibilidades da argila. Suas mãos deslizam sobre a matéria, sentem prazer ao tocá-la, assim como o recém-nascido deleita-se nas águas que o banham: é o retorno ao útero materno. As mãos encontram-se no barro, é o retorno à matriz, revisitam seu colo. Toda esta atividade ao som da natureza encantada. O homem que se volta ao barro volta-se ao mito. Primeiro passo para se encontrar.

A narrativa mítica, que posteriormente será associada nocivamente a uma mentira, é a origem de nossa humanidade, a cultura que a nega ou a rebaixa, atenta contra o humano. Assim também a música pelo mito revela o que há de mais fundamental, o que a olho nu deixaria sequelas irreparáveis. Nietzsche é um entusiasta da cultura grega porque vê ali as dimensões do humano, os véus da ilusão, se interagindo, se complementando de forma que nenhum submete os demais a um mando despótico. Esta verdade lhe enche os olhos, mas também os ouvidos. Este modo peculiar de cultivar os véus requer um modelo de formação; um modelo que conscientize o homem que sua integralidade só é possível na consideração da arte, do mito além do lógico. A cultura helênica é o resultado de uma relação onde há reconhecimento entre as dimensões que compõem o humano.

A preocupação do jovem Nietzsche em nos conduzir em direção a uma consideração estética do mundo, revela a importância desta dimensão no estabelecimento de uma cultura, tal qual o grego: trágica. Com o mesmo espírito, a cultura alemã de seu tempo em diante, poderia superar a decadência moderna. E, por qual via seria possível o estabelecimento de tal cultura encantada? Pela via da formação trágica, e isto significa assumir o papel imprescindível da dimensão artística envolta no espírito da música para a completude deste humano. Não são poucos os esforços dos alemães na tentativa de estabelecer uma identidade cultural, de buscar o que os tornaria autênticos. Em Nietzsche, como em Wagner, esta preocupação é patente. Como não posicioná-la dentro da dimensão da formação humana?

Das tragédias gregas até a filosofia de Heráclito; do encantamento de Winckelmann com a sereno-jovialidade helena, passando pelo *Prometeu* de Goethe até Nietzsche e Wagner, a Hélade está presente, a música com Schopenhauer assume um papel mais profundo, está posta acima das demais expressões; é objetivação da vontade. Em Wagner, a música toma corpo, o drama é arrebatado por seu espírito. Nietzsche dá a entender

que não há formação trágica sem a música, pois é nesta que o espírito que afirma a vida com alegria reside. As críticas de Nietzsche aos estabelecimentos de ensino de seu tempo são recorrentes e sempre enfatizam a contraposição deste com o modelo grego. Isto demonstra sua preocupação com a formação humana na geração de uma identidade autenticamente germânica.

É preciso entender que não só os estabelecimentos de ensino têm a incumbência de formar o humano, esta prática deve estar presente em todas as dimensões da vida comunitária, conseqüentemente, também nas manifestações artísticas. Imputar apenas aos estabelecimentos de ensino a responsabilidade pela integralidade da formação humana é manter-se em um modelo de cultura decadente, tal qual a dos modernos.

Se quisermos destruir a cultura de um dado povo, nada mais eficiente que sangrá-lo em seus ritos. O rito é o cerimonial no qual o homem põe em ação seus mitos. O grego ritualiza seus mitos no espírito da música, seus trágicos dramas expõem a criatividade com que lidavam com o horror do mundo, com o eterno perder, com o terrífico. O ponto mais nevrálgico das tragédias gregas ocorreu com Eurípedes em cuja obra se deu a expulsão desta música dos dramas. Há também a substituição do herói trágico pelo homem comum. Eurípedes é o protótipo da ópera, a arte é instrumentalizada, meio de representação, de instrução do público. Quem se preocupa com um modelo de formação integral, deve se preocupar com o resgate ou manutenção de seus mitos nos ritos envoltos no espírito música, Eurípedes “matou” a tragédia quando prescindiu da música. É exatamente contra esta consideração do mundo que Nietzsche propõe a metafísica de artista, a consideração trágica do mundo. Este é o antídoto para a doença da dialética que torna enferma a modernidade.

Formação trágica nos gregos. A assimilação do espírito da Hélade pelos modernos. A música em Nietzsche, em Wagner, o berço schopenhaueriano. Todas estas temáticas foram relevantes para o tempo em que se manifestaram ou serviram de inspiração para tempos futuros. Porém, de que maneira a nós, contemporâneos, as proposições dos trágicos, em especial de Nietzsche, afeta nosso espírito? Será possível pensar a problemática vigente pelo prisma da tragédia? E mais, como pode contribuir tal leitura de mundo para a formação do homem contemporâneo?

Acredito não ser só possível, como urgente tal reflexão no cenário atual. E mais, urge uma atuação efetiva a partir do que nos excita na formação trágica viabilizada pelo espírito musical. O que falta a nós contemporâneos é pensar a educação enquanto formação humana. E formação na acepção trágica. Quanto tem a nos acrescentar as considerações do filósofo de Röcken. Se a ele, em seu tempo, incomodava a degeneração das manifestações

artísticas em prol de uma elite pedante, superficial e incapaz de experimentar extaticamente, como nos dramas gregos, as pulsões artísticas naturais, atualmente estes problemas assumem proporções estratosféricas. A arte enquanto entretenimento é não só instrumento de lucro de grandes corporações, mas, muitas vezes, compõe o rol de medidas em políticas públicas.

Atualmente nos deparamos com a arte enquanto mercadoria, para ser consumida, assim como os demais bens processados e industrializados que estão disponíveis nas prateleiras dos supermercados. Não há comprometimento, não há trato sério com esta dimensão do humano. Neste tempo, o que vigora é o império do efêmero, da frivolidade, da banalização das expressões artísticas. As críticas tecidas pelo filósofo e pelo maestro ecoam até a atualidade. Medidas políticas estratégicas são tomadas todos os dias a fim de reduzir o espaço das artes ou torná-las instrumento para finalidades alheias a sua natureza. Quando nos meios midiáticos discursam sobre uma economia global, não fazem mais que sujeitar todas as práticas humanas a um determinismo economicista.

As críticas tecidas ao cristianismo, por este sujeitar o homem a uma doutrina que nega a vida, que execra a terra em prol de um além-túmulo. Nos tempos atuais soma-se a este delito contra a vida, o agravante da avidez pelo lucro a qualquer custo e o sucesso financeiro como bênçãos do além, dádivas divinas. E, em uma sociedade de consumo de capital, somos o quanto consumimos. E como consumimos! Tudo se torna descartável, tudo é efêmero, cheira à frivolidade. O mesmo assombro que tiveram os gregos ao presenciar os espetáculos sangrentos, as carnificinas promovidas pelo circo romano, o divertimento dos bárbaros após a expansão deste império, talvez tivesse Nietzsche ao presenciar o cenário contemporâneo da indústria do entretenimento. Assim como o grego toma Dionísio, um deus estrangeiro, o retira da barbárie e o cobre com o véu de Apolo, a nós, contemporâneos urge a mesma tarefa. O projeto de formação trágica já foi lançado pelo filósofo de Röcken que viu em Wagner inspiração para o renascimento de Dionísio. Se não foi com o maestro, que estas forças rompam na atualidade, por intermédio de seus gênios. Cabe a nós contemporâneos, excitar o espírito dos povos para este feito, antes que o mundo pereça por ter perdido e jamais reencontrado sua humanidade, sua tragicidade, sua musicalidade.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. 'Introdução à Leitura de Winckelmann'. In: WINCKELMANN, Johann J. *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 7-32, 1975.
- BURNET, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: Ensaio de filosofia e música*. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Para ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Ed. Loyola Jesuítas, 2012. (Coleção Leituras Filosóficas)
- DEATHRIDGE, John/ DAHLHAUS, Carl. *Wagner – Série The New Grove*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1988.
- CAVALCANTE, Márcia C. de Sá. 'Apresentação'. In: HÖLDERLIN, *Hiperion ou O Eremita na Grécia*. Trad. Márcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 7-22, 1993.
- CAVALCANTI, Anna Hartmann de. *Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura*. In: *Psicanálise & Barroco em revista* v.9, n.2: 101-116, dez 2011.
- \_\_\_\_\_. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp, Rio de Janeiro: DAAD, 2005.
- DIAS, Rosa M. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.
- ÉSQUILO. *Tragédias*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- HÖLDERLIN, *Hiperion ou O Eremita na Grécia*. Trad. Márcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. EbooksBrasil, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACEDO, Iracema. Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia de Bolso, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

\_\_\_\_\_. *Humano Demasiado Humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005a.

\_\_\_\_\_. *O Drama musical grego* In: *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. Trad. de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. *O Caso Wagner/Nietzsche Contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*. Os Pré-Socráticos da Coleção Os Pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *Música e Palavra* (fragmento póstumo n. 12[1] de 1871). Trad. Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Discurso n. 37. 2007c.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre educação* (Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino – III Consideração intempestiva – Schopenhauer como educador). Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho, 2. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

PLATÃO, *Fédon*. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)

PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, 7ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Biografia de uma Tragédia*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Como Representação*. São Paulo: Unesp, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Mundo Como Vontade e Representação, Parerga e Paraliponema e Crítica da Filosofia Kantiana*. Trad. Wolfgang, Leo Mar. e Maria Lúcia Mello. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *The world as Will and representation (Volume II)*. Trad. E.F.J. Payne. New York: Dover Publications, 1958.

STONE, Isidor F. *O Julgamento de Sócrates*. Trad. Paulo Henriques Britto. Companhia de Bolso. São Paulo, 2005

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.

WEBER, José F. *Formação (Bildung), Educação e Experimentação em Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2011.

WINCKELMANN, Johann J. *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.