

FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

RAIMUNDO JOSÉ BARROS CRUZ

***BILDUNG ENQUANTO FORMAÇÃO ESTÉTICA
NO JOVEM NIETZSCHE***

Tese de Doutorado

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Nadja Hermann

Porto Alegre

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

RAIMUNDO JOSÉ BARROS CRUZ

BILDUNG ENQUANTO FORMAÇÃO ESTÉTICA
NO JOVEM NIETZSCHE

Tese apresentada como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Nadjá Hermann

Linha de Pesquisa: Teorias e culturas em educação

Porto Alegre

2013

CIP – Catalogação na Publicação

Cruz, Raimundo José Barros

Bildung enquanto formação estética no jovem Nietzsche / Raimundo

José Barros Cruz. – 2013.

151 f.

Orientadora: Nadja Mara Amilibia Hermann

Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Bildung. 2.Nietzsche. 3.Formação. 4.Estética. 5.Música. I. Hermann, Nadja Mara Amilibia, orient. II. Título.

RAIMUNDO JOSÉ BARROS CRUZ

BILDUNG ENQUANTO FORMAÇÃO ESTÉTICA
NO JOVEM NIETZSCHE

Tese apresentada como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA

Aprovada em ____ de _____ de _____

Prof. Dr^a Nadja Hermann – PUCRS (orientadora)

Prof. Dr. José Fernandes Weber - UEL

Prof. Dr. Cláudio Almir Dalbosco - UPF

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira - PUCRS

Porto Alegre
2013

*Para Elli Benincá e D. Edith,
que com um sim à vida,
assumiram o drama da existência,
e por isso existiram esteticamente.*

Agradecimentos

Com o doutorado fecha-se um ciclo formativo em minha vida, por isso quero agradecer a todos e todas que estiveram comigo e acreditaram em meus esforços. Em especial quero lembrar:

*Nadja Hermann
Cláudio Dalbosco
Elli Benincá
D. Edith
Simone Romani*

*Há! Se jamais tivesse frequentado vossas
escolas. A ciência que segui até o fundo do
poço, da qual esperei, jovem estúpido, a
confirmação de minha pura alegria
corrompeu tudo em mim.*

*Junto a vós, tornei-me tão reto e prudente,
aprendi a me distinguir fundamentalmente
do que me cerca e envolve, e eis que me vejo
tão isolado num belo mundo, tão deslocado
do jardim da natureza, aquele em que cresci
e floresci, ressecando ao sol do meio dia.*

*Quando sonha, o homem é um deus, mas
quando reflete, um mendigo. E quando a
admiração lhe atravessa, ele ali se põe de
pé, como um filho desgarrado, expulso da
casa paterna, a olhar o pobre centavo
atirado em seu caminho, por compaixão.*

Hölderlin no Hipérion.

RESUMO

A pesquisa investiga o conceito de *Bildung* enquanto formação estética na filosofia do jovem Nietzsche tomando como objeto de investigação e interpretação específico a obra *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* (1872). O problema de pesquisa que orienta a investigação gira em torno da possibilidade de pensarmos a arte enquanto dimensão questionadora e instabilizadora da racionalidade moderna a ponto de favorecer experiências subjetivas e intersubjetivas que, em sentido ético-estético, apresentam à pedagogia o desafio de pensar processos formativos na contemporaneidade. O trabalho será desenvolvido a partir da tese de que *Bildung* no jovem Nietzsche o é enquanto formação estética em sentido trágico que, ao interpretar a existência enquanto fenômeno estético desliga-se do sujeito moral pretendido pelo projeto moderno e funda um sujeito estético capaz de justificar sua própria existência. Em sentido estrito a crítica nietzscheana dirige-se a todo o projeto pedagógico moderno que, nas trilhas da *Aufklärung*, estruturou um ideal formativo no qual formar para a ciência e desenvolver habilidades técnicas tornaram-se diretrizes mestras para o Ocidente. Entende-se aqui a viragem provocada por Nietzsche ao criticar ciência, política, moral, religião e educação: a passagem do corrente sentido utilitarista de educação e formação burguesa de sua época, para a temática da formação em sentido trágico. Nesse contexto, o problema estético nietzschiano vinculou-se necessariamente ao problema da formação em sua época, apontando um caminho peculiar. A presente investigação parte do reconhecimento do estatuto completamente novo que a estética assume no jovem Nietzsche, ao romper com a tradição interpretativa na qual a moral e a racionalidade por excelência sempre favoreceram o velamento da dimensão estética. O trabalho será dividido em quatro partes. No primeiro capítulo investigaremos sobre a *Bildung* nietzscheana no contexto geral do debate sobre a formação na Alemanha do século XIX. Será de nosso interesse localizar a pesquisa e nosso objeto de estudo no amplo espaço de debates sobre a *Bildung* germânica, seus diversos autores, cenários e perspectivas filosóficas, educacionais, políticas e sociais, para, a partir daí, mapearmos a compreensão da estética nietzscheana como problema de formação, que, ao criticar as concepções de formação vigentes em sua época, adquire suas peculiaridades. No segundo capítulo reconstruiremos interpretativamente as influências estéticas recebidas pelo jovem Nietzsche de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner e sua opção pelas mesmas para recolocar o problema da formação estética como crítica à racionalidade moderna. No terceiro capítulo nos concentraremos em refletir sobre a estética nietzschiana em *O nascimento da tragédia*, sua tensão entre o apolíneo e o dionisíaco e a fundação de uma estética da existência enquanto afirmação da vida. Por fim, no quarto capítulo discutiremos o conceito de *Bildung* no jovem Nietzsche enquanto formação estética investigando tal empreendimento enquanto crítica da moral e necessidade de afirmação da vida, que no universo da arte desperta para a importância da relação entre Grécia arcaica e experiência formativa.

Palavras-chave: Nietzsche, *Bildung*, Música, Estética, Formação.

ABSTRACT

This research investigates the concept of *Bildung* in the aesthetic formation in young Nietzsche's philosophy, taking the composition *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music* (1872) as the main target of investigation and interpretation. The issue of research that guides the investigation revolves around the possibility of viewing art as a questioning and unsettling dimension of modern rationality so as to favor subjective and inter-subjective experiences which, in an ethical-aesthetic orientation, challenge pedagogy to think up formative methods in contemporaneity. The research will be based upon the thesis that *Bildung* in young Nietzsche occurs in aesthetic formation under tragic orientation which, during the interpretation of existence as an aesthetic phenomenon, disconnects itself from the intended modern moral subject and finds an aesthetic subject who is capable of justifying his own existence. In the strict sense, Nietzschean critics focus on the whole modern pedagogical project which, following the tracks of the *Aufklärung*, has built a formative ideal whereupon educating for science and developing technical skills have become master guidelines for the West. This refers to the turnaround provoked by Nietzsche as he criticized science, politics, moral, religion, and education: the transition from the current utilitarian sense of education and the bourgeois formation, in his time, to the tragic sense of the formation theme. In this context, the Nietzschean aesthetic problem has inevitably attached itself to the problem of formation, in his time, indicating a peculiar path. This study starts from the recognition of the totally new constitution taken up by young Nietzsche in the rupture of interpretative tradition where the moral and rationality, by far, have always favored the veiling of the aesthetic dimension. The study will be divided in four parts. In the first chapter we will investigate the Nietzschean *Bildung* in the general context of debate about the formation in Germany, in the 19th century. We will focus on situating the research and our subject matter in the broad scope of debates about German *Bildung*, its several authors, settings and philosophical, educational, political, and social perspectives, in order to map the understanding of the Nietzschean aesthetics as a formation problem, which acquires its traits while criticizing the concepts of formation in his time. In the second chapter we will interpretively rebuild the aesthetic influences from Arthur Schopenhauer and Richard Wagner on young Nietzsche, as well as his choice to replace the problem of aesthetic formation for criticism to modern rationality. In the third chapter we will reflect mainly on Nietzschean aesthetic in *The Birth of Tragedy*, his tension between the Apollonian and Dionysian as well as the foundation of an aesthetic of the existence as a confirmation of life. Finally, in the fourth chapter, we will discuss the concept of *Bildung* in young Nietzsche as aesthetic formation by investigating such undertaking in moral criticism and in the need of life reinforcement which in the art world awakens to the importance of the relation between archaic Greece and the formative experience.

Key words: Nietzsche, Bildung, Music, Aesthetics, Formation.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABM *Além de Bem e Mal*

CI *O Crepúsculo dos Ídolos*

CW *O Caso Wagner*

CE II *Considerações Extemporâneas II: Da Utilidade e Desvantagem da História Para a Vida*

CE III *Considerações Extemporâneas III: Schopenhauer como Educador*

CE IV *Considerações Extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth*

CP I – V *Cinco prefácios a cinco livros não escritos*

DM *O drama musical grego*

DMV *De mi vida: escritos autobiográficos de juventude (1856-1869)*

EE *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*

EH *Ecce Homo*

FP *Fragments póstumos*

FTG *A filosofia na época trágica dos gregos*

GM I – III *Para a Genealogia da Moral*

GC I - V *A Gaia Ciência*

TS *Introdução à tragédia de Sófocles*

NT *O Nascimento da Tragédia*

NW *Nietzsche contra Wagner*

MP *Música e Palavra*

MVR *O mundo como vontade e representação*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
I A <i>BILDUNG</i> NIETZSCHIANA NO CONTEXTO DO DEBATE SOBRE A FORMAÇÃO NA ALEMANHA DO SÉCULO XIX	22
1.1 <i>Bildung</i> como projeto formativo	22
1.2 Liberdade, autonomia e identidade como resultado da formação	33
1.3 Sentidos do conceito de <i>Bildung</i> e a tragicidade nietzschiana	38
1.4 Arte grega como protótipo, ou sobre o rompimento estético nietzschiano	43
II A DUPLA INFLUÊNCIA: ARTHUR SCHOPENHAUER E RICHARD WAGNER	50
2.1 O Nietzsche schopenhaueriano	50
2.2 Da contemplação estética	56
2.3 O Nietzsche wagneriano	60
2.4 Música como ascensão ao sublime, ou sobre porque Beethoven educa	67
III VER A ARTE COM A ÓTICA DA VIDA: A PRIMEIRA TRANSVALORAÇÃO DE TODOS OS VALORES	73
3.1 Metafísica de Artista: Apolo, Dionísio, a Grécia arcaica	73
3.2 O fenômeno lírico e a incompreensão de Schopenhauer	79
3.3 Coro trágico, o profenômeno	82
3.4 Da constituição do drama à morte da tragédia grega	89
3.5 Da música como problema de racionalidade	96
IV <i>BILDUNG</i> ENQUANTO FORMAÇÃO ESTÉTICA	113
4.1 Desconstrução da moral e afirmação da vida	113
4.2 Estética da existência ou a arte como fundamento	120
4.3 Do valor da Grécia para a Alemanha como projeto formativo	127
4.4 Arte trágica e experiência formativa	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	142

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na condição de uma das mais fortes dimensões que conferem base à sociedade, a educação apresenta-se como uma área que precisa ser constantemente repensada e reorientada criticamente, na busca por criar as condições necessárias e suficientes para a formação integral do ser humano. Nesse sentido cabe-nos a tarefa de identificar, discutir e refletir sobre as necessidades atuais dos processos formativos, para, a partir daí, identificar caminhos de renovação, reorientação e reposição de problemáticas educacionais pertinentes. Dessa forma, o trabalho aqui proposto visa contribuir para o debate atual sobre a formação estética, servindo-se da perspectiva crítica nietzscheana. Para pontuar essa crítica no contexto da formação estética pretendemos nos concentrar num processo investigativo que se ocupará em refletir sobre o conceito de *Bildung* na perspectiva do jovem Nietzsche. Ao tratarmos da *Bildung* alemã estaremos em contato com uma das maiores experiências formativas do Ocidente, a qual envolve diversos teóricos e correntes filosóficas. Assim, este trabalho propõe uma delimitação que consiste numa retomada do conceito de *Bildung* enquanto formação estética na filosofia do jovem Nietzsche tomando como objeto de investigação e interpretação específico a obra *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* (1872). Optaremos, portanto, pela divisão apresentada por Giacoia (2000), para quem, no todo da produção filosófica de Nietzsche, considerando-se a sequência das obras próprias de cada fase, o primeiro período situa-se aproximadamente entre os anos de 1870 e 1876, o segundo entre 1876 e 1882, e um terceiro momento, que, iniciado em 1882, interrompe-se abruptamente em 1889. Dessa forma, nosso recorte recairá sobre o primeiro período, que, segundo Giacoia (2000), caracteriza-se pelos escritos do jovem Nietzsche, coincidindo significativamente com o período de docência assumido na Universidade da Basileia, na condição de catedrático de filologia clássica. Nesse período são publicados *O Nascimento da tragédia a partir do espírito da música* (1872), *Primeira consideração extemporânea: David Strauss, o devoto e o escritor* (1873), *Da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1874), *Schopenhauer como educador* (1874) e *Richard Wagner em Bayreuth* (1876). Somam-se ainda, escritos que permaneceram inéditos, ou tiveram restrita circulação, mas que apresentam significativa relevância para a compreensão do pretendido nesse período, tais como *O drama musical grego, Sócrates e a tragédia, A cosmovisão dionisíaca, O nascimento do pensamento trágico*, todos de 1870; *Sócrates e a tragédia grega* (1871); *Sobre o futuro de nossas Instituições de Ensino* (1872); *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* (1872); *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873) e *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (1873). A tarefa

aqui apresentada sugere desafios diversos, dentre os quais surge a pergunta com forte inspiração nietzschiana-juvenil, apresentada em outra ótica em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1874), e que para este trabalho traduz-se na seguinte indagação: qual a importância da arte para a vida no contexto das sociedades plurais e complexas? Em sentido lato, essa nos parece ser uma pergunta que livra-nos das ortodoxias interpretativas que orientam a anacronismos diversos, e direciona-nos a um senso interpretativo hermenêutico.

Acreditamos ser impossível refletir sobre problemas relacionados à Filosofia da Educação sem considerarmos as significativas mudanças culturais pelas quais passaram a modernidade e, conseqüentemente, sobre o modo plural de ser da sociedade contemporânea. Pensar o problema da formação estética remete-nos, portanto, aos diversos problemas que surgem do que denominamos de sociedades complexas: o que significa pensar a formação estética no contexto das sociedades complexas? Qual a produtividade e os limites do conceito de *Bildung* para a contemporaneidade, e o que significa pensar uma transformação de tal conceito a partir de uma ruptura com os fundamentos da metafísica e da racionalidade moderna? Qual a concepção de arte e ser humano que vigoram nos processos formativos? Para qual sociedade somos formados? Qual o papel da estética num contexto pós-metafísico no qual a ética e a racionalidade iluminista foram postos à prova não encontrando mais justificativas na ideia de sistema e fundamentação última? Tais questionamentos orientam-nos ao problema de pesquisa aqui proposto, o qual gira em torno da possibilidade de pensarmos a arte enquanto dimensão questionadora e instabilizadora da racionalidade moderna a ponto de favorecer experiências subjetivas e intersubjetivas que, em sentido ético, apresenta à pedagogia o desafio de pensar processos formativos nos quais o diferente e o plural constituem-se dimensões determinantes. Dessa forma, pensar a formação estética na contemporaneidade remete-nos, necessariamente, à ideia de “sociedade complexa”, “[...] uma realidade que surgiu com a revolução industrial, mas nunca foi tão determinante para a vida individual e coletiva quanto hoje” (GOERGEN, 2009, p. 1). Os fatores determinantes nesse processo evolutivo são diversos, mas dentre muitos se destacam o desenvolvimento técnico-científico cuja progenitora foi a razão moderna como a pretendeu Descarte, Newton, Galileu e Bacon. Daí resultou o “[...] incremento dos meios de comunicação, a globalização da economia, a precarização do trabalho a mobilidade social, a transformação das categorias de espaço e tempo, a valorização do conhecimento como fator de produção” (GOERGEN, 2009, p. 1-2). Esse processo de mudanças afetou todas as dimensões da vida humana; passando pelo individual e coletivo e, conseqüentemente, pelos processos educativos: “[...] também a formação um tema tão antigo quanto a própria humanidade sofre o impacto do domínio da

informação sobre a formação, do conhecimento sobre o saber” (GOERGEN, 2009, p. 2). Cientes daquele diagnóstico lyotardiano e entendendo-o de forma mais pertinente no pensamento pós-metafísico, a condição contemporânea é complexa por reagir, dentre outras coisas, à imposição de um único código moral possível, a modelos e modos de vidas exemplares e pelo conflito entres os diversos projetos de vida regidos por diferentes códigos de ética.

A pergunta sobre a utilidade e produtividade da arte para se discutir a condição contemporânea leva-nos a outra questão que se apresenta central para este trabalho: qual pertinência da concepção estética do jovem Nietzsche em *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* para se discutir formação num contexto pós-moderno ou pós-metafísico? Desde a morte de Hegel em 1831 demarcou-se uma nova configuração na maneira de fazer filosofia, na qual a crítica à metafísica, em sua matriz antiga e medieval, bem como à metafísica filha do projeto moderno, tornaram-se alvos de contundentes críticas. De certa forma, circunscrito em uma perspectiva metafísica por estar sob a influência de Schopenhauer em sua juventude, Nietzsche tornou-se um dos grandes representantes desse novo e complexo momento crítico no qual o ser, enquanto *eidōs*, *ousia* ou Deus, bem como a consciência como *Bewusstsein* ou *Mind*, apresentaram-se como insuficientes para as discussões sobre o problema filosófico da existência. Portanto, se desse contexto nasceu o desejo de desconstrução que permeou a crescente crítica ao conceito moderno de razão e a princípios tais como o de fundamentação última, a pergunta feita acima deve nos levar a entender que em Nietzsche encontramos esse esforço quando o filósofo “[...] parte da desconstrução da moral como caminho errado, para afirmar a vida” (HERMANN, 2005, p. 73), o que, na condição de crítica à modernidade, à ciência e à técnica, favoreceu “[...] o deslocamento da discussão sobre o tema da educação para o tema da formação trágica” (WEBER, 2011, p. 25). Isso faz de Nietzsche o herdeiro daquele cenário filosófico e cultural pós-kantiano no qual a estética, ao romper com seu estatuto transcendental, encontra seu ponto de virada no ideal de comportamento estético de Schiller, o qual, em Nietzsche, se diferenciara, como bem aponta Hermann, “[...] não só pela ruptura metafísica, mas pela dissolução da ética na estética” (2005, p. 73). Entendamos, pois, que para a época complexa na qual nos encontramos, a qual se apresenta estetizada em todas as dimensões da vida, a pergunta pelo papel da arte e sua relação com a vida, constitui-se desafio central para a pedagogia moderna.

Nessa perspectiva, faz-se importante considerar que optar pela estética nietzschiana da juventude no contexto contemporâneo, exige o diálogo com a temática fundamental apresentada por Nietzsche na *Tentativa de autocrítica em Hecce Homo* (1888), segundo a qual a obra *O nascimento da tragédia* ampara-se em pressupostos metafísicos. E conseqüentemente com um cânone tradicional de interpretação da filosofia nietzschiana, segundo o qual a obra *Humano, demasiado humano* torna-se um marco divisor entre um Nietzsche metafísico nas trilhas de Schopenhauer e Richard Wagner, e um momento posterior caracterizado pelo distanciamento de seus dois grandes mestres. Para este trabalho deve ficar claro que a decisão em tematizar formação estética a partir da juventude nietzschiana, entende haver já nesse momento inicial, a introdução de elementos novos que orientam a rupturas e saídas diversas em relação às influências mais amplas de seus dois mestres, e que a metafísica de artista presente em *O nascimento da Tragédia* não apresenta à existência os mesmos danos que a metafísica clássica, continuando a ser um universo capaz de contribuir para o debate formativo na contemporaneidade.

Apresentadas tais questões, cabe-nos compreender que o trabalho será desenvolvido a partir da tese de que *Bildung* em Nietzsche o é enquanto formação estética em sentido trágico que, ao interpretar a existência enquanto fenômeno estético, desliga-se do sujeito moral pretendido pelo projeto moderno e funda um sujeito estético capaz de justificar sua própria existência. Em sentido estrito a crítica nietzscheana dirige-se a todo o projeto pedagógico moderno que, nas trilhas da *Aufklärung*, estruturou um ideal formativo no qual formar para a ciência e desenvolver habilidades técnicas tornaram-se diretrizes mestras para o Ocidente. Entende-se aqui a viragem provocada por Nietzsche ao criticar política, moral, religião e educação: a passagem do corrente sentido utilitarista de educação e formação burguesa de sua época, para a temática da formação em sentido trágico. Nesse contexto, o problema estético nietzschiano vinculou-se necessariamente ao problema da formação em sua época, apontando um caminho peculiar. A presente investigação parte do reconhecimento do estatuto completamente novo que a estética assume no jovem Nietzsche, ao romper com a tradição interpretativa na qual a moral e a racionalidade por excelência sempre favoreceram o velamento da dimensão estética. Nesse contexto, o trato investigativo com o tema da *Bildung* no jovem Nietzsche remete-nos a pensar sobre a “[...] legitimidade da autocriação de si, assumida pela estética da existência e pela própria ideia de formação (*Bildung*)” (HERMANN, 2010, p. 19). O trabalho assume, portanto, o desafio em investigar elementos para uma formação estética na condição complexa contemporânea com a qual a educação lida constantemente.

A perda de unidade filosófico-sistêmica com fins de fundamentação última, na qual a clássica especulação do ser enquanto ser, ou o próprio paradigma da consciência pura, pulsaram constantemente, deve nos levar a compreender a emergência de paradigmas nos quais a ação humana mediada esteticamente torne-se problema central. Afinal, toda essa reviravolta ocorrida no campo filosófico mais amplo orienta a implicações diretas para o âmbito da pedagogia. Diante de tal condição, coloca-se a questão fundamental, se em nossa condição contemporânea, plural e complexa, a formação estética pode contribuir para a compreensão da necessidade de abertura ao diverso, o outro, infinitamente inacessível. Pois, como dito por Gadamer, “sem essa abertura mútua, tampouco pode existir verdadeiro vínculo humano [posto que] a pertença mútua significa sempre e ao mesmo tempo poder ouvir uns aos outros” (2007, p. 472). Dessa forma, ao romper com a pretensão centralizadora e unilateral moderna, para com a natureza e o mundo da vida, a experiência estética da existência “[...] implica o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim” (GADAMER, 2007, p. 472). Ressoa aqui aquele alerta a Lucílio numa época longínqua, que, para Sêneca, “[...] se coloca no conjunto das questões que nos ensinam as artes liberais [...]. Uns me ensinam uma arte que de nada me servirá; outros tiram toda a esperança de aprender o que quer que seja” (2011, p. 88). Distanciando-nos da pergunta sobre “[...] que somos nós? E todas as coisas que nos rodeiam, nos alimentam, nos equilibram?” (SÊNECA, 2011, p. 88), isso transparece em Nietzsche (NT, 1993) como o dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos. Embora distantes, os exemplos acima nos introduzem na dinâmica deste trabalho, uma vez que nos apontam para uma estética da existência, que em Nietzsche não poderá abrir mão da tragicidade.

A *Bildung* nietzschiana enquanto cultivo de si e autoformação constitui-se, portanto, numa tarefa estética e conseqüentemente ética por apontar para a vida em sua concretude. Essa perspectiva permite ao filósofo em *O nascimento da tragédia* se autodenominar o primeiro filósofo trágico, por ser o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista (NT, 1992). Nesse sentido, só uma investigação preocupada em criticar o projeto moderno pode nos ajudar a tematizar a formação estética livre daquela circunscrição imposta pela racionalidade moderna, apresentando à educação um horizonte no qual “temos de assumir diante de nós mesmos a responsabilidade por nossa existência [...] e não permitir que nossa existência pareça uma contingência privada de pensamento” (CE III, 2011, p. 163-164). Assim, o sentido trágico-estético da existência nos orientaria aos questionamentos, tão caros a Nietzsche, sobre “[...] como nos encontrar a nós mesmos? Como o homem pode se

conhecer?” (CE III, 2011, p. 164). O empreendimento Nietzscheano proporciona-nos, portanto, refinar nossa problemática de pesquisa, posto que, no contemporâneo, interessa-nos, dentre outras coisas, compreender como a educação pode enfrentar criticamente o universo fragmentado e diverso que se desvela à nossa frente, que, em última instância, constitui-se na condição existencial contemporânea. Surge, portanto, a necessidade de discussão sobre a relação dinâmica entre arte e formação no contemporâneo, em diálogo com o jovem Nietzsche, o que, para além de uma preocupação didática com o ensino da arte, configura o postulado da contemplação estética na pluralidade do mundo da vida, e, por conseguinte, também nos códigos éticos e morais da mesma forma plurais.

O debate filosófico-educacional aqui desenvolvido sob o prisma da formação identifica na iniciativa nietzschiana de reinterpretação do legado grego, um compromisso forte com o tema da formação no ocidente. Reside na constante tensão entre o apolíneo e o dionisíaco, portanto, um problema de formação, que ao se configurar como trágico orienta a uma perspectiva formativa que destoa necessariamente daquele proposto pelo projeto moderno e absolutizado pelo classicismo europeu. Do muito já discutido sobre tal temática, cabe-nos entender que não se pretende apresentar o jovem Nietzsche como modelo, nem mesmo apontar todas as superações e limites relacionados à metafísica e aos problemas de seu tempo. O renascimento trágico nietzschiano será tomado aqui como o precursor daquele interesse pela existência estética, ou existir esteticamente, que nos parecer ser um caminho fecundo para pensar processos formativos na contemporaneidade. Chegado a esse ponto, será de nosso interesse, agora, tornar clara a natureza desse estudo, para em seguida apresentar os passos a serem seguidos para alcançarmos nossos objetivos.

Este trabalho caracteriza-se como um estudo de cunho teórico-especulativo, e, na busca por um senso interpretativo, retém de Gadamer aquela orientação geral segundo a qual “[...] o modo como experimentamos uns aos outros, como experimentamos as tradições históricas, as ocorrências naturais de nossa existência e de nosso mundo, é [...] um universo verdadeiramente hermenêutico” (2007, p. 32). Assim, faz-se importante entrarmos em contato com a metodologia de pesquisa adotada para a condução do trabalho. O método escolhido denomina-se reconstrutivo-interpretativo. Ao denominarmos assim este método, expomos naturalmente o que é próprio da natureza da pesquisa bibliográfica, uma vez que, grande parte da produção conceitual que relaciona temas da filosofia e das ciências humano-sociais consiste numa apropriação que reconstrói interpretativamente. Nesse caso específico, o texto escrito torna-se o meio mais importante para nos colocar em diálogo com a tradição. Em outras palavras, “o fato de a essência da tradição se caracterizar por seu caráter de linguagem

adquire seu pleno significado hermenêutico onde a tradição se torna escrita” (GADAMER, 2007, p. 504-505). Assim, dialogar e aprender com o legado histórico-cultural do passado da humanidade significa desenvolver as condições de interpretação dos textos tomados como referência. Somos desafiados a questionar a tradição, o que implica a permanente mediação de sentido e resulta numa fusão de horizontes. Temos, portanto, dinamicamente relacionados, os sentidos atribuídos pelo intérprete ao texto, como também o sentido que se vincula originariamente ao texto. Nesse processo, o intérprete encontra-se alerta para a não imposição de sentido externo ao texto, bem como para a tendência de dogmatizá-lo. Reconstruir interpretativamente significa evitar quaisquer extremos que indiquem um não dialogar, pois só se faz possível a mediação de sentidos quando é mantido no trabalho de pesquisa bibliográfica o diálogo crítico e permanente entre intérprete e texto. Em caso contrário, estaríamos incorrendo numa violência hermenêutica, que se faz possível pontualmente pela ausência de diálogo entre o que pretendeu dizer o texto em seu contexto originário e os sentidos atribuídos pelo intérprete; pois, como dito por Gadamer, “tudo que é literatura conquistou, antes, uma simultaneidade própria com todo e qualquer presente. Compreendê-la não significa a princípio reconstruir uma vida passada, mas significa participação atual no que foi dito” (2007, p. 507). Tal metodologia consiste em pôr e repor perguntas ao texto a ser interpretado, o que se constitui em critério decisivo. Só por este caminho o intérprete tem as condições de construir seu senso interpretativo, o que exige um processo constante, no qual se faz presente o domínio de técnicas interpretativas e lógico-sintático-semânticas que auxiliem na construção do texto, além da localização contextual histórico-intelectual onde se insere o autor e do diálogo constante com problemas da atualidade. Trata-se, em síntese, de um esforço metodológico de nos colocar o máximo possível na posição do autor e, com tal esforço, criticar o autor e entendê-lo no que realmente propõe sua argumentação.

Essa perspectiva crítica nos ajudará a compreender de que forma o conceito de *Bildung* enquanto formação estética pode encontrar na filosofia do jovem Nietzsche possibilidades de redimensionamentos que produzam sentidos em nossa época. Dentre outras coisas, o ideal em existir esteticamente nietzschiano-juvenil compromete-nos com aquele esforço que aponta caminhos para superação de uma fundamentação metafísico-tradicional da existência; e da explicação comprometida com a racionalidade moderna a respeito de nosso modo de ser no mundo. De fato, o lançar mão da tradição é sempre um desafio hermenêutico, como já indicamos acima, mas no tocante à *Bildung* essa preocupação adquire forte aceção. Para um melhor entendimento, parece importante questionar, mesmo que isso apresente um risco, se aquela racionalidade do projeto moderno contra a qual se posicionou o jovem

Nietzsche não estaria nos dominando hoje em todos os sentidos e dimensões, e se seu alargamento transparece no desenvolvimento técnico e científico, bem como na incorporação de tais dimensões como fundamentos para a formação. Não teria sido válida a crítica nietzscheana e de tantos outros teóricos que por outros caminhos se dispuseram a enfrentá-la? Essa pode ser a primeira pergunta que surge a partir do dito acima e que certamente estaria comprometida com uma crítica um tanto superficial. A pergunta posta de forma adequada, a qual caracteriza a posição e as pretensões críticas deste trabalho, desejaria a todo custo saber de que forma o pregão nietzschiano sobre a vulgarização da cultura pôde continuar estridendo de forma tão pertinente aos nossos ouvidos, e de que maneira ele pode nos ajudar a discutir o problema da formação em nossa época.

Nessa perspectiva, encontramos-nos inseridos no debate crítico desencadeado pela modernidade tardia sobre o conceito de *Bildung* e seu desejo de totalidade e unidade diante de um mundo plural e fragmentado eticamente, e, por outro lado, comprometido com o desejo de recuperação do sentido normativo-conceitual da *Bildung*, o que não significa nem a volta nem o estabelecimento do passado, mas, dentre outras coisas, a recusa a usos comuns que se distanciam de seu sentido originário, e que, como acontece em nossa época, podem se auto justificar ao estar “[...] vinculado aos processos de transformação da sociedade que resultam da assim chamada ‘globalização’, na qual *Bildung* se torna um termo-chave para ressignificar aprendizagem de competências e de habilidades, atrelando-se à utilidade e à funcionalidade” (HERMANN, 2009, p. 153). Se essa alusão nos parece soar distante dos objetivos apresentados para este trabalho, tanto no que concerne ao problema conceitual quanto ao dinâmico da *Bildung* na contemporaneidade, nossa compreensão pode estar tomando um caminho equivocado. Mais adequado seria denominarmos uma experiência da estranheza (*Fremdheit*) pensar a formação na direção contrária da tão estabelecida ordem educacional, social, política e econômica, pois, como afirmado por Flickinger, “[...] nem a conotação primordialmente ética da *paideia*, nem a expectativa de poder conquistar sua autodeterminação por meio da *Bildung* marcam nosso entendimento do conceito de formação hoje” (2010, p. 178). Toda essa problemática configura uma temática ampla e com concepções diversas a respeito. Contudo, considerando as pretensões de nosso estudo, esta alusão faz-se necessária, posto que, recorrer à *Bildung* nietzschiana jamais poderá se justificar fora de uma busca de sentido para a formação tomando como referência um horizonte histórico já distante. Isso se direciona ao questionamento de ordem mais ampla sobre a validade e produtividade do conceito de *Bildung* na atualidade.

Compreende-se em Hermann, em *À procura de vestígios da formação*, o enfrentamento crítico da possibilidade de uma transformação do conceito de *Bildung* via racionalidade hermenêutica. Tal iniciativa circunscreve-se nas fronteiras da pergunta pela validade conceitual da *Bildung* e dialoga com posições teóricas diversas. O que se faz visível em *Do we (still) need the concept of Bildung?* de Masschelein e Ricken, na crítica antropológico-social de matriz foucaultiana, é que, ao questionar conceito de *Bildung*, reafirma-se a necessidade de um repensar de tal conceito, tomando como referência a sociabilidade atual. Isso é percebido também em outros escritos atuais importantes, como *Bildung and Modernity: The Future of Bildung in a World of Difference*, de Gert Biesta; *Bildung and Radical Plurality: towards a redefinition of Bildung with reference to J.F. Lyotard*, de Koller, que retomam a temática da pluralidade e diferença na contemporaneidade; o questionamento do escandinavo Øivind Varkøy à tendência a instrumentalização no ensino de música e demais disciplinas corrente em seu país em *The Concept of "Bildung"*; a preocupação de Flickinger em *A caminho de uma pedagogia hermenêutica* ao discutir a dinâmica do conceito de formação (*Bildung*) na atualidade, apontando para a necessidade de atenção constante às substanciais mudanças da sociedade atual. Todos esses esforços críticos com diferentes enfoques de certa forma ao apresentarem limites, ocuparam-se também em recolocar a pergunta pelo verdadeiro sentido da *Bildung* na contemporaneidade. Dada a complexidade temática da *Bildung*, todas essas iniciativas, dentre outras tantas que poderiam ser citadas, coadunam-se naquele diagnóstico crítico de Reichenbach para quem o sentido vago do conceito de *Bildung* é o que o torna passivo de interpretações diversas. Não estaríamos nós somando forças a esse trabalho crítico e atualizações ao buscar na estética do jovem Nietzsche caminhos para discutir formação estética na contemporaneidade? Talvez essa seja uma pergunta oportuna para que no decorrer da reflexão tornemos cada vez mais clara a identidade e pertinência de nosso trabalho.

O ataque nietzschiano à maneira como se estabeleceu a racionalidade moderna ao fundar o reinado da consciência pura responsável por cunhar um conceito de identidade que, ao igualar os seres humanos, aniquilou o diverso, plural e diferente, remete necessariamente ao problema da formação, visto que na lógica da razão moderna a *Bildung*, dentre outras coisas, perdeu sua tarefa primordial: possibilitar aos seres humanos a capacidade de autocriação e cultivo de si. Daí o esforço do jovem filósofo em retomar a necessidade de constante relação entre o apolíneo e o dionisíaco, via problema estético, para a vida e moral do homem moderno. Ao pôr e repor questões, o jovem Nietzsche buscou na antiguidade

clássica a saída para religar formação humana e sentido da vida, que se traduziu em existir esteticamente.

Para dar continuidade, dividiremos a pesquisa em quatro capítulos. No primeiro capítulo investigaremos sobre a *Bildung* nietzscheana no contexto geral do debate sobre a formação na Alemanha do século XIX. Será de nosso interesse localizar a pesquisa e nosso objeto de estudo no amplo espaço de debates sobre a *Bildung* germânica, seus diversos autores, cenários e perspectivas filosóficas, educacionais, políticas e sociais, para, a partir daí, mapearmos a compreensão da estética nietzscheana como problema de formação, que, ao criticar as concepções de formação vigentes em sua época, adquire suas peculiaridades. No segundo capítulo reconstruiremos interpretativamente as influências estéticas recebidas pelo jovem Nietzsche de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner e sua opção pelas mesmas para recolocar o problema da formação estética como crítica à racionalidade moderna. No terceiro capítulo nos concentraremos em refletir sobre a estética nietzschiana em *O nascimento da tragédia*, sua tensão entre o apolíneo e o dionisíaco e a fundação de uma estética da existência enquanto afirmação da vida. Por fim, no quarto capítulo discutiremos o conceito de *Bildung* no jovem Nietzsche enquanto formação estética investigando tal empreendimento enquanto crítica da moral e necessidade de afirmação da vida que no universo da arte desperta para a importância da relação entre Grécia arcaica e experiência formativa.

I A *BILDUNG* NIETZSCHIANA NO CONTEXTO DO DEBATE SOBRE A FORMAÇÃO NA ALEMANHA DO SÉCULO XIX

Lembre-mo-nos em seguida como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da filosofia alemã, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como sabedoria dionisíaca expressa em conceitos: para onde aponta o mistério dessa unidade entre música alemã e filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência, sobre cujo conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o a partir de analogias helênicas? (O nascimento da tragédia, § 19).

1.1 *Bildung* como projeto formativo

Qual a importância de Nietzsche para o debate desencadeado no contexto artístico, filosófico e literário alemão do século XIX a respeito da formação (*Bildung*)? Qual a peculiaridade da crítica nietzscheana a respeito da formação em sua época? O que significa interpretar *Bildung* na filosofia do jovem Nietzsche entendendo-a enquanto formação estética? Essas parecem questões fundamentais que devem orientar nosso espírito no decorrer do capítulo, posto que nosso principal objetivo constitui-se num esforço interpretativo que, ao retomar o conceito de *Bildung* na filosofia do jovem Nietzsche enquanto formação estética, o fazemos orientados pela reflexão sobre a formação estética como dimensão indispensável à formação dos envolvidos nos processos pedagógicos, o que, em sentido lato, significa a indagação sobre a contribuição da *Bildung* nietzscheana para pensarmos processos formativos no contexto de sociedades plurais e complexas como as em que vivemos.

Consideremos que todo trabalho de pesquisa exige do pesquisador um processo de delimitação suficiente e adequado do que pretende investigar; o qual torna possível o diálogo coerente que ao fundir horizontes acura o processo interpretativo, bem como os sentidos daí emergentes, os quais se tornam essenciais à compreensão do que se pretende com a pesquisa. Dada a exigência de todo processo delimitativo, cabe considerar que, localizada no universo da *Bildung* nietzscheana, tal exigência adquire forte aceção. Afinal, que significa um esforço delimitativo no contexto da filosofia de um não sistemático? Disse o próprio Nietzsche:

“desconfio de todos os sistemáticos e os evito. A vontade de sistema é uma falta de retidão” (CI, 2006, p. 13). Desse modo, para nos inteirarmos a respeito de nosso lócus em meio a esse universo de amplitudes gigantescas, o faremos conscientes da orientação que Adorno reteve da crítica nietzscheana na *Dialética Negativa* (1966), segundo a qual “arte e filosofia não têm seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe pseudomorfose. [Assim,] o desencantamento do conceito é o antídoto da filosofia” (2009, p. 19-21). Confirmamos, portanto, alguns passos necessários para em seguida desvelar de forma precisa nosso objeto de estudo.

Do que tratamos quando falamos em *Bildung*? Gadamer permite-nos perceber a abrangência e intensidade do conceito de *Bildung* entendendo-o como preocupação fundamental que, ao marcar o século XVIII, passou a configurar um projeto formativo designando o componente nuclear das preocupações no âmbito das ciências do espírito no século XIX. Compreende-se, a partir daí, a interpretação gadameriana, segundo a qual, “no conceito de *Bildung* percebe-se claramente quão profunda é a mudança espiritual que nos permite parecer contemporâneos do século de Goethe, e, em contrapartida, considerar a época barroca como um passado pré-histórico” (2007, p. 44). Na condição de conceito genuinamente histórico, o ideal de formação, enquanto “autoformação” e “cultivo de si”, se constitui no elemento nuclear para a compreensão dos interesses e reflexões filosóficos, artísticos e literários na Alemanha da segunda metade do século XVIII ao século XIX.¹

O conceito de *Bildung* está intimamente ligado à *Paideia* grega, a qual, na condição de projeto formativo, significou o empenho filosófico na busca por estruturar o ideal de formação humano intelectual, para o qual a excelência humana apresentou-se como fim a ser alcançado pelo cidadão grego. Principalmente os conceitos de bem e virtude platônicos tornaram-se fins a serem alcançados e a educação tornou-se o único caminho para efetivação de tal projeto. Em Platão o principal objetivo foi “[...] a formação ética e política do homem grego e da vida social na Cidade-Estado. Para ele, o cidadão e o Estado formam-se e determinam-se conjuntamente” (PAVIANI, 2008, p. 23). Se interessou à Alemanha do século XVIII e XIX a busca pelo sentido da formação, dentre outras coisas, foi da *Paideia* que os mesmos aprenderam a necessidade de um projeto consistente envolvendo cidadão, conhecimento e esfera estatal. Conhecemos bem a figura do Sócrates platônico, que com

¹ Conforme Bolle (1997), a palavra *Bildung* constitui o legado das gerações de Winckelmann e Herder, de Schiller e Goethe, de Hegel e dos irmãos Humboldt. Até meados do século XVIII a palavra *Bildung*, na Alemanha, era empregada no seu sentido primitivo medieval: calcada sobre a “imagem” (lat. *Imago*, alemão *Bild*), tratava-se de uma reprodução por semelhança (*imitativo*, *Nachbildung*). Nessa imitação prevalecia um sentido plástico (que se mantém até hoje na expressão *Bildende Künste* “artes plásticas”).

decidido esforço procurou viver e morrer tomando como fundamento uma postura humano-racional na qual as leis da *polis* ocupavam lugar determinante. O papel de Sócrates orientou a um novo paradigma que na *República* é força vital: a substituição da pura lei pela educação. Foi assim que Platão ensinou ao Ocidente que também a lei da *polis* é instrumento da formação dos cidadãos e permitiu Jaeger (1995) afirmar sabiamente que, em Platão, as leis são essencialmente *Paideia*.

Em *As Leis*, último diálogo platônico, a preocupação em não tonar vaga a definição de educação, e em forma de crítica à formação “[...] que visa somente a aquisição do dinheiro, do vigor físico ou mesmo de alguma habilidade mental destituída de sabedoria e justiça (PLATÃO, 2010, p. 92), Platão define educação como “[...] treinamento desde a infância na virtude, o que torna o indivíduo entusiasticamente desejoso de se converter num cidadão perfeito, o qual possui a compreensão tanto de governar como a de ser governado com justiça” (2010, p. 92). Certos de que a *Paideia* não pode ser entendida simploriamente como um fenômeno homogêneo, tão pouco de forma acrítica e idealista, e que muitos outros filósofos cada um com suas peculiaridades, são importantes nesse contexto, recorrer a Platão nesse momento teve como objetivo lacônico despertar para a compreensão do problema da formação na antiga Grécia, como “[...] um esforço teórico de pensar a totalidade do fenômeno educacional, um fenômeno que inclui o cultural, o econômico, o político e o social” (PAVIANI, 2009, p. 137). Residiu na *Paideia*, o que num momento ulterior daria corpo aos empreendimentos filosóficos, políticos, sociais e culturais que caracterizaram a *Bildung* alemã. Nesse sentido, se foi possível um neo-humanismo na retomada do sentido da formação da segunda metade do século XVIII ao século XIX, foi a iniciativa paidêutica grega que conferiu os fundamentos, posto que, tal como conjecturou Jaeger, desde as notícias que temos dos gregos, encontramos o homem no centro de seu pensamento, com a forma humana dos seus deuses, o predomínio evidente do problema do homem, que culmina em Sócrates, Platão e Aristóteles; a sua poesia, cujo tema inesgotável desde Homero é o homem e seu duro destino, e finalmente o Estado grego, cuja essência só pode ser compreendida sob o ponto de vista da formação do homem (1994, p. 14). Nesse contexto, pulsou permanentemente o que, no *Górgias*, Platão (1992) nos fez entender: que formação só é possível, quando ajuda a ter autodomínio, e comandar em si próprio os prazeres e paixões.

Pensar a antiga Grécia e em seguida a Alemanha do século XVIII e XIX pode gerar de certa forma uma relação polarizada sugerindo um vácuo histórico entre os dois períodos. Agindo assim, estaríamos operando com aquela concepção de tempo newtoniana, contra a qual já se opunha Kant, e que, no parágrafo 32 de *Ser e Tempo* (1927), ao tematizar sentido e

compreensão, Heidegger permitiu a Gadamer posteriormente reivindicar a abertura à tradição própria da consciência da história efetual cunhando o conceito de fusão de horizontes, no qual a sucessão temporal newtoniana não encontra mais razão ou sentido. Dessa forma, não se pode chegar à *Bildung* sem sequer considerar, mesmo que de forma genérica, que o problema da formação permaneceu vivo no humanismo latino, no medieval, no humanismo renascentista e nas subsequentes influências desses períodos, nas concepções de formação do Ocidente². O problema do conhecimento no Ocidente é na verdade um problema de formação; isso se justifica pela presença subterrânea da *Paideia* nas discussões filosóficas e teológicas posteriores à época clássica grega. Sabemos, por exemplo, que a Grécia dominada por Roma, ao invés de influenciada, passou a influenciar culturalmente o poderoso império: um rápido olhar sobre a filosofia latina e religião romana, bem como aos esforços de tradução dos pensadores gregos pelos latinos confere respaldo a nosso comentário. De uma forma ou de outra os gregos sempre estiveram presentes, e o próprio empreendimento cristão que culminou com a *Paideia Christi* via reflexão patrística, buscou na *Paideia* grega o ideal de pedagogia que tornaria Jesus o pedagogo por excelência, como o fez o ateniense São Clemente de Alexandria.

Foi a *Paideia Christi*, como herança formativa grega, que possibilitou a Santo Agostinho (354 – 430) e mais tarde a São Tomás de Aquino (1225 – 1274) orientar o pensamento filosófico-teológico medieval via sistema filosófico platônico e aristotélico, culminando com suas concepções de formação apresentadas em obras com o mesmo título: *De Magistro*, publicada por Agostinho em 389 e, mais tarde, por Tomás de Aquino, inserida em *Quaestiones disputate de veritate*, escritas entre 1256 e 1259. Daí o medieval seguiu a orientação formativa agostiniana de “que não se chame a ninguém de mestre na terra, pois o verdadeiro e único Mestre de todos está no céu” (AGOSTINHO, p. 319. 1987) e o preceito pedagógico tomista, segundo o qual “[...] é só Deus quem interior e principalmente ensina [...]” (AQUINO, 2001, p. 33). Se a intenção, aqui, foi não cair numa sucessão temporal newtoniana, mas favorecer um senso hermenêutico para a compreensão do que viria a se tornar o conceito de *Bildung*, precisamos afirmar que foi justamente a ideia medieval de que os homens não devem educar-se a si mesmos, mas estarem abertos para receber ao mestre

² O aprofundamento dessa temática pode ser empreendido com a leitura de Bombassaro et al., *As interfaces do humanismo latino*, 2004, e *As fontes do humanismo latino*, 2003.

verdadeiro que é Deus, que fez surgir os germes do que os germânicos entenderam tempos depois como formação.³ Como isso se fez possível?

A entrega pessoal a Deus compôs o núcleo central do problema da formação, ou melhor, da nascente *Bildung* medieval, sendo que a mística cristã germânica do século XIV foi a principal responsável, na figura do dominicano Eckhart de Hochheim ou Mestre Eckhart (1260 – 1328), para quem o princípio da liberdade apresentou-se como condição necessária para o homem unir-se a um Deus livre em si mesmo. O ideal de formação humana desse período viu-se perpassado pela mística cristã que orientou acima de tudo à harmoniosa relação entre o homem e Deus; nesse contexto, o ideal de libertação do egoísmo humano como condição para estar aberto a Deus significou, no sermão 52 de Eckhart (2004), o pedido a Deus que sejamos livres de “Deus”. Se essa colocação parece-nos suficiente para, no contexto medieval, entendermos a bula papal *In agro dominicio* de 27 de março de 1329, que declara herética a produção Eckhart, doutor das terras alemãs, ela deve também nos ajudar a entender que a formação, já no contexto medieval alemão, passou a ser entendida como um esforço de libertação das coisas, de si mesmo, nas busca pela união harmoniosa com o Uno em sentido cristão. Seria somente o erguimento secular renascentista que processualmente atenuaria do sentido místico-pedagógico-cristão da *Bildung*, pondo como objetivo da mesma, a própria humanidade.

A partir do dito acima, percebemos a orientação de Gadamer, para quem uma boa perspectiva histórica da palavra *Bildung* exige, inicialmente, a compreensão de que esta “[...] se origina na mística da Idade Média, sobrevive a mística do Barroco e sofre uma espiritualização com bases religiosas no ‘Messias’ de Klopstock, que abrange toda a sua época, e, finalmente, na determinação de Herder, como formação que eleva à humanidade”. (2007, p.45)⁴. Para Herder (1984), foi para permitir que o homem alcançasse seu fim, a

³ Conforme Bolle (1997), os verbos *bilden* e *sich bilden* – além de designarem a formação de minerais, vegetais e animais na natureza – referiam-se à atividade reprodutiva (*formatio*, *Gestaltung*) por parte dos artistas. O arquétipo desse fazer artístico, na tradição cristã, é o Criador, que formou o homem à sua imagem e semelhança. Na Alemanha, esse potencial cristão resistiu às tentativas de secularização e, por via do pietismo, entrou no ideário da *Alfklärung*, onde se deu a migração semântica de *Bildung*, do sentido da produção de uma forma exterior para uma construção interior: mental, psíquica, espiritual.

⁴ Segundo Gadamer (2007), aqui, formação significa mais que cultura, ou seja, aperfeiçoamento das faculdades e de talentos. A ascensão da palavra “formação” desperta, antes, a antiga tradição mística, segundo a qual o homem traz em sua alma a imagem de Deus, segundo a qual foi criado, e que deve reconstruir em si mesmo. O equivalente latino para formação é *formatio* e noutros idiomas, p. ex. no inglês (em Shaftesbury), corresponde a *form* e *formation*. Também no alemão as correspondentes derivações do conceito de forma, p. ex. *Formierung* e *Formation*, competem com a palavra *Bildung* (formação). Desde o aristotelismo da Renascença, *forma* vem sendo inteiramente desvinculada de seu significado técnico e interpretada de maneira puramente dinâmica e natural. Também o triunfo da palavra *formação* sobre *forma* não parece só acaso, pois, no conceito “formação” (*Bildung*) encontra-se a palavra “imagem” (*Bild*). O conceito de forma retrocede para aquém da misteriosa

humanidade, que Deus colocou sobre suas mãos seu próprio destino; assim, torna-se tarefa da *Bildung* conduzir o homem a tal humanidade. A responsabilidade do homem por seu próprio destino traduziu-se na cultura alemã como formação de si mesmo, ou cultivo de si, tarefa apresentada como fim de qualquer processo formativo que se pretendesse contundente, tendo em vista a liberdade. Reside em Herder “o voo emancipatório da ideia de formação [pondo em] jogo o cuidado, o desenvolvimento, e o desabrochar das forças psíquicas e as energias do coração e do bom gosto, [...] realçando que ela é ‘autoformação’ e ‘atuação viva’” (BOLLE, 1997, p. 17). Assim, o homem de Herder, que em *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772) vem ao mundo tão fragilizado como nenhum outro animal, é precisamente “[...] para que possa, como nenhum outro animal, gozar de uma educação e para que o gênero humano, como nenhuma espécie animal, possa tornar-se um todo inteiramente ligado” (1987, p. 136). A *Bildung* constituiu-se historicamente, portanto, nesse conjunto de valores, esforços e faculdades, éticos, estéticos, religiosos e culturais capazes de elevar seres humanos, livres e autônomos à humanidade. Fundou-se com a modernidade o *Zeiten der Bildung* no qual a formação confundiu-se com a elevação espiritual, ética e artística do indivíduo, posto que “Herder concebe a história como um processo de formação da humanidade como espécie” (BOLLE, 1997, p. 18). Do misticismo de Mestre Eckhart à passagem por Herder, a *Bildung* se estabeleceu como temática central das discussões filosóficas, teológicas, que a partir de agora seguiriam em contato com o neo-humanismo do século XVIII, culminando posteriormente, como disse Gadamer (2007), com a maneira mais nítida do que é formação elaborada por Hegel.⁵ Esse cenário nos é importante, pois criou as condições para a estruturação da crítica nietzscheana à arte, educação e cultura.

Imbricaram-se na busca pelo sentido da formação humana na Alemanha do século XVIII e XIX, o tema da arte, da Universidade enquanto instituição promotora da ciência, bem como o próprio conceito de ciência, filosofia e cultura enquanto fundamentos da produção do conhecimento no processo formativo: “conceitos tão familiares como ‘arte’, ‘história’, ‘criatividade’, ‘cosmovisão’, ‘vivência’, ‘gênio’, ‘mundo exterior’, ‘interioridade’, ‘expressão’, ‘estilo’, ‘símbolo’, guardam em si um grande potencial de desvelamento histórico” (GADAMER, 2007, p. 44), por terem sido cunhados no contexto do debate sobre a

duplicidade da palavra “imagem” (*Bild*), que abrange tanto o significado de “cópia” (*Nachbild*) quanto de “modelo” (*Vorbild*), conforme se altera o prefixo.

⁵ Para Bolle (1997), o conceito de *Bildung* sofreu historicamente enorme valorização e ampliação. Ultrapassou as noções de “educação”, “progresso” e mesmo “*Aufklärung*”. Tomando seu lugar ao lado dos conceitos de “espírito”, “cultura” e “humanidade”. Como secularização da ideia religiosa de que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, a *Bildung* passou a ser o que há de mais importante na história e nas atividades presentes.

possibilidade de educabilidade (*Bildsamkeit*) dos seres humanos⁶ enquanto problema político, estético, literário, filosófico e formativo⁷. Nietzsche herdou desse contexto a problemática apontada em 1870 na carta a Erwin Rohde às vésperas de *O Nascimento da tragédia no espírito da música* (1872), na qual apresenta sua desconfiança em relação ao centauro que dele nascerá como resultado da maneira simbiótica que ciência, arte e filosofia afloram em seu ser: a peculiaridade de tal reflexão permeará a crítica nietzscheana caracterizando seu próprio conceito de formação. *Bildung*, enquanto projeto formativo, passou a indicar na Alemanha do século XIX, em sentido profundo, “o verdadeiro fim do homem – não aquele que a inclinação mutável lhe prescreve, mas a razão eterna e imutável – a *Bildung* mais alta e proporcional de suas forças para um todo” (HUMBOLDT, 1980, p. 64). Entende-se, a partir daí, por exemplo, o porquê da centralidade do conceito de *Bildung* (Formação, Cultivo de si) na condição de material originário e propulsor da literatura, filosofia, pedagogia, arte e política alemã da segunda metade do século XVIII ao século XIX⁸.

Ao cenário agitado pela Revolução Francesa e industrial inglesa em toda a Europa, nas trilhas do Aufklärung, juntou-se o conceito de *Bildung*, o qual passou a representar a soma dos esforços para a efetivação de um projeto formativo centrado na autonomia do sujeito moral e cognoscente contribuindo de forma significativa para a afirmação da modernidade filosófica⁹. A ideia de Fichte, no texto Contribuições para a retificação do juízo público sobre a Revolução Francesa (1793), segundo o qual a “cultura significa exercício de todas as nossas forças para o objetivo da liberdade total, da independência total em relação a tudo o que não seja nós próprios, o nosso ser mais puro” (2010, p. 183), bem como a de Humboldt em *Ideias*

⁶ Essa preocupação profunda com a formação dos seres humanos dialoga com Rousseau e sua ideia de *perfectibilité* que, para Dalbosco (2012), surge como um traço característico do homem que, ao mesmo tempo, distancia a posição rousseauiana da concepção intelectualista. A *perfectibilité* surge, ao lado da liberdade, como um fator decisivo na sociabilidade humana: é por meio desta permanente capacidade de se aperfeiçoar que o homem pode romper progressivamente com a fixidez de sua carga instintiva e, com isso, produzir cultura. Rousseau a define como faculdade que, com o auxílio das circunstâncias, desenvolve sucessivamente todas as outras e se encontra, entre nós, tanto na espécie como no indivíduo. Como poder de desenvolver todas as outras faculdades, a *perfectibilité* pode ser compreendida como “faculdade das faculdades” e, como tal, permite ao homem a indeterminabilidade, ou seja, o caráter aberto e maleável de seu comportamento, capacitando-o a ir além de uma determinação prévia e absoluta.

⁷ Sobre a polissemia do conceito de *Bildung*, ver, em Suarez (2005), *Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)*.

⁸ No que diz respeito ao sentido pragmático do termo *Bildung*, vale apontar a oportuna alusão de Bolle (1997), para quem, a esta altura da linguagem idealista, estamos muito longe das tentativas de usar a *Bildung* para fins pragmáticos. Até hoje tais tentativas nunca cessaram. Tanto mais que a ideia de *Bildung* tinha um prestígio que fez com que todos procurassem apoderar-se dela. Em primeiro lugar, *die Gebildeten*, como se auto intitulam, desde aquela época, as pessoas “bem-formadas”. *Bildung* como privilégio de um estamento e, logo mais, de uma classe: o *Bildungsbürgertum*, a burguesia culta-e-de-posse, que dava o tom ao século XIX. Nietzsche a criticou e, no entanto, tinha horror diante da alternativa que a geração de Benjamin já aceitava: *Arbeiterbildung* e a *Massenbildung* – formação dos operários e formação das massas, como oposição e protesto contra a prepotente formação burguesa. Nesse ciclo ainda estamos envolvidos, procurando soluções e saídas.

⁹Ver: MORUJÃO, *A filosofia alemã e a Revolução Francesa*. 2011.

sobre a Constituição, influenciadas pela nova Constituição Francesa (1791), para quem “[...] o Iluminismo amplamente divulgado, voltou a ensinar à humanidade os seus direitos e a despertar a ânsia de liberdade” (2011, p. 131), corroboram a ideia de que no âmbito das discussões políticas e filosóficas as reflexões em torno do ideal de formação consolidam dimensões fundamentais comuns ao projeto moderno ocidental já em curso.

É conhecida a simpatia da elite intelectual alemã com os ideais da Revolução Francesa, pois “sabe-se com que entusiasmo foi recebida na Alemanha [...] a notícia da Revolução. [...] Havia nesse país o mesmo sistema feudal que na França, [...] abusos agravados pela falta de unidade, [...] miséria do país esgotado pelas invasões sucessivas, a Guerra dos Sete Anos etc.” (GUEROULT, 1974, p. 156). O processo revolucionário pelo qual passou principalmente a França e a Inglaterra não se resumiu a acontecimentos isolados, pertencentes à história apenas dos dois países. Vale aqui do diagnóstico de Hobsbawn, para quem a “dupla revolução – a francesa [...] e industrial – [apresentam-se] como cratera gêmea de um vulcão regional bem maior” (1982, p. 18). O caráter político do problema da formação na Alemanha dessa época adquire contundência no todo desse trabalho, ao compreendermos a cunhagem do conceito de *Bildung*, atrelado aos interesses políticos, sociais, territoriais e econômicos, tanto da Alemanha como da Europa em geral. Assim, os desdobramentos críticos às promessas do projeto moderno, à racionalidade científica, política em geral, universidade, arte, filosofia, educação e sistema econômico, sempre carregaram consigo implicações, diretas ou indiretas dos rumos, decisões e resultados sociointelectuais das diversas iniciativas políticas. Sabe-se muito bem que numa perspectiva política a filosofia, arte e literatura da época, ou eram desenvolvida em conformidade com o Estado ou críticas a ele. Grandes testemunhos seriam o papel de Hegel, a crítica de Schopenhauer e em seguida os golpes a martelo de Nietzsche que não deixou escapar nem mesmo o próprio Estado.

Se por um lado a Revolução Industrial, por meio de um novo e acelerado processo de produção fomentado pela técnica, reorientou as políticas sociais e econômicas da Europa, por outro caminho a Revolução Francesa, com a crença no poder absoluto da razão, reorientou a novas compreensões de dimensões fundamentais do fazer filosófico da época, tais como o direito, economia, formação, religião etc. Mas o que significa retomar o sentido das revoluções no contexto moderno, posto que, o que se pretende é desenvolver um estudo a respeito da *Bildung* nietzscheana? O cenário formativo-filosófico posterior herdou do fervilhar das revoluções preocupações centrais que, cedo ou tarde, motivaram os debates nos círculos filosóficos. De fato a Revolução Francesa levou ao extremo o ideal de razão sustentador do movimento iluminista ocidental. O abandono das práticas comuns ao Antigo

Regime significou, para a modernidade, o rompimento com o sistema de crenças, a reposição de problemas epistemológicos, a crítica ao papel social da religião, bem como a crença no progresso mediado pela ciência e a técnica, como saída para o bem estar social. Dessa forma, retomar o sentido da formação tal com pretendeu a Alemanha da segunda metade do século XVIII e durante o século XIX, exige, necessariamente, considerações, mesmo que rápidas, sobre a razão moderna do espírito das Luzes e sua absolutização com a Revolução Francesa, posto que será o conceito de razão oriundo de tal contexto, o qual sofrerá críticas profundas para que se torne possível o conceito trágico de formação como pretendeu o jovem Nietzsche.

Os ideais da Revolução fizeram-se presente em toda a Europa, e na Alemanha, de alguma forma, a elite intelectual teve que direcionar sua crítica contra ou a favor do movimento. Em sentido estrito, o abandono de princípios fundamentais como liberdade e tolerância gerou, da parte dos alemães, sentimentos diversos a respeito da iniciativa francesa, sendo que o principal deles foi o de decepção. O difundido caso de Beethoven representa bem esse sentimento. A *Terceira Sinfonia* do compositor, concluída em meados de 1894, antes de ser denominada *Sinfonia Heroica*, como hoje a conhecemos, foi intitulada pelo compositor de *Sinfonia Bonaparte*, na qual o pretendido foi exaltar as novas saídas que a Revolução apresentava à humanidade. Contudo, Beethoven “[...] rasgou a folha em que estava escrito o título primitivo quando soube que se tornaria imperador aquele que o compositor ainda considerava como o herói da República” (JEAN; MASSIN, 1997, p. 608). Leitor de Goethe e Schiller, contemporâneo de Hegel e Hölderlin, o interesse de Beethoven também por Shakespeare, Homero e Plutarco simboliza o valor atribuído à formação enquanto “cultivo de si” na Alemanha romântica: “Goethe era sem dúvida o contemporâneo vivo que Beethoven mais admirava desde a adolescência e cuja obra melhor conhecia, ele acabara de compor música para *Egmont* e durante toda sua vida sonharia em musicar o *Fausto*” (JEAN; MASSIN, 1997, p. 611).¹⁰ O sucesso alcançado pelo ideal das Luzes difundido pela Revolução Francesa passou a ser notável na vida do povo alemão. Humboldt ao apresentar sua ocupação com temas políticos confessou: “[...] o que mais me interessa são os assuntos franceses. [Posto que] a Assembleia Nacional constituinte decidiu criar uma constituição totalmente nova, segundo as bases puras da razão [...] adaptada à situação particular da França” (2011, p. 126). Vemos aí a contundência de tal questão para nosso estudo.

Do Iluminismo e da Revolução, o ocidente aprendeu que o ideal em formar um homem novo, livre e autônomo, apresenta-se necessariamente como uma tarefa da educação:

¹⁰ Sobre os desdobramentos a respeito do encontro em Beethoven e Goethe, ver MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. 1997.

na Alemanha esse aprendizado conferiu as condições para políticos, filósofos, literatos e artistas moldarem a *Bildung* enquanto projeto formativo. Iniciativas estatais de profunda grandeza, tais como a apresentada por Humboldt na citação anterior, dentre outras coisas, criaram as condições para a pergunta a respeito do que realmente deve ser tarefa da educação, tendo em vista o emergente mundo resultado das Revoluções Francesa e Industrial. Nasceram daí a tendência formativa utilitarista, nas trilhas do *Aufklärung*, com vistas a adequar o novo homem às exigências do novo contexto social, bem como tendências críticas filosófico-humanistas caracterizadas pela pergunta sobre sentido profundo da formação, que irá caracterizar a crescente crítica à racionalidade iluminista. Posto que nosso objetivo seja discutir o problema da formação no jovem Nietzsche, precisamos reter que sua crítica recairá justamente sobre a razão iluminista e conceito burguês de formação daí oriundo. Uma vez traçado tal objetivo, direcionemo-nos diretamente ao modelo alemão de formação, os qual, influenciados pelos franceses, precisaram, a todo custo, romper com os mesmos para imprimirem suas peculiaridades. Se isso nos soa agora paradoxal, não deve ser motivo para o esfacelamento de nossos pensamentos. Nossas experiências da existência ajudam no entendimento da questão: basta um esforço reminescente e logo virão à mente eventos e iniciativas políticas, que nascem como uma promessa e ao se consolidarem incorporam posturas incoerentes ao prometido. Na Revolução Francesa, inicialmente impulsionada pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, tal incoerência é levada ao extremo ao passo que permitiu fundar o império napoleônico. Como nos lembra Hannah Arendt, “[...] se a Revolução Francesa abriu carreiras ao talento, [...], isto não ocorreu senão depois [...] de Napoleão [...], quando já não eram a liberdade e a fundação de uma república que estavam em jogo, mas sim a liquidação da revolução e o desenvolvimento da burguesia” (2001, p. 88). Daí a problemática, pois os alemães, antes defensores e simpatizantes da Revolução, entenderam-na, em seu desdobrar, como ameaçadora.

Kant em *O conflito das faculdades* (1978) apontou a recepção positiva da Revolução: “[...] esta Revolução, [...] encontra no espírito de todos os espectadores [...] uma simpatia de aspirações que beira o entusiasmo - cuja manifestação seria perigosa e não poderia ter outra causa senão uma disposição moral no gênero humano” (1963, p. 109). Entendamos, pois, que tanto a atenção dada por Kant à Revolução quanto o interesse de Fichte em reconhecer a legalidade desta e a iniciativa “[...] diante da notícia do ataque à Bastilha, [na qual] Hegel e seus companheiros de quarto Schelling e Hölderlin plantaram na campina do Neckar uma

árvore da liberdade” (SAFRANSKI, 2011, p. 108), opuseram-se o *Sturm und Drang*¹¹ e o romantismo com a repulsa à influência francesa na Alemanha¹². Fragilizados política e moralmente pelo domínio napoleônico, os alemães careceram de justificativas suficientes para o auto-entendimento do que seria realmente o povo alemão. Sabe-se, por exemplo, que desde Lutero em *À Nobreza Cristã de Nação Alemã, acerca do Melhoramento do Estado Cristão* (1520) a pergunta sobre o que é alemão firmou-se como problema subjacente a discussões diversas.

O próprio Fichte, que nas *Considerações sobre a Revolução Francesa* (1793) demonstrou significativa simpatia com as reviravoltas inovadoras que a Revolução oferecia para fundação de um novo modelo de Estado, ressurgiu moderado mais tarde com as 14 conferências que compõem o *Discurso à nação alemã* proferidas na Academia de Berlim entre 1807 a 1808. Após a derrota de Jena e a aliança do *Rheinbund* com os franceses, em processo de digestão do expansionismo napoleônico interessou a Fichte a defesa de um “eu nacional germânico” retomando a questão territorial, a unidade da língua e a identidade racial. Os interesses do filósofo a respeito do “ser alemão” passaram necessariamente pelo problema da formação. Sua defesa consistiu na ideia de que a derrota para os franceses não justificava a falta de bravura do povo alemão, mas, sobretudo, a falta de um projeto educacional que desse corpo a um Estado forte e identidade definida. Com a retomada da tese luterana sobre a

¹¹ *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) foi um movimento literário percussor do Romantismo alemão que ocorreu entre 1760 e 1780. Foi característica central do movimento à reação ao conceito de razão iluminista e ao classicismo francês que permeava a cultura alemã da época. Contrário à literatura e à sociedade do *Ancien Régime*, o novo movimento defendeu o *Empfindung*, a reação poderosa e imediata da emoção e subjetividade contra o domínio da razão. Herder, com influências de Shaftesbury e Johann Georg Hamann, postulou o conceito de gênio e se tornou o ponto de partida para o movimento. O termo *Sturm und Drang* propriamente dito veio a público em 1776, com Friedrich Maximilian Klingler, em uma peça sobre a Revolução Americana. Goethe e Schiller se destacaram como importantes representantes do movimento.

¹² Na obra *Beethoven* (1870) Richard Wagner (2010) apresenta a reação contrária à influência da moda francesa na vida do povo alemão. Segundo o compositor, ao musicar a *Ode à alegria* de Schiller, no extraordinário último movimento da Sinfonia n. 9, Beethoven reconheceu, sobretudo, a alegria da natureza liberta do domínio da “moda”. Isso é notável na significação dada às palavras do poeta: “Teu canto une de novo, o que a moda rigorosamente separou”. Conforme afirma Wagner, Beethoven coloca as palavras sob a melodia simplesmente como texto cantado, como um poema cujo caráter está em consonância com o espírito da melodia. O que se entende em geral por uma declamação correta, especialmente do ponto de vista dramático, é quase inteiramente desconsiderado por Beethoven: é assim que nas três primeiras estrofes do poema ele faz com que o verso “o que a moda rigorosamente separou” seja cantado sem ênfase especial nas palavras. Em seguida, porém, depois de uma surpreendente intensificação do entusiasmo ditirâmico, ele imprime por fim às palavras desse verso uma forte emoção dramática e, ao repeti-las em um uníssono quase ameaçador, considera que a palavra “rigorosamente” já não basta para expressão de sua fúria. É notável que esse termo, muito suave para designar a ação da moda, tenha resultado de uma atenuação posterior por parte de Schiller, que na primeira edição de sua *Ode à alegria* afirmara: “O que a *espada* da moda separou!”. Mas espada não pareceu a Beethoven a palavra certa; atribui-la à moda seria, segundo ele, muito nobre e heroico. Assim tomou a decisão de substituí-la pela palavra “insolência”, como cantamos agora: “O que a moda *insolentemente* separou!”. Diz Wagner: com esse expressivo ato artístico singular, acreditamos ver diante de nós Lutero em sua cólera contra o papa! Nietzsche alude à “moda insolente” no primeiro capítulo de *O nascimento da tragédia* ao explorar como exemplo o jubiloso hino beethoveniano à alegria.

predestinação do povo alemão, Fichte reintegra a preocupação com o germanismo (*Deutschtum*) ou germanidade (*Deutschheit*), firmando a ideia de originalidade do povo alemão (*Urvolk*): o povo que existe em si ou o povo simplesmente (*das Volk schlechtweg*). Certo da existência de um espírito alemão, para Fichte o passo seguinte deveria constituir, a fundação da nação alemã, iniciativa que deveria passar necessariamente pela instauração de um sistema educacional nacional.

1.2 Liberdade, autonomia e identidade como resultado da formação

A preocupação com a educação passou a coincidir com a necessidade de consolidação hegemônica da política, economia e cultura. Esse sentimento perpassou todo o ideário burguês alemão, que para fundar sua identidade enquanto nação teria que superar, a todo custo, a condição agrária e subdesenvolvida em que se encontrava o povo alemão em relação à França e à Inglaterra, países revolucionários¹³. O esforço para superação de tal condição foi o que permitiu avanços no setor industrial a partir de 1848, e, em seguida, a necessidade de unificação dos 39 reinos, ducados e cidades livres, resultados da separação territorial definida pelo Congresso de Viena entre 1814 e 1815: tarefa assumida pela Prússia, Estado alemão mais industrializado com forte influência política em toda a Europa, e levada a cabo por Otto von Bismarck, o “Chanceler de Ferro”, concluindo-a em 1871, e culminando com a formação do Segundo Reich. Nesse contexto moldou-se o sistema educacional alemão, o qual passou a determinar os processos formativos pelos quais deveriam passar o povo alemão, tornando-se chave de leitura fundamental para a compreensão da cultura moderna alemã. A languidez que abateu os alemães após a derrota da Prússia para o exército de Napoleão em 1806 encontrou seu consolo de forma paulatina no ideal de formação do espírito alemão, o que só poderia nascer como resultado da educação.

Com o fino trato que lhe é peculiar, já em 1971, na carta a Friedrich von Gentz, ou *Ideias sobre a Constituição, influenciadas pela nova Constituição Francesa*, Humboldt considera: “Aquilo que vinga nos homens tem de vir do seu interior, e não ser imposto do exterior, e o que é um Estado senão a soma das forças humanas, vivas e sofredoras?” (2011, p. 128). Como resultado dos empreendimentos, políticos, filosóficos, literários e artísticos, configurou-se no início do século XIX na Alemanha o princípio da formação enquanto *Bildung*, “cultivo de si”. Nesse sentido, a reabilitação do povo alemão assolado pela guerra,

¹³ Para o aprofundamento desse debate nas esferas política e econômica ver: BRAGA. *Alemanha: império, barbárie e capitalismo avançado*. In: FIORI, 1999; ELIAS, *Os alemães*, 1997.

com fins de fundação da nação alemã, passou a ser entendida como tarefa da educação. Instigou-se, portanto, a possibilidade de um novo modelo educativo e conseqüentemente a reforma das instituições promotoras. Dessa forma, o ideal de espírito cultural presente na nação, que já repercutia em *Ideias para uma filosofia da história da humanidade* (1784-1791) de Herder, adquire com o saxão Fichte sentido extremo, o qual, imbuído desse espírito, convoca em os *Discursos à nação alemã*, os alemães a somarem esforços, os quais deveriam iniciar com uma mudança radical na realidade educativa existente. Afirma o filósofo: “[...] Doravante, a formação para a humanidade deve ser agora submetida a uma arte refletida que atinja seguramente sua finalidade em tudo o que lhe é confiado [...] ou que a arte que não atingiu, ao menos saiba que não atingiu e que, assim, a educação ainda não terminou” (FICHTE, 1994, p. 104).

Sabemos, por exemplo, que foi ainda com Kant que a política tornou-se um problema filosófico componente do todo da história e com implicações diretas nas disposições morais dos seres humanos. O levante fichtiano em seus discursos representa em certa medida a vontade geral da filosofia e política alemãs. Por isso se fez necessária a passagem por sua proposta formativa; afinal, o ideal educativo, enquanto “[...] arte segura e refletida para formar uma vontade boa, constante e infalível no homem [...]” (FICHTE, 1994, p. 104), coincide com o desejo geral de formação para autonomia, que de forma plural se fez ouvir uníssonamente por muitos outros filósofos, artistas e literatos. O prussiano Wilhelm von Humboldt, filósofo, linguista e educador liberal, merece aqui atenção especial por representar em sentido prático a iniciativa decisiva como resposta ao contexto alemão ávido por formação. O teórico leva a cabo o projeto de reforma das instituições escolares e do papel da Universidade, o qual culminará com a criação da Universidade de Berlim¹⁴ em 1810. A iniciativa do teórico rerepresentou o papel humano-social da Universidade ao entendê-la como o nexos dinâmico entre a condição política e social do povo alemão e a formação para a ciência, o que deu corpo ao neo-humanismo humboldtiano¹⁵. Humboldt reconheceu no otimismo leibniziano e em *mutatis mutandis*, problema fundamental da monadologia, o ponto de partida para discutir a harmonia preestabelecida do universo, posto que *Bildung*, no sentido humboldtiano, requereu o constante e dinâmico intercâmbio entre os indivíduos.

¹⁴ É a mais antiga universidade de Berlim, fundada em 1810 com o nome de Universidade de Berlim (*Universität zu Berlin*). Outros nomes lhe foram conferidos, tais como Universidade de Friedrich-Wilhelm (*Friedrich-Wilhelms-Universität*) em homenagem a Frederico Guilherme III rei da Prússia e Universität Unter den Linden. Em 1949, seu nome foi trocado para *Humboldt-Universität* em homenagem a seu fundador.

¹⁵ Ver: SORKIN, *Wilhelm Von Humboldt: The Theory and Practice of Self-Formation (Bildung), 1791-1810*, 1983.

Vale, portanto, considerar que se em Leibniz predominou um conceito metafísico de harmonia monodológica para justificar o modo interativo e unificado, dos indivíduos, em Humboldt, a harmonia necessária a um projeto formativo não poderá ser mais metafísica, mas deverá indicar precisamente “[...] uma harmonia política e social que devem ser alcançada no Estado moderno” (SORKIN, 1983, p. 60). A *Bildung* humboldtiana foi esboçada enquanto problema político-formativo, no qual o papel do Estado precisou ser revisto. Tal problema já se fazia latente ainda nos anos de 1791 a 1792, quando, em *Limites da ação do Estado*, o teórico apresenta de forma crítica o questionamento a respeito dos alcances do poder do Estado no processo da formação. Numa perspectiva liberal a suspeita humboldtiana recaiu sobre o poder em tolher liberdades, característico das ações do Estado. Dessa forma, um projeto formativo só poderia alcançar seu objetivo, num contexto social liberal no qual se desenvolvam livres interações entre cidadãos livres, e não sob poderes absolutos do Estado. Nesse contexto, Humboldt reconheceu “[...] a primeira condição para autoformação: a liberdade do indivíduo” (SORKIN, 1983, p. 60).

Em sentido prático, a concepção humboldtiana de formação pretendeu fundar um ensino cuja autonomia e liberdade dos indivíduos envolvidos nos processos pedagógicos fossem elementos nucleares. Liberdade e autonomia comprometeram Humboldt com a filosofia do *Aufklärung*, contudo, para além do já empreendido historicamente em nome do projeto moderno, a *Bildung* humboldtiana não se reduziu a um instrumento do Estado, mas procurou superar o sentido utilitarista de formação, ao propor a *Bildung* neo-humanista, na qual incorpora-se também as metas do *Aufklärung*. Para Humboldt estava claro que os próprios objetivos da filosofia das Luzes só se fariam possíveis como consequência da *Bildung* e não como imposição utilitarista e instrumental estatal¹⁶. Nesse sentido, pessoas formadas para serem indivíduos livres tornar-se-iam melhores cidadãos que aqueles educados apenas para serem cidadãos sob a supervisão autoritária do Estado, como, da mesma forma, ofereceria melhores resultados a universidade na qual a formação para a ciência não estivesse submetida à supervisão estatal, uma vez que “o sábio não segue nenhuma força por completo [...]” (HUMBOLDT, 2011, p. 129). Entende-se, por exemplo, a partir daqui, a concepção de Humboldt de que a formação cultural dos indivíduos precisa afeiçoar-se mais com as esferas sociais e privadas que com as estatais, posto que essa última pode oferecer graves consequências ao indispensável à *Bildung*: liberdade e autonomia.

¹⁶ Sobre isso ver também Flickinger. *O Estado Liberal e a Educação Superior*. 1998.

Com Humboldt fixaram-se conceitos decisivos e definiram-se problemas centrais com os quais a educação deveria se preocupar caso quisesse realmente levar a cabo um projeto formativo consistente em termos humboldtianos. Esse empreendimento ganhou corpo em *Sobre a organização interna e externa das Instituições Científicas Superiores em Berlim* (1808) ao apresentar princípios capitais para a estruturação da pedagogia universitária durante todo o século XIX e XX, na Alemanha e em toda a Europa. Fazendo-se coerente ao comentário anterior, segundo o qual, o pretendido por Humboldt, expressa a vontade geral, vale considerar que na mesma época nas trilhas do Idealismo Fichte com *Por uma Universidade Orgânica: Plano Dedutivo para um Estabelecimento de Ensino Superior*, de 1807, e Schleiermacher, com *Pensamentos de Circunstância sobre a Universidade segundo a Concepção Alemã*, de 1808, somam forças para conferir à Universidade a responsabilidade em formar para a ciência e cultura. Nasce nesse contexto a definição de Humboldt: “O conceito das instituições científicas superiores [...] implica duas tarefas. De um lado, promoção do desenvolvimento máximo de ciência. De outro, produção do conteúdo responsável pela formação intelectual e moral” (1997a, p. 79). Tarefas que se apresentam como interdependentes e complementares à formação.

Em Humboldt a universidade deve formar para a ciência e essa, por sua vez, não pode obedecer a parâmetros externos à universidade, pois a formação científica tem em si sua própria finalidade. Reside na ciência a centralidade da instituição de ensino, a qual no trato contendidístico deve entender-se responsável pela formação dos indivíduos. São fixadas aí as dimensões da autonomia das instituições científicas superiores em relação ao Estado, a liberdade da pesquisa, a responsabilidade ética com a formação cultural, a pesquisa e o ensino como dimensões indissociáveis; o que, em última instância, passou a indicar que na relação professor e aluno existe um objetivo comum e essencial: a formação para a ciência, a qual, segundo Gerhardt, docente da *Humboldt Universität zu Berlin*, “[...] parte de uma concepção de ciência aberta, [assim], a instituição também deve ser mantida aberta a inovações, como dizemos hoje, bem no sentido de Humboldt” (2002, p. 20). À *Bildung* humboldtiana atrelou-se a universidade estruturada em torno da ciência, a qual, com preocupações centradas na formação intelectual e moral dos envolvidos nos processos pedagógicos, orientou necessariamente a um projeto de formação cultural e moral da Nação. Daí a afirmação humboldtiana: “[...] as instituições científicas apenas se justificam plenamente quando as ações que as definem convergem para o enriquecimento da cultura moral da Nação” (1997a, p. 79).

Humboldt, o kantiano! Parece-nos essa uma questão importante de ser considerada, não apenas por tratar-se de Humboldt, mas por toda a filosofia do início do século XIX – incluindo o próprio Fichte, Schleiermacher e Wolf – discutir problemas formativos tomando como fundamento a filosofia de Immanuel Kant. De fato encontra-se já em *O Conflito das Faculdades* a crítica ao poder de manipulação estatal por meio das faculdades superiores, em específico, a teologia, o direito e a medicina. Os interesses explicitamente estatais tolham o essencial para a busca da verdade: liberdade e autonomia irrestritas: que para Kant só poderiam ser encontradas na faculdade de filosofia. De Kant, Humboldt reteve a crítica à influência do Estado na educação, a liberdade e a autonomia como dimensões centrais, e o papel da filosofia enquanto denominador comum de todas as disciplinas ou faculdades, afinal, “uma vez que estas instituições só cumprem sua finalidade ao realizarem a ideia pura de ciência, os princípios mais importantes de sua organização se encontram na autonomia e na liberdade” (HUMBOLDT, 1997a, p. 80), as quais só podem ser conferidas pela faculdade filosófica. As novas instituições superiores, as quais comungaram com a *Bildung* humboldtiana, deveriam “[...] se caracterizar pela [...] vida intelectual dos que se dedicam à ciência e à pesquisa, motivados pelo ócio, condição externa ou pelo esforço, disposição interna” (HUMBOLDT, 1997a, p. 81).

A magnitude do projeto humboldtiano residiu em reconsiderar o problema da formação para além do sentido utilitarista empregado pelo Estado, entendendo-o enquanto *Bildung* (autoformação, cultivo de si), permitindo inaugurar um neo-humanismo que, ao se aferrar aos ideais de liberdade e autonomia, vislumbrou a constituição da própria nação alemã a partir de um projeto formativo integral que tinha a Universidade, em seu caráter burocrático e institucional, como *locus* para o desenvolvimento na condição de promotora da ciência. Crítico leitor de Kant, Humboldt aprendeu do filósofo de Königsberg que “[...] liberdade é equivalente a autonomia [e esta, por sua vez], não é uma dádiva com a qual a natureza humana está dotada; mas é antes uma tarefa, e a mais árdua tarefa que o homem poderá estabelecer a si próprio” (CASSIRER, 2003, p. 332). Entende-se a partir daí a decisão humboldtiana por um conceito de formação que orientasse ao trabalho livre, longo, cuidadoso e permanente que cada indivíduo deve desenvolver sobre si mesmo e em companhia com os outros. E, se o interesse foi apontar a magnitude de tal projeto, parece-nos que a suspeita kantiana em *Aquilo que vale em Teoria não vale na prática* (1793) permitiu a Humboldt efetivar seu projeto estabelecendo os fundamentos teóricos, válidos também para os desdobramentos práticos ligados à política gestora das instituições de ensino, criando as condições necessárias e apropriadas para a *Bildung*.

1.3 Sentidos do conceito de *Bildung* e a tragicidade nietzschiana

Foi a pergunta a respeito do que tratamos quando falamos em *Bildung* e o desejo obstinado em compreender a posição da *Bildung* nietzscheana no contexto geral do debate sobre a formação na Alemanha do século XIX que nos permitiu chegar até aqui. Em uma viagem cabe ao capitão, dentre outras coisas, a tarefa em saber qual o próximo porto em que deverá atracar a fim de que possa completar sua viagem sem oferecer perigos à tripulação. Navegar à deriva é sempre perigoso, por isso faz-se prudente ter em mãos a bússola, as coordenadas. Conferiremos corpo a nosso trabalho, com esse cuidado. Assim, se entendemos até agora ser o conceito de *Bildung* o elemento nuclear em torno do qual as mais importantes investigações na área da filosofia, arte e literatura alemãs se detiveram, tornando-o o conceito central para o entendimento do problema da formação no Ocidente, precisaremos atracar em um novo porto: os modelos ou sentidos do conceito de *Bildung*. Somente depois disso é que chegaremos à *Bildung* trágica do jovem Nietzsche. Contudo, que fique claro: acalmem seus estômagos, nossa viagem está apenas por iniciar, e muitos portos terão ainda de ser visitados.

Da segunda metade do século XVIII ao século XIX, a *Bildung* (autoformação, cultivo de si) consolidou-se como fio condutor das preocupações filosóficas, políticas, artísticas e literárias na Alemanha na busca por definir o “ser alemão”. Embora concomitantes, as interpretações em torno da *Bildung* apresentaram-se diversas e adquiriram contornos próprios a cada tendência filosófica ligada ao classicismo, romantismo, neo-humanismo; e outras com perspectivas críticas peculiares, como os difundidos casos de Hölderlin¹⁷ e Nietzsche. Na polissemia do conceito de *Bildung* residem, para Suarez (2005), a partir do estudo *Bildung et Bildungsroman*, de Antoine Berman, as ideias de trabalho, viagem de encontro ao outro, ou seja, viagem à antiguidade e prática filológica como dimensões da formação. Devemos entender nesse contexto que interesses peculiares caracterizarão tendências ou sentidos paradigmáticos do conceito de *Bildung*. Quando Nietzsche, na terceira dissertação da *Genealogia da moral* (1887)¹⁸, ao criticar Wagner, entende que “o poeta e criador do Parsifal conheceu uma profunda, radical, mesmo terrível identificação e inclinação a conflitos de almas medievais, um hostil afastamento de toda elevação, disciplina e severidade do espírito” (GM I-III, 1998, p. 38), remete-se à tendência que caracterizou a busca pelo sentido da

¹⁷ Ver mais em Weber. *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*. 2011.

¹⁸ Doravante: *Genealogia*.

formação, com o retorno ao medievo alemão, e à mitologia nórdica¹⁹ que conferiu sentido ao que se pode denominar conceito romântico de *Bildung*. Se outrora fascinou Nietzsche o drama wagneriano a partir do trato trágico-musical com a mitologia nórdica, agora como diz o filósofo: “Wagner virou o seu avesso” (GM I-III, 1998, p. 37) ao comungar com os ideais ascéticos²⁰. A crítica nietzschiana ao romantismo é retomada em vários momentos de sua obra. Em *A gaia ciência* (1887), na pergunta sobre o que é o romantismo, essa problemática se torna clara na oposição de inspiração goetheana entre romantismo como fraqueza (*Shwäche*) e classicismo como força (*Stärke*) e retorna vivamente em *O caso Wagner* (1888), em que a estima por Goethe permite a Nietzsche denominá-lo como sendo o último alemão de gosto nobre (CW, 1999, p. 44-45).

Um segundo sentido segue nas trilhas do classicismo, e neo-humanismo, no qual o retorno à magna Grécia motivou o impulso vital das produções, donde, em sentido crítico, Hölderlin e Nietzsche, o mestre da suspeita, entenderam ser necessário um retrocesso maior, e viram na Grécia arcaica a fonte capaz de saciar a sede de formação de um novo homem. Como diz Nietzsche em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), estão ali os “[...] que se empenharam em apontar o quanto os gregos poderiam encontrar e aprender do estrangeiro, no Oriente, e quantas coisas, de fato trouxeram de lá. [...] Precisamente porque sabiam retomar a lança onde um outro povo a abandonou, para arremessá-la mais longe” (FTG, 1978, p. 31). Una em sua pluralidade, as reflexões em torno da *Bildung* definiram-se por aquilo que o tom incisivo nietzschiano apresentou de forma clara em *Schopenhauer como educador* (1874): “Sê tu mesmo! Tu não és isto que agora fazes, pensas e desejas” (CE, III, 2011, p. 162). Entende-se, portanto, que *Bildung* foi antes de tudo, anseio por identidade.

Que ensinavam os gregos para despertarem tanto fascínio? De fato, foram os gregos que inventaram a civilização europeia e esses, por sua vez, ao definirem seu humanismo, retiveram de Homero a ideia de que, ao se definir por sua *areté*, o indivíduo define-se por sua excelência pessoal. Entende-se com isso, por exemplo, o porquê da *Paideia* se definir como um processo educativo que, com base na liberdade e autonomia, conduz os homens à virtude ou excelência humana. É via problema formativo que a *Bildung* liga-se diretamente com a *Paideia* grega na qual identidade, liberdade e autoformação constituíram-se elementos

¹⁹ Literários importantes da Alta Idade Média germânica e suas obras foram revisitados tais como, *Erec* (cerca de 1180/85) de Hartmann von Aue, *Parzival* (cerca de 1200/1210) de Wolfram von Eschenbach, *Tristan und Isolde* (cerca de 1210) de Gottfried von Strassburg, *Nibelungenlied* (cerca de 1200), forma particular de apresentar lendas históricas germânicas.

²⁰ *Parsifal* foi a última ópera de Wagner. Iniciada em Bayreuth em agosto de 1877, concluída em janeiro 1882 e estreada em 30 de julho do mesmo ano. A ópera ocupa-se de uma temática religiosa cristã medieval e se passa nas colinas do Monte Salvat, na Espanha onde vive uma fraternidade de cavaleiros do Santo Graal.

nucleares: “a palavra alemã *Bildung* (formação, configuração) é a que designa do modo mais intuitivo a essência da educação no sentido grego platônico” (JAEGGER, 1995, p. 13). A Grécia tornou-se o arquétipo no qual foi reconhecido o sucesso educativo e estatal no qual filosofia, política, arte e literatura inter-relacionavam-se com fins de formar seres humanos livres e autônomos. Esse sentimento caracterizou o que se denomina a concepção clássica de *Bildung*. Aos germânicos interessou a superioridade cultural do povo grego, a qual passou a ser apresentada como antídoto para a condição medíocre em que se encontrava a modernidade no que diz respeito à cultura. Se foi a educação o componente diferencial do mundo helênico, coube aos germânicos imitá-los; Humboldt representou, portanto, esse modelo clássico de *Bildung*, ao passo que defendeu a excelência pessoal como tarefa da educação em diálogo com a política estatal.

Em *Teoria da formação do homem* (1903) o homem surge em Humboldt com o espírito inquieto por liberdade que forma-se na busca por esta, o que nos ajuda a compreender que em Humboldt o modelo clássico de *Bildung* significou precisamente *formação*, cuja instituição representou a materialidade favorável ao desenvolvimento de um projeto pedagógico consistente. Aqui *Bildung* significou precisamente “cultivo” e fomentou as discussões desenvolvidas por diversos autores. É conhecida a emblemática posição de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1807), de Goethe, o qual põe em foco o desenvolvimento espiritual, social e político de Wilhelm enquanto cultivado, tornando-se marco inicial dos romances de formação na Alemanha; bem como *Os sofrimentos do Jovem Werter* (1774) que se tornaria um marco fundamental na literatura e germânica. Nesse sentido, enquanto cultivado, *Bildung* orientou à ideia de que o ímpeto tempestuoso arrebatador do estado da alma constitui-se na força substancial para a formação do ser germânico. Cabe, portanto, o cultivo dessa vocação latente que faz pulsar o coração humano. Assim ensinou o Wilhelm de Goethe aos germânicos românticos: “[...] instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] Pois [...], tenho uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento” (GOETHE, 2006. p. 284-286). Sem tal obstinação para o cultivo, a força motriz para a formação harmônica pode não vir à tona.

Bildung trágica, a interpretação dissonante! Hölderlin e Nietzsche serão os dois representantes desse terceiro conceito. A serenidade grega tão aclamada pelo classicismo foi conduzida pelos dois teóricos a um ríspido tribunal, do qual ressoará o veredito responsável por estremecer o pensamento de todo o século XIX: a imagem de uma Grécia serena estabeleceu o mais falso paradigma. O retorno à antiga Grécia empreendido por Nietzsche e

Hölderlin pretendeu superar o ato imitativo da arte fruto do ápice da filosofia ática, sob a suspeita de que em nome da razão serena os gregos sepultaram a tragicidade, dimensão tão necessária à arte e existência quanto à serenidade. Lacoue-Labarthe mostra ter compreendido bem essa questão ao afirmar que “A Grécia terá sido para Hölderlin esse inimitável, não por excesso de grandeza – mas por falta de propriedade” (2000, p. 56). Daí a interpretação dissonante, que em Nietzsche simbolizou-se pelo profundo interesse pelos Pré-socráticos. “Nada é mais tolo que atribuir aos gregos uma cultura autóctone” (FTG, 1979, p. 31), dirá o filósofo. Nesse sentido, a retomada do papel do trágico na consciência grega culminou com o conceito de natureza em Hölderlin e a tensão entre o apolíneo e o dionisíaco na filosofia e estética nietzscheana. A forma e beleza encontrada na arte grega passaram a simbolizar apenas uma parte, cuja imagem bem representava. Mas, onde reside o trágico, aquele sentimento *tremendum et facinans* do qual a simétrica forma não consegue dar conta?

“A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal [...] uma força selvagem estranha à aparência [...] (NT, 1992, 48-49). Essa afirmação de Nietzsche já nos apresenta fortes indícios da configuração de sua concepção de formação. Um comentário a mais soa-nos também esclarecedor: “[...] a tragédia surgiu do coro trágico e [...] originalmente ela era só coro e nada mais [...]; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, [...] dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz à natureza (NT, 1992, p. 52-55). O classicismo conseguiu ver nos gregos apenas o que a arquitetura, as esculturas e artes plásticas ofereciam, o que excluiu a *Mousiké techne*, a arte das musas, tão determinante quanto. De fato, o acesso à música grega foi sempre um desafio à cultura ocidental por vários motivos. De forma geral podemos dizer que os motivos estão ligados ao muito que se perdeu na história e ao fato de os gregos não disporem do sistema de notação em partituras, o que acabou restringindo nosso acesso apenas ao que as obras filosóficas, tratados teológicos e a literatura apresentaram, limitando nosso conhecimento em matéria de sons. Contudo, da música grega, foi possível aprendermos, como bem apresenta Rousseau no *Ensaio sobre a origem das línguas* (1759) ao retomar Dionísio de Halicarnasso, que a elevação do tom no acento agudo e o abaixamento no grave formavam uma quinta, assim o acento prosódico era também musical (2008, p. 19). Em Nietzsche isso se traduziu na “[...] linguagem empenhada ao máximo em imitar a música, [...] a única relação possível entre palavra e som [na qual] a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo” (NT, 1992, 48-49). Retomar o sentido trágico da existência exigiu a todo custo, rebuscar o sentido estético e filosófico da musicalidade do povo grego, desde a vitória da lira de Apolo sobre o a flauta do sátiro Marsias amainado, distorcido por Gregório Magno (540 – 604) e com o

classicismo ignorado. Daí o interesse nietzschiano pelos tragediógrafos, bem como por Schopenhauer e a música de Richard Wagner. Para Nietzsche, a pergunta luterana pelo que significa ser alemão continua latente, e sua resposta precisa considerar o equívoco espiritual do classicismo ao lançar mão da cultura grega. Com o argumentado acima, chegamos à posição da *Bildung* nietzscheana no contexto geral do debate sobre a formação na Alemanha da época. Para nosso trabalho interessará, portanto, compreender como tais preocupações transparecem no jovem Nietzsche enquanto problema estético para, mais à frente, alargarmos os horizontes a respeito da pertinência da dimensão estética para a formação dos seres humanos. Que então significa discutir formação estética no jovem Nietzsche? Essa parece ser a pergunta que nos cabe agora, a qual exigirá de nós um momento concentrado na delimitação de nosso objeto de pesquisa logo à frente.

Como salientamos anteriormente, a decisão nietzscheana em não se caracterizar como um pensador sistemático tornou-o, como diz Kaufmann (1974), um pensador de problemas. Assim, tendo em vista a complexidade temática e a forma como tais problemas orbitam e transformam-se, sugerindo continuidade e rompimentos no pensamento nietzschiano, devemos ter claro que será de nosso interesse em específico o problema estético apresentado pelo jovem Nietzsche, em específico a reflexão desenvolvida em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, de 1872. Mas que significa um recorte sobre a juventude de Nietzsche? É bastante difundido o debate desencadeado pelos comentadores de Nietzsche sobre as possíveis divisões da produção filosófica do teórico. Sabemos, por exemplo, que aos duros golpes de martelo, nem mesmo os grandes mestres da juventude, Wagner e Schopenhauer, passaram ilesos; foi justamente a decidida postura crítica nietzschiana que metamorficamente sugeriu descontinuidades e permanências temáticas em seu pensamento, o que motivou discussões diversas que, se em muito discordaram entre si, tiveram de concordar que determinados problemas e grupos de ideias permaneceram presentes nos diversos períodos de sua filosofia²¹. Não seriam tais permanências que fazem de Nietzsche um tema

²¹ A decisão por desenvolver estudos a partir do Jovem Nietzsche, além de toda a exigência teórico-intelectual no trato com paradigmas epistemológicos ocidentais, compromete-nos com o antigo debate a respeito da possibilidade de uma periodização do pensamento nietzschiano. Na introdução desse trabalho fizemos a opção pela periodização apresentada por Giacoia. Contudo, parece-nos prudente considerar que essa é uma problemática ainda latente e que outras perspectivas e interpretações a respeito da filosofia nietzschiana optam por outros caminhos. Foi ainda Karl Schlechta estudioso de Nietzsche e diretor do *Nietzsche-Archiv* em Weimar de 1833 a 1938 que despertou para esse cuidado; o conhecido conflito, em torno de *Der Wille zur Macht* e a manipulação de Elisabeth Förster-Nietzsche despertou para esse cuidado filológico. Giorgio Colli e Mazzino Montinari responsáveis pela edição crítica e completa das obras de Nietzsche representaram também um novo tratamento filológico e cronológico para a obra nietzschiana a partir da década de 60. A atenção dada ao todo da obra e a ordenação cronológica dos fragmentos póstumos nessa perspectiva conferiu um corpo confiável à obra, que dentre outras coisas, contribuiu para confirmar a suspeita de Schlechta em relação à existência da obra

tão atual a ponto de nos interessar para discutir problemas fundamentais da condição pós-moderna? Para nosso trabalho essa deve ser uma questão presente. Contudo, sugerido esse recorte, deveremos, ainda, desenvolver um último tópico para essa parte do trabalho, no qual investigaremos os antecedentes estéticos que agitaram, ou, recorrendo a um termo mais adequado, definiram o cânone de interpretação da arte grega na Alemanha pré-nietzschiana.

1.4 Arte grega como protótipo, ou sobre o rompimento estético nietzschiano

Que os gregos tornaram-se arquétipos não resta dúvidas. Que o conceito trágico de *Bildung* incorpora uma crítica a modelos anteriores, também já foi, de forma rápida, compreendido. Deve nos interessar agora qual interpretação foi feita dos gregos na Alemanha pré-nietzscheana, de forma mais específica, no campo da estética e da filosofia da arte, dimensões fundamentais para este trabalho. Qual o papel da arte grega no processo da formação? Quais os limites das interpretações anteriores a Nietzsche? Quais as novidades filosóficas do jovem Nietzsche no campo da arte e de que forma isso molda um ideal formativo trágico-crítico do projeto moderno?

O conceito trágico de formação estética do jovem Nietzsche caracterizou-se pela descontinuidade com o projeto cultural iniciado por Winckelmann, Goethe e Schiller na segunda metade do século XVIII, o qual privilegiou a arte grega como modelo para a arte alemã. Chegar à estética nietzscheana parece-nos exigir, portanto, uma passagem, mesmo que rápida, por essa discussão. Talvez Nietzsche tenha aprendido do próprio Schiller que “o artista é, decerto, o filho de sua época, mas aí dele se for também seu discípulo ou até favorito” (1995, p. 54), para daí gerar o desconforto interpretativo a respeito da arte grega, pensando-a a partir da filosofia de Schopenhauer e da música de Wagner. Foi o empreendimento crítico de Nietzsche que permitiu sua interpretação da arte grega soar dissonante ao que defendia a

Vontade de Potência, bem como para embasar o estudioso que decidiram por uma periodização do pensamento ou os que optaram por entendê-lo como um sistema. Montinari é ainda o responsável, em 1972, pela reorganização do anuário internacional *Nietzsche-Studien* inspirando nos *Kant-Studien* e *Hegel-Studien*; o coordenador *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung* publicados pela Walter de Gruyter; o organizador das correspondências e anotações realizadas em torno do *Zarathustra*. Dada a problemática, cabe-nos considerar, portanto, que a opção pela periodização de Giacoia, bem como nosso objetivo em tematizar o jovem Nietzsche, é consciente de posições divergentes tais como: Colomer, que embora defende a existência de três níveis sucessivos do pensamento de Nietzsche, os entende como componente de um sistema. Eugen Fink, Jean Granier e Karl Jasper que optam pela não periodização ao defenderem um sistema filosófico nietzschiano. Deleuze, por exemplo, reconheceu, nas três transformações do espírito do primeiro livro do *Zarathustra* momentos de sua obra, vida e saúde. O próprio Heidegger entendeu Nietzsche como o Platão invertido, ou como o continuar da história da metafísica, o que o comprometeria com uma filosofia sistêmica. Contamos ainda com a periodização de Scarlett Marton e Karl Löwith que caracteriza por três fases subsequentes o pensamento de Nietzsche: 1º 1870 a 1876; 2º 1876 a 1882; 3º 1882 a 1888.

estética, a filosofia e a própria filologia. Afirmou Willamowitz em sua *Filologia do futuro!*: “Ao senhor Nietzsche foi concedida uma visão tão estranha e singular do mundo helênico que toda a [...] ciência dos nossos helenistas clássicos necessariamente lhe pareceria ter-se alimentado até agora [...] só de jogos de sombras e de superficialidades” (WILLAMOWITZ-MÖLLENDORF, 2005, p. 57). Contra quem e o que se dirigiu Nietzsche a ponto de tornar-se um escândalo?

Para discutir a posição modelar dos gregos e visualizar a crítica nietzscheana provocadora de descontinuidade interpretativa, embora isso se faça possível via Goethe e Schiller, optaremos em voltar o olhar para Winckelmann, por compreendê-lo como o responsável primário em apresentar a arte grega como horizonte estético-histórico de inspiração para o debate sobre a formação na Alemanha de sua época, afinal, como afirma Gadamer, “[...] não parece nada estranho que, no começo da reflexão histórica na Alemanha – para a qual [...] o classicismo de Winckelmann foi determinante –, se tenha resgatado um conceito histórico de um período [...] que se impunha como clássico” (2007, p. 382). Como afirma Bornheim em *Introdução à leitura de Winckelmann*, embora transpareça em Winckelmann um primado das artes plásticas e escultura, “seus autênticos continuadores não são os escultores e [...] pintores, mas os poetas. [...] E mais: Herder crê - e [...] será seguido por Humboldt e Goethe - em uma *affectio originailis* entre Grécia antiga e a Alemanha moderna” (1998, p. 106-156). Encontra-se em Winckelmann o primado de superioridade da pintura e escultura sobre as demais artes; em Goethe, Schiller, Hegel, Hölderlin, August Wilhelm e Friedrich, os irmãos Schlegel, bem como Novalis e Tieck, a poesia ocupará este primado. E, se isso nos soa apenas como superposições entre as artes, movidas por preferências, reconhecamos desde logo nosso equívoco: eleger a música como sendo superior às demais artes, atribuindo-lhe um sentido metafísico como o fez Schopenhauer, e em seguida Wagner e Nietzsche, coincide com um problema estético-epistemológico que punha em xeque o conceito de razão do projeto moderno. Historicamente, a posição subalterna da música em relação às demais artes justificou-se pelo fato de ser, esta, considerada insuficiente no tocante à sua capacidade comunicativa. Gozavam de substancial respaldo a escultura e a pintura, por estarem em acordo com a visão matemática do mundo tão cara à modernidade, e a poesia, que embora já representasse esforço de superação, mantinha-se atrelada à ideia moderna de verdade que só existe na proposição. A superação dessa questão se fará possível em Schopenhauer e sua metafísica do belo, da qual nos ocuparemos na segunda parte deste trabalho.

“Foi só nos começos do historicismo – por exemplo, na obra de Winckelmann, que realmente marcou época – que o momento normativo rerepresentou ainda um real impulso para a investigação histórica” (GADAMER, 2007, p. 378). A obra mais difundida de Winckelmann foi *História da Arte na Antiguidade* (1764), da qual lhe rendeu o título de arqueólogo e historiador da arte. Contudo, o que lhe conferiu centralidade nos debates e reflexões estéticas em sua época foi o escrito *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*²² (1755), a qual merece nossa atenção. Encontra-se nessa obra, em sentido didático, o princípio da imitação dos antigos em detrimento do corrente princípio de imitação da natureza. Essa se caracterizou como a orientação didática básica aos jovens artistas de seu tempo, caso realmente quisessem se tornar grandes e até mesmo inimitáveis. A ideia de imitação constituiu as bases do Classicismo alemão, estendendo, por outro viés, aquele debate iniciado em Paris em 1687, que se tornou conhecido como *Querelle* dos antigos e dos modernos. Ao voltar o olhar para os antigos gregos, Winckelmann, em as *Reflexões*, apresentou a dupla definição de beleza da arte antiga como “nobre simplicidade” e “calma grandeza”, princípios que se tornaram basilares para as reflexões e fazeres artísticos nos períodos posteriores, bem como para os desdobramentos críticos futuros. A novidade do teórico residiu em não se concentrar no exercício reflexivo-conceitual que viria a definir o que é estética, mas em recolocar o problema da criação artística em sentido prático, a qual deveria partir não mais da imitação direta da natureza, mas das obras gregas. Assim, a formação do bom gosto pretendida em as *Reflexões* fez-se possível com o retorno à fonte originária: a antiga Grécia, para, a partir daí, se produzir artisticamente.

Entende-se com isso, todo o interesse de Winckelmann ao abordar a antiga Grécia, retomando questões climáticas, geográficas, características étnicas e físicas, e a forma como tudo isso passou a determinar um fazer artístico e compor um ideal de beleza. A formação do bom gosto moderno ligou-se diretamente, ou, dito de melhor forma, dependeu necessariamente da imitação da perfeição da arte grega, afinal, “a nossa natureza não criará, facilmente um corpo tão perfeito como o de *Antínoos Admirandus* e a ideia não pode conceber nada que seja superior às proporções mais que humanas de uma bela divindade como o Apolo do Vaticano” (WINCKELMANN, 1975, p. 48). O primado aqui é o de que a perfeita técnica da arte grega e as perfeitas proporções entre as partes contêm em si uma grandeza e perfeição que permitem a quem as imita não mais incorrer nos possíveis limites apresentados pela natureza, o que vincula o teórico ao paradigma da “forma” na arte, tão caro ao classicismo.

²² Doravante, *Reflexões*.

Entenda-se aqui a forte acusação de Nietzsche a Winckelmann de que esse não teria alcançado a totalidade da compreensão do fenômeno artístico grego. Note-se, por exemplo, que, via Winckelmann, o classicismo absorveu dos gregos apenas o que era apolíneo. Que será preciso para que renasça Dionísio? Nietzsche nos mostra esse caminho ao apresentar sua recusa à tese da serenidade grega.

Para Winckelmann, “[...] 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” (1975, p. 53). Foi a partir dessa perspectiva que o teórico apresentou à Alemanha de sua época os gregos como protótipo, lançando forte crítica ao Barroco e pintura holandesa, determinantes da arte moderna. A beleza universal em sentido grego precisou romper com o ideal de imitação da natureza da arte moderna, comprometidos com a matemática cartesiana e a mecânica de Galileu, o que só se fez realmente possível, com o Romantismo. A experiência da cultura grega, como propôs Winckelmann, procurou, nos mesmos, encontrar o que os tornava únicos e ao mesmo tempo familiares aos germânicos, e os debates sobre a *Kultur* incorporaram a cultura artística grega, tornando-a problema central da formação (*Bildung*). Em Goethe o empreendimento de Winckelmann, principalmente suas descrições precisas das obras gregas, foi incorporado com o tema da experiência da arte grega e o acompanhou em suas viagens à Itália e visitas aos lugares descritos. Com as *Reflexões*, os germânicos atentaram para o caminho para a cultura, que se apresentou como tarefa imediata da educação.

Como exemplo de superação da simplória imitação da natureza por meio da arte comum a seu tempo, Winckelmann apresentou *Antinous Admirandus* e Apolo de Belvedere. Seu argumento aqui recaiu sobre a perfeição do corpo e as proporções, segundo o teórico, mais que humanas, e que nem mesmo a natureza encontraria condições de imitar. Assim, se existe um caminho eficaz para o artista apreender o que é o belo, a imitação de tais obras apresenta-se como o mais eficaz e elevado.



Figura 1 – *Antinous Admirandus*.



Figura 2 – Apolo de Belvedere.

A justificativa para tais conjecturas parecem claras para Winckelmann (1975), uma vez que na primeira escultura o artista encontrará a soma do que está disperso na natureza, e aprenderá da segunda, a maneira como a mais bela natureza pode elevar-se acima de si mesma. Aqui reside a novidade de seu conceito de imitação, o qual consiste em superar o ideal de imitação da natureza corrente em sua época. Em as *Reflexões* imitar não significa reproduzir como mera cópia, mas exige a compreensão da totalidade da obra e do belo ideal que a mesma comunica, tornando-as modelos a serem seguidos. Em outras palavras, o artista ideal não será o reprodutor da obra em si, mas aquele capaz de imitar os caminhos tomados pelos gregos para alcançarem o belo. A relação entre o artista e a natureza não se dá mais de forma dicotômica; em novo sentido, a natureza passou a manter estreita e permanente relação com a arte.

Daí o recurso em descrever o *Laocoonte*, escultura do sacerdote troiano, que, ao ameaçar revelar os gregos no interior do cavalo de Troia, foi morto com seus dois filhos por uma serpente gigantesca. No conjunto dessa obra, se encontraria, portanto, o belo ideal, que “[...] se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento” (WINCKELMANN, 1975, p. 53). A dor de Laocoonte torna o expectador um coparticipante de seu sofrimento, ao apreciar o todo de sua atitude, que, para o autor das *Reflexões*, “[...] 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” (1975, p. 53).



Figura 3 - Laocoonte

Dessa forma, se, na *Eneida* de Virgílio, Laocoonte precisou se expressar por meio de um terrível grito, aqui a obra fala por si num eterno silêncio, no qual, “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 [a ponto de] seu sofrimento nos penetrar até o fundo do coração” (WINCKELMANN, 1975, p. 53). Há na maneira como se desdobram as reflexões do teórico, significativo sentido crítico. O alvo de tais críticas é o princípio de reprodução dos antigos incorporado pela arquitetura e artes plásticas, caracterizado pela frieza acadêmica e pelo desinteresse pelo sentimento do sublime presente na arte grega. Para Winckelmann, o que deveria ser imitado era o belo ideal presente na arte grega, não apenas sua materialidade, a ponto de favorecer um reprodutivismo.

Consideremos, portanto, que para o “pai do classicismo” a imagem de perfeição da antiga Grécia valorizou, acima de tudo, a bela forma, proporcional e comedida, bem como o caráter luminoso e solar, assim, a arte clássica incorporou a figura do deus sol: Apolo. Viva, principalmente em Schiller e Goethe, a concepção apolínea de arte da cultura grega se estabeleceu na cultura germânica clássica até Nietzsche. Em “Apolo de Belvedere” o autor das *Reflexões* encontrou a síntese por excelência não apenas da arte, mas, também, do homem grego. Ao representar o ápice da divinização humana, Apolo tornou-se o critério por excelência para a compreensão da totalidade do fenômeno da arte e cultura gregas. Estabeleceu-se, portanto, um processo de apolinização da compreensão do fenômeno artístico grego, do qual o classicismo germânico foi o herdeiro primordial e cuja preocupação ao extrapolar o âmbito estético permeou os rumos de um povo, uma nação, uma cultura que a esquematização de Bornheim resume bem: “Winckelmann dá ao classicismo alemão seu ideal estético, Herder lhe dá sua teoria, que será posta em prática por Goethe e Schiller” (1998, p. 157).

Todo o helenismo alemão, e o classicismo, em especial aquele de Weimar, do qual Goethe e Schiller tornaram-se figuras centrais, recebeu influência de Winckelmann. Ali se fez nascer aquele sentimento de grandeza possível apenas a partir da imitação dos antigos, que ressoou por toda a preocupação alemã com a formação da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX. O próprio Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, ao passo que direcionava sua crítica à decadência do esforço do espírito alemão em “chegar por uma mesma cultura aos gregos” (NT, 1993, p. 121), referiu-se à “[...] nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura [...]” (NT, 1993, p. 121). O retorno nietzschiano aos gregos procurou, quase um século mais tarde resgatar para o pensamento artístico, literário, filosófico e filológico alemão, o impulso dionisíaco, subterrado pelo classicismo e seu ideal

de serenidade e beleza gregas. Para Nietzsche, esqueceu-se aí “[...] tudo quanto há de mais terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência” (NT, 1983, p. 17). Essa suspeita nietzschiana criou as condições para seu rompimento estético, o qual precisou apresentar duros golpes ao cristalizado modelo da Grécia de Winckelmann, inspirador não apenas do classicismo alemão, mas, sobretudo, de todo o pensamento estético e filosófico da Alemanha moderna.

A reflexão desenvolvida até aqui exige de nossa parte a retomada do que foi aludido num momento anterior: a necessidade de apresentação de uma delimitação, tendo em vista que o processo constante de desvelamento orientou-nos agora ao objeto de investigação deste estudo.

Constitui-se, portanto, núcleo central e norteador deste trabalho, a obra *O nascimento da tragédia no espírito da música*, a qual acreditamos oferecer as condições para discutir a estreita relação entre arte e formação na filosofia do jovem Nietzsche, alimentando a tese que perpassa este trabalho: a de que *Bildung* no jovem Nietzsche, dentre outras possíveis interpretações, o é enquanto formação estética. A preocupação com os rumos da arte e da cultura no contexto do projeto moderno, com a erudição estéril e burocrática que permeava a sociedade da época, e acima de tudo a crença ingênua na felicidade garantida pelo progresso científico, cuja razão moderna parecia estabelecer, constituiu-se, em sentido lato, os problemas centrais contra os quais se ergueu a radical crítica nietzscheana. Na juventude, foram a Grécia pré-socrática, Schopenhauer (1788 – 1860) e Richard Wagner (1813 – 1883), influências decisivas para a arquitetura da crítica nietzschiana; os quais criaram as condições para a projeção do renascimento do espírito trágico na Europa, incidindo numa postura contrária ao otimismo em relação às promessas da ciência e técnica modernas.

Em seguida concentremos nossos esforços na metafísica do belo de Schopenhauer, a qual se constitui em fundamento básico para a compreensão, tanto do projeto musical wagneriano como para a crítica empreendida pelo jovem Nietzsche, que culminará no ideal de restauração da cultura trágica por meio da arte, em especial a música.

II A DUPLA INFLUÊNCIA: ARTHUR SCHOPENHAUER E RICHARD WAGNER

Nós éramos amigos e nos tornamos estranhos um para o outro. Mas está bem que seja assim, e não vamos nos ocultar e obscurecer isto, como se fosse motivo de vergonha. Somos dois barcos que possuem, cada qual, seu objetivo e seu caminho; podemos nos cruzar e celebrar juntos uma festa, como já fizemos – e os bons navios ficaram placidamente no mesmo porto e sob o mesmo sol, parecendo haver chegado a seu destino e ter tido um só destino. Mas então a todo-poderosa força de nossa missão nos afastou novamente, em direção a mares e quadrantes diversos, e talvez nunca mais nos vejamos de novo – ou talvez nos vejamos, sim, mas sem nos reconhecermos: os diferentes mares e sóis nos modificaram! (A gaia ciência, § 279).

2.1 O Nietzsche schopenhaueriano

Tornou-se bastante conhecida a definição platônica de filosofia pronunciada no *Teeteto*: “O espanto é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a Filosofia” (PLATÃO, *Teeteto*, 155 d). Schopenhauer (1788-1860), profundo estudioso da obra platônica, retoma essa problemática no parágrafo sete do livro primeiro de *O mundo como vontade e representação* (1819)²³: “De fato, o filósofo se torna filósofo por uma perplexidade da qual ele tenta se subtrair e que é o $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\zeta\epsilon\iota\nu$ de Platão, por este também denominado $\mu\alpha\lambda\lambda\alpha\ \phi\iota\lambda\omicron\sigma\phi\iota\kappa\omicron\nu\ \pi\alpha\tau\omicron\varsigma$ ²⁴ (MVR, 2005, p. 78). Profundo conhecedor da tradição, Nietzsche serviu-se do conceito de filosofia enquanto assombro, em seus escritos autobiográficos de juventude, para significar o encontro outonal de 1865 com *O mundo* de Arthur Schopenhauer. Abatido por um desinteresse crescente em relação aos conteúdos dos cursos assistidos, o jovem teórico direcionou seu olhar à forma como os acadêmicos os apresentavam a seus ouvintes. Daí floresceu, em certa medida, a preocupação cuidadosa com a questão do método e o tratamento oferecido aos textos por parte dos ministrantes de cursos. Aplausos ou censuras aos esforços dos diversos professores advieram, a partir daquele momento, da posição em que se punha o jovem filósofo: “[...] sempre no lugar de um docente acadêmico; [buscando] observar como se transmitia o método de uma ciência ao jovem espírito dos estudantes” (DMV, 1997, p. 81). Caracterizou-se aqui, a profunda preocupação

²³ Doravante: *O mundo*.

²⁴ “Espanto - um sentimento deveras filosófico”. Tradução sugerida em *O mundo*, 2005, p. 78:

em aprender como se chega a ser um mestre, em detrimento do interesse em aprender os conteúdos ensinados pelos mesmos; firmando, assim, seu compromisso com a reflexão crítica necessária à filosofia. Para Nietzsche, “não poderá se negar que esta maneira de considerar as coisas comporta um elemento filosófico. O jovem tem que entrar nesse estado de assombro que se há denominado ΦιλόσοΦου πάθος κατ’ἐξοχήν”²⁵ (DMV, 1997, p. 81). Se, incomodavam a Nietzsche naquele momento os limites científicos da *Altertums-Wissenschaft* (ciências da antiguidade)²⁶, então, aquele que se tornaria o educador por excelência soprou a seus ouvidos de forma demoníaca, alargando os horizontes de sua filosofia. Lê-se da seguinte maneira o relato de Nietzsche ao encontrar a obra magna do velho filósofo pessimista:

A irritação e as contrariedades de natureza pessoal naturalmente adquirem facilmente na gente jovem um caráter geral, por pouco inclinada que esta seja à δυσκολία [rebeldia]. Até então, por causa de algumas experiências dolorosas e cruéis desilusões me encontrava a deriva, só, sem princípios sólidos, sem esperança e mesmo se quer uma lembrança agradável. O único desejo que me inflamava da manhã à noite era o de construir-me uma vida que se adaptasse a minha natureza; por isso rompi com o último refúgio que mantinha amarrado a meu passado de estudante em Bonn, especialmente com o vínculo que me unia à corporação. No feliz isolamento de minha morada podia recolher-me em mim mesmo, e quanto encontrava com amigos era só com Mushacke e com von Gersdorff, que, por sua parte, compartilhavam de meus propósitos. Agora, imagine-se como me impactou a leitura da obra principal de Schopenhauer em tais circunstâncias. Encontrei um dia este livro precisamente na livraria do velho Rohn. Ele era completamente desconhecido para mim até aquele momento, tomei-o em minhas mãos e comeci a folheá-lo. Não sei que espécie de demônio me sussurrou ao ouvido: ‘leve esse livro

²⁵ “O *pathos* filosófico por excelência”. Tradução sugerida em *De mi vida: escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*, 1997, p. 82.

²⁶ Conforme Janz (1997), a ligação de Nietzsche com o estudo dos antigos é profunda. Nietzsche foi testemunha do empenho desmedido do pai Friedrich August Ludwig Nietzsche em busca de uma exegese rigorosa e racional da Bíblia, bem como do avô materno David E. Oehler dono de uma biblioteca rica em autores exegetas e filólogos alemães. Em seguida o período de estudos em Pforta o faz mergulhar na busca pelo conhecimento do mundo antigo de forma sistemática e rigorosa. Repousa aí as bases sólidas de seu conhecimento da antiguidade, o que determinará os rumos do pensamento nietzschiano. Todo esse processo continuou ainda durante o inconcluso curso de teologia em Bonn e depois na filologia em Leipzig. Contudo, devemos considerar que o conhecimento profundo da antiguidade clássica estava limitado a um cânone frio e rigoroso da ciência filológica o que para Nietzsche precisaria ser superado. Daí a importância do diagnóstico de Halevy (1989), segundo o qual Nietzsche escutava falar os estudantes. Uns repetiam sem ardor as fórmulas de Hegel, Fichte ou Schelling; e esses grandes sistemas perdiam toda a virtude estimulante. Outros preferiam as ciências positivas e liam tratados materialistas de Vogt ou Büchner. Nietzsche leu esses tratados, mas não os releu nunca. Era poeta, tinha necessidade de lirismo, de intuição e de mistério. Não se podia satisfazer com o mundo claro e frio da ciência. Esses mesmos rapazes que se diziam materialistas, diziam-se também democratas; exaltavam a filosofia humanitária de Feuerbach; mas Nietzsche era mais poeta ainda, e, por educação ou por temperamento, muito aristocrata para se interessar pela política das massas. Concebia a beleza, a virtude, a força, o heroísmo, como fins desejáveis, e os desejava para si mesmo. Não desejava jamais, porém, uma vida feliz, igual e cômoda: não podia, portanto, interessar-se pela vida feliz dos homens, pelo pobre ideal de uma alegria medíocre e de um sofrimento menor. Insatisfeito com todas as tendências dos seus contemporâneos, que alegria podia ele sentir? Refugado pela política baixa, metafísica débil e pela ciência positiva — para que sentido podia dirigir o espírito? Tinha, decerto, preferências vivas e positivas. Estava seguro de seus gostos. Gostava dos poetas gregos; gostava de Bach, Beethoven, Byron. Mas quais eram, enfim, seus pensamentos? Ele não sabia que resposta dar aos problemas da vida, e preferia sempre o silêncio às palavras incertas, aos vinte, como aos dezessete anos. E se impôs a abstenção.

para casa'. De todas as formas, contra meu costume habitual de não precipitar-me na compra de livros, o comprei. Uma vez em casa, me acomodei com o tesouro recém-adquirido no canto do sofá e deixei que aquele gênio enérgico e severo começasse a exercer seu efeito sobre mim. Ali, em cada linha, clamava à renúncia, à negação, à resignação; ali eu via um espelho em que, com terrível magnificência, contemplava o mundo, a vida e minha própria intimidade. daquelas páginas me olhava o olho solar da arte com seu completo desinteresse; ali eu via a enfermidade e a saúde, o exílio e o refúgio, o inferno e o paraíso. Dominou-me um violento desejo de conhecer-me. Testemunhos daquela revolução interior são hoje, todavia, para mim, as páginas do diário que eu escrevia naquela época, tão inquietas e melancólicas, plenas de autoacusações banais e da desesperada ideia de redimir e transformar a natureza inteira do ser humano. Pondo todas as minhas qualidades e aspirações perante o tribunal de uma sórdida autodepreciação, era malvado, injusto e desenfreado o ódio que vertia contra mim. Tampouco faltaram torturas físicas. Assim, durante quatorze dias seguidos, me esforcei em não ir para cama antes das duas da madrugada e levantar-me prontamente as seis em ponto. Uma constante excitação nervosa me dominava há todas as horas [...] (DMV, 1997, p. 64-65).

As discussões sobre continuidades e descontinuidades schopenhauerianas em Nietzsche são diversas e com tradição significativa em pesquisas durante a história. Tal como o apego à obra do velho filósofo durante a juventude, é notável seu distanciamento na maturidade: isso é latente na *Genealogia* quando o questionamento “[...] que significa um filósofo render homenagem ao ideal ascético?” (GM I-III, 1998, p. 41), sugere a resposta: “[...] ele quer livrar-se de uma tortura” (GM I-III, 1998, p. 41) e aponta precisamente para Schopenhauer. Dessa forma, é preciso salientar que para este momento do trabalho, o argumento deve nos direcionar para a ideia de que no jovem Nietzsche e em especial em *O nascimento*, Schopenhauer exerceu decisiva influência, e foram daí incorporados princípios fundamentais da metafísica e teoria estética schopenhauerianas imprescindíveis à noção de existência estética indispensável à *Bildung* trágica nietzschiana²⁷. O otimismo científico que contagiava as diversas áreas do conhecimento, cujo conceito moderno de razão em sua aparência apolínea era base fundante, marcou época ao moldar antes de tudo o projeto formativo moderno. Entretanto, a partir da assombrosa descoberta de *O mundo*, Nietzsche “imediatamente percebeu que a natureza do mundo, sua substância, não é algo racional, lógico, mas um impulso vital obscuro. Mas, o mais importante: ele se sentia confirmado na sua paixão pela música, pela ideia de Schopenhauer de redenção pela arte” (SAFRANSKI, 2011, p. 37-38). Cabem-nos para o momento os seguintes questionamentos: Que há em Schopenhauer que tanto interessou a Nietzsche? Tornando pergunta a afirmação nietzschiana: como “[...] Schopenhauer pode ser para nós depois de Kant [...] o guia que conduz da caverna da melancolia cética ou da renúncia crítica para as alturas da contemplação trágica [?]” (CE III, 2011, p. 182). Que apropriação fizera Nietzsche da filosofia schopenhaueriana, como isso

²⁷ Ver: Dias. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia*, 1997.

permanece e descontinua-se em seu pensamento a ponto de favorecer a cunhagem peculiar de um conceito trágico de formação estética?

O procedimento schopenhaueriano ao arquitetar seu projeto filosófico passa pela associação da visão platônica de mundo, mantendo relação estreita e constante com os conceitos kantianos de *nôumeno* ou *coisa-em-si* (*ding-na-sch*) e *fenômeno* (o empírico, a aparência). Entenda-se aqui aquele segundo perigo à sombra do qual Schopenhauer se ergueu, por influência kantiana, segundo Nietzsche: “o desespero da verdade [*Verzweiflung an der Wahrheit*]” (CE III, 2011, p. 180); algo comum a todo e qualquer pensador que inicia sua carreira ao partir da filosofia de Kant. Ao movimentar-se entre o conceito platônico de ideia e a coisa-em-si kantiana, Schopenhauer pretendeu apontar para a essência íntima do mundo, que para além da representação o é enquanto vontade como coisa-em-si²⁸. Ao discutir o conceito de representação, que existe apenas para o sujeito, o autor chega ao conceito de vontade como essência movedora do mundo. A tese de que “o mundo é minha representação” (MVR, 2005, p. 43) é tomada como núcleo central do primeiro livro que compõe *O mundo*, seguida da afirmação de que “esta é uma verdade que vale em relação a cada ser vivo e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata (MVR, 2005, p. 43). Esse mundo primeiro é aquele no qual permaneceram concentrados todos os filósofos anteriores, conforme Schopenhauer, posto que faltou aos mesmos o refinamento necessário para o entendimento de que “[...] de fora jamais se chega à essência das coisas” (MVR, 2005, p. 156). Em sentido estrito, a indagação se esse mundo não seria nada além da representação consistiu numa crítica profunda aos limites da razão e ao otimismo científico do projeto formativo moderno na procura por esclarecer que o mundo essencial não pode ser alcançado “[...] a partir da representação segundo o fio condutor das leis que meramente ligam objetos, representações entre si, que são figuras do princípio da razão” (MVR, 2005, p. 155).

Como representação, o mundo é capturado por nós em sua multiplicidade e infinitas particularidades, que se regulam articuladamente no espaço e no tempo. “[...] Tempo e espaço são o *principium individuationis* [...]” (MVR, 2005, p. 171), conceito resgatado da antiga escolástica por Schopenhauer, para juntamente com o princípio da razão suficiente, justificar a individuação fenomênica e a causalidade que envolve os fenômenos na dimensão espaço-temporal como explicáveis e previsíveis, justificando o fato de fenômenos diversos aparecerem de modos diferentes aos nossos olhos. O mundo fenomênico casualmente

²⁸ Para uma noção aprofundada das definições de Schopenhauer da juventude ao pensamento tardio, em relação aos conceitos de representação, vontade, ideia platônica e coisa-em-si kantiana, bem como sobre outras influências do pensador tais como mundo intuitivo, a obra de Kant, o livro sagrado dos vedas, *Upanixade* e a obra platônica ver: BARBOSA, *A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer*, 2001.

ordenado caracteriza o campo da consciência, o qual desde o debate empirista-racionalista nas trilhas de Locke, Berkeley e Hume, e Descartes, Spinoza e Leibniz, circunscreveu a filosofia moderna no paradigma da consciência pura. Para onde desejou apontar Schopenhauer? Afirmou o filósofo: “Fenômeno se chama representação e nada mais. Toda representação, não importa seu tipo, todo objeto é fenômeno. Coisa-em-si, entretanto, é apenas vontade” (MVR, 2005, p. 168): eis o veredito. No momento seguinte, que compõe o segundo livro da obra, o mundo é, sobretudo, vontade: a qual se encontra “[...] fora do tempo e do espaço, exterior ao *princípio individuationis*, [...] do domínio do princípio da razão e de todas as suas figuras [...]” (MVR, 2005, p. 171-172). Nesse contexto, o corpo surge como um ato da vontade objetivado, encontrado e visto na representação. É por meio do corpo que se ascende à realidade mais íntima do mundo. Dessa forma, “[...] o corpo que no livro precedente [...] chamei objeto imediato, conforme o ponto de vista unilateral (da representação) ali intencionalmente adotado, aqui, de outro ponto de vista é denominado objetividade da vontade” (MVR, 2005, p. 157). Vontade constitui-se, nessa lógica, no conhecimento *a priori* do corpo, e conseqüentemente o corpo se constituirá no conhecimento *a posteriori* da vontade²⁹. É, o corpo, o elemento nuclear por meio do qual descobrimo-nos como vontade em sua imediatez afetiva na concretude da existência. A vontade é, portanto, o conhecimento *a priori* de tudo que existe no mundo fenomenal. Na concretude da existência, tédio, dores e prazeres, alegrias e sofrimentos, faltas, excessos e satisfações, frustrações, realizações, desejos e desencantamentos revelam a essência íntima do mundo: a força e querer avassaladores, perenes e sem razão denominada vontade.

O conhecimento da vontade não se separa do conhecimento do corpo, ela é, por sinal, a força cega, una e indivisível que move o ser humano. Ela se objetiva antes em formas eternas indissolúveis fora das condições espaço-temporais, só posteriormente na diversidade e multiplicidade dos fenômenos e indivíduos. Como impulso avassalador e sem controle, de forma imediata, a vontade objetiva-se em ideias, e de forma mediata em fenômenos, e sua presença indica sempre um impulso ávido por vida. Assim, “[...] a essência do mundo que se

²⁹ Para Barboza (2001) a outra via que Schopenhauer quer abrir, a partir de dentro do sujeito, fá-lo introduzir uma nova perspectiva para o corpo, diferente daquela abordada na primeira parte da obra do filósofo. Se lá, corpo é objeto imediato e mediato do conhecimento, que possibilitava a construção do mundo externo e de si mesmo ao receber uma miríade de sensações, agora ele será abordado como objetividade (*Objektivität*) da vontade, com isso querendo o filósofo encontrar um mediador de transição para o Em-si do mundo. Essa objetividade da vontade significa, na verdade, o sujeito empírico que se enraíza no mundo, o indivíduo não meramente puro sujeito que conhece destituído de corpo, mas dotado de um cujo núcleo é sentido, na exteriorização das suas ações, como uma força atuante, que, a princípio, poderia permanecer incompreensível tanto quanto o íntimo dos outros corpos e respectivas ações, mas, depois de uma especial intelecção (*Einsicht*), o indivíduo a reconhece como um fato da consciência e o traduz na palavra do enigma: vontade.

expressa de maneira compreensível *in concreto*, [é] sentimento [...]" (MVR, 2005, p. 354). Se Schopenhauer ofereceu assombrosamente novos horizontes a Nietzsche, dentre outras coisas, isso nos parece oportuno frisar, foi porque "[...] avesso às filosofias que partissem do conceito, [procurou] encontrar um lugar nuclear para o sentimento (*Gefühl*) na sua filosofia" (BARBOZA, 2001, p. 38). Funda-se a partir daí, o ideal de vontade geral una e indivisível, que, presente em tudo que há e ao partir dos graus mais inanimados da natureza, perpassa o mundo animal e vegetal chegando ao homem, mais elevado grau. A unidade metafísica da vontade tona-se a força propulsora do universo, e passa a ser reconhecida como essência íntima não apenas nos homens e animais, fenômenos semelhantes. Precisamos, ainda, "[...] reconhecer que também a força que vegeta e palpita na planta, a força que forma o cristal, que gira a agulha magnética para o polo norte, que irrompe do choque de dois metais heterogêneos, [...] a própria gravidade que atua poderosamente em toda matéria (MVR, 2005, p. 168), diferem entre si, apenas na maneira como nos aparecem como fenômenos, contudo, no que diz respeito à essência em si, são propriamente vontade. Em todas as forças particulares da natureza movidas por efeito cego, a vontade é o mais íntimo e, mesmo nas ações mais equilibradas dos seres humanos, ela ali reside restringindo-se apenas a determinado grau de aparição.

Da tensão contínua entre vontade e representação nascerá o pessimismo schopenhaueriano, afinal, que podemos nós determinados pela vontade, força terrível, perene e avassaladora? Existimos ao oscilar entre a dor e o tédio no retorno eterno do tempo que aponta para nossa finitude. Não há satisfação no sistema filosófico schopenhaueriano, mesmo nos caminhos indicados mais tarde em seus escritos menores ela é possível de ser anulada. Pelo contrário, o caminho para o atenuamento do sofrimento, ou aniquilação da vontade exige a consciência de impossibilidade de anulação da mesma. Todo e qualquer desejo saciado, ao por fim em um sofrimento, apenas abre espaço para outros que precisarão ser saciados *ad infinitum*. Nossas vontades não conhecem limites e os desejos são apenas aparentemente satisfeitos, pois ao contrário da vontade, a satisfação é breve e suave. Ferindo violentamente o otimismo de tradição leibniziana, Schopenhauer mostrou que "[...] pelo tempo que somos sujeitos do querer, jamais obtemos felicidade duradoura ou paz. Sem tranquilidade, entretanto, nenhum bem estar verdadeiro é possível" (MVR, 2005, p. 266). Que saída temos nós, diante do império titânico da vontade? Qual consolo poderá receber "o sujeito do querer [que] está sempre atado à roda de Íxion que não cessa de girar, está sempre enchendo os toneis de Danaides, é o eternamente sedento Tântalo" (MVR, 2005, p. 266)? Para a filosofia ficou a orientação schopenhaueriana que permaneceu viva na estética nietzscheana, segundo a qual

essa “[...] nada mais pode fazer senão interpretar e explicitar o existente, a essência do mundo [...] e trazê-la ao conhecimento distinto e abstrato da razão, em todas as suas relações possíveis e em todos os pontos de vista” (MVR, 2005, p. 354). No que diz respeito às saídas para o alívio dessa condição existencial destacam-se, a contemplação estética e o ascetismo enquanto caminho de anulação da vontade com inspiração mística hinduísta mais especificamente do budismo; sendo que a primeira delas é objeto de estudo no terceiro livro, e a segunda, do quarto livro de *O mundo*. Será de nosso interesse o caminho da contemplação estética, a que permaneceu de modo mais intenso na estética nietzscheana.

2.2 Da contemplação estética

A contemplação estética é o meio pelo qual se faz possível a superação da condição existencial na qual a dor e o tédio apresentam-se como experiências insuperáveis. Ainda que temporariamente, somente a arte pode oferecer alívio à angustia natural ao sujeito do querer. “[...] A condição subjetiva da satisfação estética, ou seja, a libertação do conhecer a serviço da vontade, o esquecimento de si mesmo como indivíduo e a elevação da consciência ao puro sujeito do conhecer, atemporal e destituído de vontade, independente de todas as relações” (MVR, 2005, p. 270), é resultado da experiência da arte. Há, do ponto de vista epistemológico, o interesse de Schopenhauer em tornar cognoscível a coisa-em-si kantiana também no plano da representação. Só a partir daí é possível o entendimento do trato teórico conceitual do filósofo ao retomar Kant e Platão para um diálogo em *O mundo*. Ou seja, foi objetivo mostrar que para além dos limites epistemológicos kantianos, via intuição estética, faz-se possível o acesso, mesmo que não total, à coisa-em-si, que pra Schopenhauer o é enquanto ideia platônica. Observe-se que o acesso nunca é total na experiência da arte: o trato conceitual em *O mundo* é preciso e delicado; embora o conhecimento estético conduza às ideias, enquanto objetividades em um grau máximo de adequação da vontade, ele nunca atinge o do Em-si originalmente. Há nessa perspectiva filosófica uma inversão na posição do sujeito do conhecimento. O estado de conhecimento estético exigiu necessariamente a supressão da individualidade do sujeito, que, ao contemplar esteticamente, deixa de estar a serviço da vontade, caracterizando-se essencialmente por um desinteresse que o livra do império da vontade. “O conhecimento, então dá-se por aquilo que Schopenhauer denomina estado estético, estabelecido por uma ‘ocasião externa’ (*äusserer Anlass*) ou uma ‘disposição interna’ (*innere Stimmung*)” (BARBOZA, 2001, p. 60). Anulada a individualidade, subitamente, o sujeito atormentado contempla a ideia, uma vez que deixou para trás o

entendimento guiado pela razão. Nas palavras de Schopenhauer: “[...] aquele que concebe na intuição não é mais indivíduo, visto que o indivíduo se perdeu nessa intuição, e sim o atemporal, puro sujeito do conhecimento destituído de vontade e sofrimento” (MVR, 2005, p. 246).

Metafísica imanente!? Metafísica da arte!? Metafísica da existência!? A experiência com a leitura de *O mundo*, amparados pela didática como é conduzida a escrita, e pela preocupação constante com o leitor dedicada pelo autor, leva-nos, dentre outras coisas, a questionamentos tais como os que fizemos acima. Sabemos muito bem que a velha suspeita de Schopenhauer a Hegel se dá por vários motivos, mas que a mesma não supera o ideal de um sistema filosófico que compromete os dois filósofos com a tradição metafísica ocidental. Entretanto, se por um caminho tornou-se famosa a inversão feita por Marx da dialética hegeliana direcionando-a para a materialidade da sociedade, o velho filósofo de Frankfurt o fez ao transportar o que em Hegel dissolvia-se no espírito absoluto, para a tragicidade da existência. Ao fazer isso o sistema filosófico schopenhaueriano comprometeu-se com a crítica à ciência moderna e abriu os caminhos para a crítica ao paradigma da consciência pura ou à supremacia do sujeito racional, via experiência da arte. Nietzsche apanhará o ideal de contemplação estética do filósofo pessimista com a mesma curiosidade de Mársias, o sátiro, ao encontrar na floresta a flauta jogada do Olimpo por Atena. Tornou-se Mársias um tão bom flautista a ponto de desafiar Apolo com sua lira para uma competição, na qual foi vencido. Não teria Nietzsche assumido tal conflito, que além de musical é também de racionalidades? Sobre o que permanece em Nietzsche de Schopenhauer e o que surge como novidade nos ocuparemos só mais tarde, na terceira parte do trabalho. Para o momento, confirmamos ainda alguns passos que nos deixam inteirados a respeito da metafísica do belo de Schopenhauer.

Na metafísica do belo, o sujeito, ao contemplar a ideia, assemelha-se aos deuses. Acontece que, como nos referimos anteriormente, toda essa experiência da contemplação dá-se de forma súbita e sem percebermos ascendemos às ideias aniquilando a vontade, todo e qualquer relapso da consciência nos reconduz ao mundo fenomênico. A saída para tal situação é sempre a recondução ao estado não temporal, o que é possível por meio da arte. “A arte, a obra do gênio. Ela repete as ideias eternas apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente dos fenômenos do mundo, que conforme o estofa em que é repetido, expõe-se como arte plástica, poesia ou música” (MVR, 2005, p. 253). Nesse contexto o mundo é considerado independentemente do princípio da razão. Aqui reside a figura do gênio, tão cara ao Classicismo e Romantismo. É por meio dele que se responde a tal contemplação, em posição privilegiada, o gênio conhece e oferece-nos o mundo circundante, para além do

apresentado pela experiência da ciência. Ao esquecer a si mesmo, o gênio dissolve-se na intuição artística. Por isso ele beira a loucura. Duas dimensões básicas orientam a teoria schopenhaueriana da genialidade: a do gênio que repete as ideias eternas para além do âmbito da razão, e a segunda, conseqüente, a proximidade das raias da loucura, por aversão à orientação racional. Nas palavras de Barboza: “o gênio constantemente é assaltado por violentos afetos e destemperadas paixões [...]” (2001, p. 70).

Se retivermos daqui a ideia geral de que o conhecimento de que o gênio faz uso não coincide com o pretendido pela ciência moderna, reconheceremos a dimensão fundamental que será reinterpretada por Nietzsche em seu conceito de formação estética. Há no cosmos uma vontade una e indivisível que nos move, aprisionando-nos em insaciáveis buscas. A contemplação estética é o que nos redime, contudo, a vontade cósmica, sempre que se objetiva, representa em menores ou maiores graus. Dessa forma, a estética schopenhaueriana propõe uma hierarquia entre as belas, na qual, é importante frisar, a música ocupará o topo. Leiamos o próprio autor:

Após termos considerado até aqui todas as belas artes na generalidade adequada ao nosso ponto de vista, começando com a bela arquitetura, cujo fim enquanto tal é clarear a objetivação da Vontade no grau mais baixo de sua visibilidade em que ela se mostra como esforço regular, abafado e sem conhecimento de massa, já manifestando autodiscórdia e luta entre gravidade e rigidez; - e fechando nossa consideração com a tragédia, a qual, no grau mais elevado de objetivação da Vontade, traz-nos diante dos olhos justamente aquele seu conflito consigo mesma, em terrível magnitude e distinção; após tudo isso, ia dizer, notamos que uma bela arte permaneceu excluída de nossa consideração e tinha de permanecê-lo, visto que, no encadeamento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo – que decerto temos de procurar nela mais do que um *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*³⁰, na qualificação acertada de Leibniz. [...] Do nosso ponto de vista, ao consideramos o efeito estético da música, temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos. [...] Pois a música como dito, é diferente de todas as outras artes por ser não cópia do fenômeno, ou mais exatamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da Vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si. Em conseqüência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada³¹ (MVR, 2005, p. 336-345).

³⁰ “Exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe o que conta”. Tradução sugerida em *O mundo* (2005, p. 337).

³¹ Nietzsche remete a essa concepção de música de Schopenhauer em *O nascimento* no aforismo 16 chegando a citar literalmente o penúltimo período da citação acima. Lê-se: Essa imensa oposição que se abre abismal entre a arte plástica, como arte apolínea, e a música, como arte dionisíaca, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pesadores, na medida em que ele mesmo sem esse guia do simbolismo dos deuses helênicos reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais,

A passagem acima anuncia questões diversas. A luta contra o conceito moderno de razão, dentre outras coisas, significou também a necessidade de superação do conceito do conceito de verdade que reside na proposição. A música importante para Schopenhauer era necessariamente a música instrumental, a qual fugia ao ideal representativo da palavra e da pintura. Outro enfrentamento crítico é a apropriação que Schopenhauer faz de Leibniz. Para o filósofo, embora o dito leibniziano diga muito sobre a música, o diz apenas de uma perspectiva externa, privilegiando a dimensão matemática, carro de frente da moderna racionalidade. Por isso mais a frente em *O mundo* a expressão de Leibniz, em sinal de recusa, será parodiada por “*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*”³² (MVR, 2005, p. 347). Entenda-se aqui todo o papel social e epistemológico que exerceu a música no Classicismo, e principalmente no Romantismo. Richard Wagner, autor ao qual nos deteremos no tópico seguinte, será o grande herdeiro dessa problemática, ao sugerir o ideal de redenção pela música. Pulsa aqui em sentido lato, um profundo problema de ordem epistemológica, enquadrado naquele desejo de fuga da razão científica, e do embate constante com os defensores de tal legado. Portanto, que relacionemos tudo de maneira bem cuidadosa, e que não percamos de vista que *Bildung* é também conflitos de racionalidades. O ideal de existência estética característico ao século XVIII e XIX na Alemanha emerge de tal contexto, tal como os filhos de Cronos, todos vomitados após a artimanha engendrada por Gaia e Reia.

Nietzsche foi filosoficamente educado por Schopenhauer. Ele mesmo nos fez ciente disso. Daqui nascerá o problema estético que dará folego ao jovem filósofo na construção de sua perspectiva estética, que em nosso trabalho coincide necessariamente com um ideal de formação. “[...] Em Schopenhauer; cruz, morte e cova não o deprimem, mas agem sobre ele como um elixir da vida. Nietzsche se deixa desafiar [...] pela cosmovisão sombria. Assimilando-a para avaliar o quanto pode suportar sem perder o prazer de viver” (SAFRANSKI, 2001, p. 38). Com tudo isso, a perspectiva de Schopenhauer coroa a passagem para a filosofia, aquele lento processo iniciado com a saída da teologia e o momento concentrado da filologia, que floresce, então, com possibilidade de uma redenção pela arte. Do velho pessimista de Frankfurt, Nietzsche levará a estrutura aterrorizadora da existência e a noção metafísica de mundo. Aqui em especial o conceito de vontade schopenhaueriano lhe

reflexo [*Abbild*] do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para tudo que é físico no mundo, o metafísico, e para todo fenômeno, a coisa em si (NT, 1992, p. 97).

³² “Música é um exercício oculto de metafísica no qual a mente não sabe que está filosofando”. Tradução sugerida em *O mundo* (2005, p. 347).

conferirá as condições de travar batalha contra a racionalidade moderna e a consciência apolínea extremada que perpassava a experiência da arte. Qual o papel da arte na vida do jovem Nietzsche?³³ Investigada a matriz filosófica com influência sobre o jovem Nietzsche, devem interessar-nos, agora, os referenciais artísticos da fase da juventude.

2.3 O Nietzsche wagneriano

Quem terá sido esse Richard Wagner (1813 – 1883) para perpassar de forma tão profunda, seja aceito ou rejeitado, toda a obra nietzschiana? Que força tem essa arte, a música, para deixar marcas tão profundas, da juventude ao período tardio, no pensamento de Nietzsche? Tais perguntas parecem nos comprometer com a profundidade e importância do debate sobre o ideal artístico-filosófico wagneriano, no conjunto desse trabalho. Outras ainda aguçariam nossa curiosidade no decorrer da leitura: que há em Wagner que permaneceu no jovem Nietzsche? De que forma Wagner permanece preso a um sistema metafísico? Que desilusões teria provocado ao jovem filósofo a grande figura da música romântica? Não será objetivo responder a todas estas questões, nem mesmo aprofundar debates sobre continuidades e discontinuidades wagnerianas na filosofia nietzschiana. Contudo, nenhum mal nos fará saber que, tal como por Schopenhauer, também com Wagner os amores da juventude não perdurarão. Dedicemo-nos agora a observar como o compositor exercerá influência na concepção de formação estética do jovem Nietzsche.

Foram duros onze anos de exílio. Durante todo esse tempo Wagner procurou várias vezes obter a anistia da parte do rei João da Saxônia, a qual só foi concedida em 1860, quando, então, o músico pode novamente viver em território alemão. No final de 1861 o trabalho na famosa obra *Die Meistersinger von Nürnberg* é retomado, e em janeiro do ano seguinte o libreto foi concluído. A volta do exílio não ofereceu subitamente um equilíbrio, pois o compositor encontrava-se endividado: o refúgio em Stuttgart em 1864 é reflexo de tais problemáticas da vida do compositor. Nesse mesmo ano morreu Maximiliano II e se tornou rei da Baviera o jovem Luís II, admirador das artes, e com um interesse especial pela música

³³ Safranski (2011) apresenta-nos ricos indicativos. Para Nietzsche o verdadeiro mundo é a música. A música é o inaudito. Quando a ouvimos, pertencemos ao Ser. Assim Nietzsche a vivencia. Era tudo para ele. Não devia cessar nunca. Mas ela cessa, e por isso temos o problema de como continuar vivendo quando a música acaba. Nietzsche quer musicar do melhor modo possível com a linguagem, pensamentos e conceitos. A filosofia de Nietzsche nasce da tristeza pós-sirênica, e gostaria de salvar pelo menos o espírito da música encontrando-a na palavra, um eco da despedida e uma harmonia com o possível retorno da música para que não se quebre o arco da vida. A música leva ao coração do mundo – mas de modo que nela não se morre. Essa extática vivência da música é o que Nietzsche chama no *Nascimento da Tragédia* de arrebatamento do estado dionisíaco com sua anulação dos limites e fronteiras comuns da existência.

de Wagner. Esse evento histórico propiciou uma viragem na vida de Wagner. O compositor outrora endividado foi convidado à corte do jovem rei, tendo por ele as dívidas assumidas e uma pensão anual fixada: em Villa Pellet, localidade próxima ao Castelo de Berg, residência de verão do rei, fixou sua residência. Aqui se passou o evento que abalaria o grande compositor Franz Liszt: Wagner engravidou Cosima Liszt, que, acompanhada do marido, o regente e pianista Hans von Bülow, se hospedara na residência de Wagner em 1864. Os megaprojetos de Luís II, que também envolviam ideais wagnerianos, resultaram em acentuado problema econômico resultando na mudança de Wagner e Cosima para Tribtschen na Suíça, e pouco a pouco na derrocada do reinado.

Essa breve retomada histórica apresenta-nos duas chaves de leitura, considerando os rumos que tomam nossa argumentação. A primeira diz respeito à magnitude do envolvimento artístico-político de Wagner, o que aponta para a maturidade em que se encontrava o músico em relação a Nietzsche: Wagner nasceu no mesmo ano do pai de Nietzsche: 1813. A amizade travada com o russo Mikhail Bakunin refugiado em Dresden, sua leitura dos gregos e, principalmente de Feuerbach e a indignação com a condição social dos músicos de sua época levam-no à filiação ao *Vaterlandsverein*, partido político fundado em 1848, que, ao promover debates sobre republicanismo, socialismo, comunismo, anarquismo, etc., teve como principal objetivo estabelecer a democracia. Foram expressivas as publicações revolucionárias wagnerianas daquele ano: os poemas *Gruss aus Sachsen an die Wiener* (Saudações Saxãs aos Vienenses), *Die alte Kampf ist's gegen Osten* (A Velha Luta é contra o Leste), o artigo anônimo de 1849 o *Volksblätter* (A Revolução) e uma apresentação pública da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Dessa agitação política resultou nesse mesmo ano, a revolução de Dresden, a qual foi abatida pelas tropas prussianas. Entenda-se aqui o porquê do exílio wagneriano. Interessa-nos ainda considerar que desde a estreia do *Rienzi, der letzte der Tribunen* (Rienzi, o último dos tribunos) no teatro da corte de Dresden em 1842, que devido ao sucesso alcançado, resultou em sua nomeação de *Kapellmeister* do mesmo teatro; Wagner interessava-se cada vez mais pelo drama grego em especial a trilogia *Oresteia* de Ésquilo. Sabemos o quanto Ésquilo foi caro a Nietzsche! A leitura dos clássicos gregos foi para Wagner a possibilidade de superação dos pressupostos estéticos transcendentais e racionalizantes. Seu propósito foi então reviver o drama grego por meio da mitologia germânica: daí seu interesse e leitura aprofundada de épicos alemães e mitologia nórdica: Wolfram von Eschenbach (c. 1170 – c. 1220) será de sua predileção, e a obra *Parzival*, do autor medieval, se tornará a inspiração para as óperas *Lohengrin* e *Parsifal*.

A segunda está relacionada à mudança de Wagner para Tribschen. Dentre muitas outras coisas, também a proximidade regional entre Basileia e Tribschen, favoreceria a intensa amizade entre o jovem Nietzsche e o casal Wagner e Cosima Liszt: é seguro, inclusive pelo testemunho do próprio Nietzsche, uma influência direta de Wagner sobre a reforma de *O nascimento da tragédia* que se seguiu àqueles dias passados em Tribschen (JANZ, 1987, p. 118). Foi em 1868, na casa do orientalista Hermann Brockhaus, que se deu aquele primeiro encontro: “Tinham falado sobre o talentoso universitário e amante da música Friedrich Nietzsche [...], e Wagner, que visitava a família, manifestava vontade de conhecer o jovem estudioso de filologia clássica” (SAFRANSKI, 2011, p. 47). Para o grande orgulho de Nietzsche, ele foi convidado por Wagner para visitá-lo. Seguiu-se daí, a primeira visita à residência do casal em maio do ano seguinte, em Tribschen, na qual o jovem Nietzsche encontrava-se já efetivo no cargo de professor de filologia clássica na Universidade da Basileia. Agradava ao jovem filósofo, antes de tudo, a atmosfera artística e musical que pairava no ambiente wagneriano, principalmente aquela que nutria o desejo de redenção pela arte e revitalização da condição cultural europeia. Toda a obra nietzschiana-juvenil está sob influência do compositor. Nietzsche procedeu com profundas leituras da poesia de Wagner e audição de sua música. Seu fascínio pela *Mousike* grega e o papel que havia desempenhado a música e a tragédia na vida do povo helênico, encontrou no ideal da arte total (*Gesamtkunstwerk*) do drama wagneriano efetiva correspondência. Em *O drama musical grego* (1870), pronunciado como conferência em 1869, na interpretação nietzschiana, Wagner faz reviver os gregos e a *Gesamtkunstwerk* tornou-se o elo entre o seu tempo e a época trágica. Estavam ali, em seu alcance, a redenção e o resgate cultural da humanidade. Como uma luva caiu Wagner a Nietzsche e Nietzsche a Wagner: música e filosofia permearam seus debates desde o primeiro encontro, e a metafísica do belo de Schopenhauer tornou-se o núcleo comum.

O *Beethoven* de Wagner publicado em 1870 é essencialmente schopenhaueriano. No primeiro prefácio de *O nascimento*, dedicado a Richard Wagner em 1871, diz Nietzsche: “Haveis de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplêndido *Festschrift* [...] sobre Beethoven [...] convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida (NT, 1993, p. 25-26). Foi a leitura de *O mundo* que marcou o segundo momento da produção wagneriana, que, em lugar de uma revolução de cunho materialista com inspiração de feuerbachiana, intencionou um renascimento cultural, musical e filosófico de cunho metafísico. Os gregos apresentaram-se como a cultura superior fundadora do ocidente, e a racionalidade musical, pulsante na época

trágica dos gregos, encontrou em Schopenhauer possibilidade justificadora. Com a retomada da superioridade da música e a decisão de Beethoven para com a nobre cultura, Wagner apontou para a condição metafísica que assume a música na filosofia do pessimista de Frankfurt³⁴. Nesse sentido, a música beethoveniana foi, portanto, produto do gênio que via contemplação estética, direciona-nos à universalidade, à essência íntima do mundo: perpassa, assim, no *Beethoven*, a ideia de que “[...] a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações” (WAGNER, 2010, p. 9). Isso legitima uma preocupação básica do escrito, segundo a qual a apropriação da música de Beethoven exige, de antemão, o conhecimento da crítica apresentada por Schopenhauer à tradição filosófica.

Do ponto de vista crítico-epistemológico residem na preocupação wagneriana conflitos de racionalidade profundos. De toda a contribuição oferecida pela metafísica do belo schopenhaueriana, ressoava algo que realçava o brilho aos olhos do músico-filósofo que se tornaria o expoente do romantismo: a ideia de que o entendimento do mundo, da existência, e a verdade desde a Grécia tão procurada não se restringia à palavra, à proposição. Vislumbrou-se aí com entusiasmo o rompimento com a servidão em que música era mantida em relação à poesia e ao princípio de imitação, tanto o do classicismo francês na figura de Charles Batteux, onde a imitação restringe-se à reprodução da bela natureza, quanto aquele de Winckelmann, que, por sua vez, já fazia frente com a crítica à mera imitação (reprodução) da natureza do classicismo francês. Resultado expressivo desse empreendimento: a emancipação e ascensão da música instrumental, a qual, desprovida de conceitos, conduz ao em-si do mundo: a sinfonia foi o exemplo mais claro da obra do gênio enquanto manifestação do sublime. Isso é antes de tudo conflito de racionalidade. Está em jogo a necessidade de superação do conceito acirrado de razão e natureza do século das luzes. Não nos surpreenda o fato de Rousseau ter-se tornado leitura obrigatória entre os germânicos. Desde Kant, o genebrino oferecia novas saídas para todas as perguntas que remontavam à origem de nossa humanidade, isso porque a razão e a natureza rousseauianas destoavam daquela cultuada pelos iluministas confiantes no

³⁴ Para Wagner (2010), foi Schopenhauer o primeiro a reconhecer e definir com clareza filosófica a posição da música em relação às demais artes ao lhe atribuir uma natureza inteiramente distinta daquela que caracteriza a poesia e as artes plásticas. Toma como ponto de partida o fato surpreendente de que a música fala uma linguagem imediatamente compreendida por todos, sem necessidades da mediação de conceitos, o que justamente a diferencia por completo da poesia, cujos materiais únicos são os conceitos empregados para tornar clara a ideia. De acordo com essa tão luminosa definição do filósofo, as ideias do mundo e seus fenômenos essenciais são, no sentido de Platão, objeto das belas-artes em geral. Enquanto o poeta torna as ideias inteligíveis à consciência intuitiva através do emprego, peculiar à sua arte, de conceitos em si racionais, Schopenhauer acredita reconhecer na própria música uma ideia de mundo, pois aquele que pudesse esclarecê-la completamente por meio de conceitos teria criado uma filosofia capaz de iluminar o mundo.

progresso da ciência. Afirma o filósofo no *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750): antes que as artes polissem nossas paixões a falarem a linguagem apurada, nossos costumes eram rústicos, mas naturais, e a diferença dos procedimentos denunciava [...] a todos os caracteres (1988, p. 140). Via racionalidade musical, aprenderam os germânicos do século XVIII e XIX, do genebrino em o *Ensaio sobre a origem das línguas* (1759), que “[...] os primeiros discursos foram as primeiras canções: os retornos periódicos e compassados do ritmo, as inflexões melódicas dos acentos, fizeram nascer, com a língua, a poesia e a música” (2008, p. 145)³⁵. Tudo isso ressoará em Wagner como coração da metafísica schopenhaueriana.

Wagner estava comprometido com o debate em torno da *Weltgeschichte* (história da humanidade) no caminho contrário ao tacitamente aceito. Na contracorrente, o compositor entendeu o momento histórico como um rompimento com a experiência originária dos gregos, por isso, ao invés de caminhar rumo ao aperfeiçoamento do espírito, caracterizava-se mais como decadente³⁶. Portanto, a condição decadente da arte moderna se devia necessariamente à decadência cultural resultado de afastamentos constantes da compreensão de mundo da antiga Grécia. Diz Wagner: “É impossível dar um passo na reflexão sobre a nossa arte sem encontrar de imediato o problema do seu relacionamento com a arte dos Gregos” (2000, p. 37). Talvez alguém nos diga: mas os gregos sempre estiveram presentes, vejam a Idade Média platônica e aristotélica! O próprio neopaganismo e aristotelismo da Renascença! A filosofia Iluminista! O Ocidente jamais esqueceu os gregos! Precisaríamos responder: de fato não! Contudo, no medievo estes serviram para justificar uma estética e moral religiosa. E para o Renascimento e posterior Iluminismo foi emprestado deste o conceito de razão em sua matriz apolínea; resultado daí foi a ideia de arte como criação humana atrelada à representação da natureza mensurável. O conceito de mensurabilidade, autorizado a partir da *res extensa* cartesiana, se constituiu na via para a fundamentação da ciência do belo por um longo período. O otimismo moderno promovido pelo progresso das ciências e das artes de cunho racionalista-cartesiano precisou ser lembrado por Wagner de que “[...] a [...] arte moderna é apenas um elo na cadeia

³⁵ Conforme Fubini (2008) Rousseau autor de muitas entradas sobre música da *Encyclopédie* – mais tarde reunidas no *Dictionnaire de musique* – foi o filósofo da música mais original entre o grupo dos Enciclopedistas e as suas teorias sobre a união originária da música com a linguagem tiveram imenso sucesso na França e não só; serão retomadas e desenvolvidas na estética e filosofia alemã, embora com contornos diversos por Herder, Hamann, Schlegel e ainda por Nietzsche e Wagner.

³⁶ Em sentido normativo a questão da decadência em Wagner tem como referência os descaminhos do padrão cultural grego. Na perspectiva nietzschiana imbricam-se aí *Décadence* e nihilismo nos enfrentamentos críticos via moral, epistemologia, arte e cultura. Cabe considerar que Nietzsche considerava-se o oposto de um *décadent* e em *O caso Wagner* se voltar contra o compositor entendendo-o como não capaz de superação da cultura decadente. Assim diz Nietzsche: “o benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence* a si mesmo” (CW, 1999, p. 18). Schopenhauer é decadente e Wagner segue seu caminho: “ele torna doente aquilo que toca – ele tornou a música doente” (CW, 199, p. 18)

do desenvolvimento da arte no conjunto da Europa e esse desenvolvimento começou com os Gregos” (2000, p. 37). Desde os romanos, passando pelo cristianismo, o que se encontra a todo custo é decadente, e o projeto moderno enreda nessa progressão. Portanto, ao contrário do que se pensava, para além do conceitual e representativo, a arte cumpre função determinante na experiência da existência humana.

O retorno aos gregos em sentido wagneriano significou criar as condições para estruturação de uma crítica ao projeto moderno, o que é entendido por outro viés como um problema de formação. O enfrentamento crítico da moral cristã é constante em Wagner, para quem “o homem grego, livre, colocando a si mesmo no ponto culminante da natureza, pôde criar a arte a partir de sua alegria de ser homem. O cristão rejeitando-se a si mesmo é à natureza, só podia sacrificar seu deus sobre o altar da renúncia [...]” (2000, p. 50). Imbuído do espírito schopenhaueriano e comprometido com a superação do paradigma do conceito da racionalidade moderna, Wagner encontrou nos gregos a possibilidade de fundar uma estética da existência ou existir esteticamente. Não há arte separada do mundo da vida, daí sua opção pelo termo drama em relação à ópera, pois seu drama apontou, antes de tudo, para a tragicidade da existência, tal como o fizeram os gregos. Lê-se no terceiro ato de *Tristão e Isolda*: “Tristão: [...] a qual destino fui consagrado ao vim à vida? A qual destino? O canto fúnebre me diz: desejar e morrer! [...] (WAGNER, 1888, 372-374). Ética e estética fundiram-se no momento em que na teoria wagneriana se fez necessária a superação de uma moral paradigmática, que nas palavras de Wagner significou que “a arte do mundo cristão ocidental já não pode apresentar-se como expressão de uma unidade perfeita e harmoniosa do mundo, como acontecia com a arte do mundo grego [...]” (2000, p. 53). Distante da vida, ou entendendo-a realizada num plano racional abstrato, a experiência da arte não adquire sentido, dessa forma, o distanciamento da experiência dá-se “[...] porque no mais fundo de si o mundo medieval transportava [...] a impossibilidade de reconciliar os polos de uma cisão irreparável, a cisão entre a consciência e o impulso vital, entre a imaginação e a realidade” (WAGNER, 2000, p. 53).

A vocação política de Wagner sempre teve muito a nos dizer: ele foi um líder por natureza. Desde Dresden e sua adesão ao ideal revolucionário, pulsava constante em suas iniciativas a necessidade de um resgate cultural da decadente arte moderna e mesmo da superação da moral cristã que subterrava a experiência estética da cultura helênica. Na revolução transpareceu a possibilidade de redenção pela cultura em sentido nobre. Desse contexto o músico herdou a crítica à religião cristã e à metafísica hegeliana, pela influência de Feuerbach. Dessa forma, Wagner movimentava-se em relação à tradição com capacidade

crítica para reconhecer na arte tudo o que afastava o homem de seus impulsos naturais, fosse via estrutura social ou via metafísica e religiosa. Se imaginarmos um leitor de Feuerbach com suspeitas em relação ao idealismo de Hegel, nada lhe cairia melhor que Schopenhauer. De fato, o pessimismo schopenhaueriano foi oportuno a Wagner, tanto pelo papel que a arte exerce no contexto teórico, como pelas saídas que lhe apontou tendo em vista seu abatimento e descrença em relação aos resultados da revolução e ao otimismo artístico moderno³⁷. O amigo de Wagner, o poeta Georg Herwegh (1817-1875) foi quem lhe apresentou *O mundo* de Schopenhauer: surpreendeu ao compositor, o lugar privilegiado que a música ocupava em tal sistema filosófico, e a maneira impressionante como a mesma relacionava-se com a existência humana. Desde aí música em Wagner significou acompanhar o ideal de contemplação estética que liberta e aniquila os sofrimentos humanos: todas as leituras sobre os gregos e seu drama pareciam agora justificadas e em condições de fazer viver a mais nobre cultura³⁸. O Bayreuther-Festspiele representaria o apogeu do resgate cultura pelo qual deveria passar o povo germânico e a quarta *Considerações Extemporâneas: Richard Wagner em Bayreuth* de Nietzsche dentre outras coisas se ocupará em render homenagens ao grande empreendimento do músico. Ao perseguir obstinadamente seus objetivos “Wagner cria [...] algo radicalmente novo, e tal novidade consiste em encontrar uma relação entre duas esferas que se tornaram, na modernidade, estranhas uma à outra: a música e a vida ou, [...] arte e [...] vida” (CAVALCANTI, 2009, p. 24). O jovem Nietzsche é wagneriano nesses aspectos. Os longos

³⁷ Para Macedo (2006) a influência de Schopenhauer sobre o compositor se somou a certa descrença na possibilidade de uma ação política 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.

³⁸ Segundo Dahlhaus e Deathridge (1988), no verbete *Wagner* do *The New Grove*, a produção do compositor pode ser dividida em quatro períodos: o primeiro vai de 1840 a 1842 e remonta à época de pobreza extrema vivida em Paris. Nesse momento Wagner, por necessidades, viu-se obrigado a escrever textos jornalísticos de cunho ficcional. Marcou essa época *Ein deutscher Musiker in Paris: Novellen und Aufsätze* (*Um músico alemão em Paris: novelas e ensaios*), publicado na *Gazeta musical parisiense* em 1840. É característico na produção dessa época alguns elementos dos movimentos pré-românticos e uma ideia um tanto religiosa de redenção pela arte. Os anos de 1849 a 1851 caracterizam a segunda fase. São os Anos da Revolução. Durante esse período Wagner foi influenciado pela crítica da religião de Feuerbach e vislumbrou a possibilidade de uma revolução estética por meio da qual se faria possível a *Kunstwerk der Zukunft* (Obra de arte do futuro), que esclareceria a sociedade da época corrompida pela religião. Três dos principais textos que conferem fundamento à *Gesamtkunstwerk* são desse período: *Die Kunst und die Revolution* (1849) (A arte e a revolução), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) (A obra de arte do futuro) e *Oper und Drama* (1550-1551). Em 1854 após o contato com *O mundo* de Arthur e *Parerga e Paralipomena* que o influenciam de forma decisiva se desencadeou o terceiro período que vai de 1869 a 1872. Nesse momento aconteceu a retomada de *O anel dos Nibelungos* após escrever *Tristão e Isolda* e *Os mestres* e Wagner conferiu ao conceito de drama musical uma perspectiva schopenhaueriana que culminaria com o *Beethoven* (1870). O quanto compreende os anos em Bayreuth. Aqui se destaca a contribuição com o periódico *Bayreuther Blätter* (Páginas de Bayreuth) e a reputação cada vez maior no cenário musical e intelectual alemão e europeu. Marcam época os escritos *Erkenne dich selbst* (Conhece-te a ti mesmo) e *Heldentum und Christentum* (Heroísmo e Cristianismo), comprometendo o compositor com o antissemitismo, e o ideal de arte como meio para regeneração do ser humano – *Regeneration des Menschengeschlechtes*).

anos de amizade completaram-se mutuamente. Nessa perspectiva, o novo estatuto da arte impõe novos horizontes: “[...] não se trata de pensar o artista unicamente do ponto de vista da obra, mas o artista e a obra do ponto de vista da vida” (CAVALCANTI, 2009, p. 24).

Eis porque Nietzsche precisará se libertar de Wagner e não apenas deixá-lo de lado, como ele mesmo diz em *Nietzsche contra Wagner* (1888). Em seu pensamento tardio as objeções apresentadas a Wagner exigiram antes reconhecer sua admiração:

Eis um músico que, mais que qualquer outro, é um mestre em achar tonalidades no mundo das almas sofredoras, oprimidas, torturadas, em dar voz também à muda miséria. Ninguém a ele se compara nas cores do outono tardio, na fortuna indescritivelmente tocante de uma última, derradeira, brevíssima fruição, ele conhece um timbre para as ocultas-inquietantes meias-noites da alma, nas quais causa e efeito parecem fora dos eixos e a todo instante algo pode se originar “do nada”. Ele sabe, de maneira mais feliz que outros, haurir o mais profundo da felicidade humana, como que o cálice esvaziado, onde finalmente, infernalmente, as gotas mais acres e amargas se juntam às mais doces. Ele conhece a fadiga da alma que se arrasta, que já não pode saltar e voar, nem mesmo andar; ele tem o esquivo olhar da dor encoberta, da compreensão sem conforto, da despedida sem confissão; sim como Orfeu de toda oculta miséria é maior que qualquer outro, e por ele é que foram acrescentadas à arte coisas que até então pareciam inexprimíveis e mesmo indignas da arte [...]. Wagner é alguém que sofreu profundamente – sua prerrogativa ante os outros músicos. – Eu admiro Wagner quando ele põe a si mesmo em música (NW, 1999, p. 51-52).

O Wagner do *Leitmotiv* representa a mais completa síntese das aspirações românticas no que diz respeito à música. Seu empreendimento artístico, embora notável em compositores contemporâneos, caracterizou pela profunda argumentação com que foi conduzido em diálogo com a tradição. Foi retratado em *A gaia ciência* (1882) como “[...] o mais famoso dos schopenhauerianos vivos [...]” (GC, I – V, 1998, p.99). Nietzsche entendeu, após seu rompimento com Wagner, que o músico não devia ser seguido, contudo, seria sempre impossível ignorá-lo no contexto da luta pelo resgate nobre da cultura. As influências do compositor são nítidas em *O nascimento*, e as leituras mais primárias e superficiais poderiam notá-la.

2.4 Música como ascensão ao sublime, ou sobre porque Beethoven educa

O *Beethoven* de Wagner, obra sobre a qual nos referimos em alguns momentos acima, foi escrita para a comemoração do centenário do ano de nascimento do Ludwig Van Beethoven. Em se tratando de apresentar o cenário artístico-filosófico do qual Nietzsche esteve sob influência durante juventude, entendemos ser importante buscar no *Beethoven* alguns elementos artístico-filosóficos que dialogam com o cenário estético mais amplo,

principalmente quando o mesmo remete a um problema de formação estética, compondo o corpo da crítica à razão, ao otimismo oriundo do século das luzes e enreda nas trilhas do ideal de afirmação do “ser alemão” durante os séculos XVIII e XIX. Afirmamos anteriormente que a obra em questão é essencialmente schopenhaueriana e mantemo-nos firmes nessa convicção. Publicada em 1870, dois anos antes de *O nascimento*, as preocupações da obra wagneriana são simultâneas a diversas outras do jovem Nietzsche. Wagner procede com uma hermenêutica da obra e vida beethoveniana, ou melhor, do acontecimento Beethoven, com uma recusa explícita a todo e qualquer procedimento, de ordem biográfico-positivista, que ao partir de fatos concretos da vida do músico, alimentasse pretensões de esgotamento de se fazer artístico. Ao propor seu discurso deixa claro que “[...] o grande músico continuará a ser para nós um mistério absoluto” (WAGNER, 2010, p. 12). Seu principal objetivo, como deixa claro ainda no prefácio da obra, é “[...] guiar o leitor através de um exame aprofundado da essência da música, bem como oferecer à reflexão das pessoas verdadeiramente cultas uma contribuição sobre filosofia da música” (WAGNER, 2010, p. 5). Dentre os infinitos temas e perspectivas que podem suscitar tal obra, para este trabalho, optaremos por mostrar que arte, aqui, especificamente a música, configura-se como um problema de formação e consequentemente um problema de racionalidade.

Wagner dividiu a obra em três partes. A primeira parte ocupou-se em apresentar a concepção wagneriana de música servindo-se de categorias schopenhauerianas. É assumida a distinção entre essência e aparência, posto que a música ocupará um lugar privilegiado entre as demais artes por nos conduzir à essência das coisas, distanciando-nos do mundo fenomênico ao qual aquelas permanecem presas. É, pois, a música o que nos conduz ao sublime. Dai a ideia segundo a qual “[...] a própria obra de Beethoven não pode ser analisada a fundo sem que antes seja corretamente esclarecido e solucionado o profundo paradoxo que Schopenhauer apresentou ao conhecimento filosófico” (WAGNER, 2010, p. 16). Inspirado em *O mundo*, o argumento apresenta contundente crítica ao paradigma da forma musical, que inspirado pela ciência moderna subjugou a música aos mesmos juízos estéticos das artes figurativas. Contra *Do belo musical* de Hanslick, de inspiração racionalista centrada na forma, Wagner apresenta o princípio da melodia, o qual, ao ultrapassar a racionalizante forma, caracteriza a linguagem musical que não pode ser julgada a partir do prazer produzido pelas belas formas, mas “[...] somente em si e para si, segundo a categoria do sublime” (WAGNER, 2010, p. 33). Beethoven surge, portanto, como o ápice por excelência da música, em sentido schopenhaueriano. Dessa conclusão, segue-se a segunda parte da obra, que se apropria do conceito de gênio de Schopenhauer, do qual Beethoven é a encarnação mais perfeita. A partir

de uma relação traçada em relação a seus dois antecessores Haydn e Mozart, Wagner apresenta uma análise detalhada do desenvolvimento do gênio de Beethoven. São destacadas suas posturas em relação ao fazer musical da época e seu compromisso com a formação do “espírito alemão”. O terceiro momento da obra, Beethoven é inserido no contexto do debate formativo-artístico-cultural da época ao lado de Schiller e Goethe, a música é exaltada enquanto arte que, para além da razão, atinge a essência do mundo e das pessoas e é desenvolvida uma crítica pontual e acirrada à moda francesa: “Por mais longe que nossos olhos alcancem, é a moda que nos domina” (WAGNER, 2010, p. 92). A recusa a costumes franceses integra o ideal em reestabelecer a identidade alemã, cuja pergunta fundamental, de inspiração luterana, sobre, “o que é alemão” continua latente.

O lugar de Beethoven no escrito wagneriano se justifica pelo poder que teve sua música para nos fazer ascender ao sublime: “Beethoven é entendido em Wagner enquanto uma individualidade artística que processa uma compreensão da essência da música em seu caráter universal” (LISARDO, 2009, p. 110). O conceito de universalidade liga-se ao já anunciado por Rousseau, para quem o fundamento por excelência da música é a melodia, a qual aponta para o mais natural que há em nós, as paixões: “não foi a fome nem a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera que lhes arrancaram as primeiras vozes. [...] Eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas” (ROUSSEAU, 2008, p. 104). Wagner remete à música como linguagem absoluta (*Absolut Sprache*) e, portanto, universal. Essa perspectiva remete à difundida perspectiva segundo a qual por meio dos sons o músico tocava toda a humanidade, uma marca paradigmática nos debates sobre música durante os séculos XVIII e XIX. Beethoven foi quem melhor entendeu a racionalidade da melodia e na condição de gênio orientou-nos ao sublime. Essa ideia geral comprometeu Wagner com a metafísica da música, tomando como fundamento a metafísica do belo de Schopenhauer; e Beethoven em sua interpretação representou o avanço que a música alcançou durante a história. “Tal aquisição [...] vai muito além da região do belo estético e penetra na esfera do inteiramente sublime, [libertando-a] de toda limitação das formas tradicionais [...] ao penetrar e dar vida a essas formas, [...] a partir do mais íntimo espírito da música” (WAGNER, 2010, p. 67-68). O tratamento e atenção oferecidos à melodia estabeleceu um novo estatuto para a música. Por meio dela viu-se conquistada a atemporalidade musical, pois a melodia, ao propiciar a mais rica diversidade, renova-se a todo tempo: “[...] a melodia foi emancipada por Beethoven da influência da moda e do gosto efêmero para ser elevada ao tipo eternamente válido, puramente humano” (WAGNER, 2010, p. 68). Música e palavra em meio a esse progresso adquiriram significações novas, e o

paradigma da verdade que existe na proposição não se sustentava mais. Todo o argumento de Wagner, ao reler Beethoven via Schopenhauer, tem como preocupação central a justificação e a fundamentação do drama, daí o cuidado meticuloso com relação entre música, palavra, formas e melodia.

Como bem compreendeu Lisardo, “[...] Beethoven é a efetivação da filosofia schopenhaueriana, de maneira que a hipótese levantada em *O mundo* [...] encontra uma manifestação prática em sua música instrumental: [...] Beethoven é, para Wagner, a verdadeira filosofia de que falava Schopenhauer (2009, p. 131). Mas como tais questões podem ser entendidas como problemas de formação? No jovem Nietzsche quem educa é Schopenhauer. Em Wagner o educador foi Beethoven, o qual educou essencialmente por deixar claro a relação de um músico com sua nação. Esse caminho parece-nos ser importante para compreendermos a maneira como o problema da formação perpassa o *Beethoven*. Por que Beethoven educa? Lê-se em Wagner: “Ele se sentia como um vencedor e sabia que não poderia pertencer ao mundo senão como homem livre. O mundo teve de aceitá-lo como ele era” (2010, p. 51). Essa ideia é apresentada após uma longa argumentação que toma como objeto traços da personalidade do músico, e o caminho de independência que tomou sua arte em relação a seus mestres Haydn e Mozart. O “espírito alemão”, na interpretação wagneriana encontrou um nobre aliado: Beethoven. “[...] Foi através deste músico, [...] que falou a mais pura linguagem de todos os povos, que o espírito alemão salvou o espírito humano de seu profundo opróbrio. [...] É nisto, [...] que se baseia a relação do grande Beethoven com a nação alemã” (WAGNER, 2010, p. 42). Ao lançar mão da arte musical anterior, o gênio ávido por liberdade retira-a da condição de entretenimento atrelada às festas e banquetes palacianos e ao apontar para essência de todas as coisas, cria as condições para que renasça outro mundo. Sua aversão à frivolidade superficial da grande cidade “[...] alimentava sua tendência à solidão, coincida também com sua necessidade de independência” (WAGNER, 2010, p. 50). A própria surdez, que anula no músico seu mais determinante sentido, para Wagner, significou para Beethoven o alívio diante de um mundo decadente por completo³⁹.

Ao músico surdo, brilhou seu interior: “[...] agora é a essência das coisas que lhe fala e que lhe é revelada na calma luz da beleza”. (WAGNER, 2010, p. 53). Toda argumentação wagneriana está vestida de uma preocupação formativa: Beethoven educou porque é livre a

³⁹ Conforme a interpretação de Wagner (2010), o surgimento e o desenvolvimento de sua surdez causaram-lhe um terrível sofrimento e o predisuseram a uma profunda melancolia; mas quando a surdez tornou-se completa, com a perda da capacidade de escutar as execuções musicais, não se ouviu nenhuma queixa de sua parte, o que se dava somente acerca da relação com as pessoas, que se tornou muito difícil para ele, que em si não se sentia atraído por ela, evitando-a, a partir de então, enfaticamente.

autônomo e nada mais determina a *Bildung* do que essas duas dimensões. Imperou em Beethoven o princípio da autodeterminação ou cultivo de si, o que transparece nas suas decisões e enfrentamentos da decadente cultura, e estrutura artístico-social de seu tempo. O gênio livre educou por meio de sua música, ao nos comunicar o em-si do mundo. Essa ideia fundamentada na condição existencial beethoveniana torna viva a inextinguível relação entre arte e vida. Do sofrimento diante da vida, do isolamento, da angustiante busca de independência, brota a mais pura arte: “Só se pode evocar aqui o conceito estético de sublime – pois justamente a impressão de serenidade vai além de toda satisfação com a beleza” (WAGNER, 2010, p. 54). Por tudo isso e por sua *Nona sinfonia*, Beethoven se estabeleceu como o percussor do ideal de drama musical de Richard Wagner: é também esse um dos objetivos da argumentação durante a obra. Dessa forma, era preciso o entendimento de que “o drama ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música ultrapassa os limites de todas as demais artes, particularmente os das artes plásticas, pelo fato de seu efeito residir unicamente no domínio do sublime” (WAGNER, 2010, p. 73). Há no *Beethoven* uma filosofia da música, que, numa perspectiva crítica, retoma temas profundos da tradição. Schopenhauer oferece a matriz filosófica e Beethoven a artística, para que via racionalidade, música fosse discutida enquanto problema de formação e epistemológico, à media que imersa no contexto geral do debate sobre a formação na Alemanha dos séculos XVIII e XIX, engajou-se na crítica a racionalidade iluminista.

Se no decorrer de nossa argumentação, na segunda parte deste trabalho, conseguimos perceber a importância de Schopenhauer e Wagner no contexto do debate estético durante o século XVIII e XIX, bem como a proximidade de Nietzsche a esses dois teóricos, já nos é de bom grado. Contudo, deve se tornar claro, para não nos fragmentarmos, que toda essa problemática estético-filosófica é antes de tudo um problema de formação, o que nos compromete com toda a argumentação em torno da *Bildung* desenvolvida na primeira parte do trabalho. A chegada a este ponto da reflexão está comprometida com a pergunta sobre o sentido trágico da *Bildung* nietzscheana, e em sentido lato, com o questionamento sobre a produtividade de tal conceito para a contemporaneidade, uma vez que cremos que *Bildung* no jovem Nietzsche o é enquanto formação estética. Com tais pretensões, prezados leitores, não poderíamos seguir viagem sem reconstruir interpretativamente o referencial artístico e filosófico basilar para o jovem Nietzsche como o fizemos acima. Nietzsche reconheceu a profundidade da *Bildung* enquanto cultivo de si, portanto, se autoconhecia. Em *Ecce Homo* (1888) isso é crucial na passagem que agora fazemos uso para corroborar nossa argumentação: “[...] eu agarrara pelos cabelos dois tipos célebres e absolutamente ainda não

definidos, como se agarra uma ocasião pelos cabelos, para exprimir algo, para ter à mão tantas fórmulas, signos e meios linguísticos mais” (EH, 2008, p. 67). Desde o abatimento existencial, artístico, intelectual e cultural ao qual o jovem filósofo encontrava-se acometido, o início na Basileia, Schopenhauer e Wagner se tornaram para ele como que um φάρμακον – Pharmakon – conferindo um novo folego para o enfrentamento crítico dos problemas que marcavam a arte e filosofia na modernidade. De Wagner, o jovem Nietzsche reteve para a formação estética, a concepção de que pela arte é possível, em termos nietzschianos, transvalorar a cultura repondo no núcleo da preocupação estética a indissolúvel relação entre arte e vida.

O momento seguinte de nosso trabalho se ocupará em investigar a estética nietzschiana em *O nascimento* e posteriormente refletiremos a respeito da *Bildung* o enquanto formação estética.

III VER A ARTE COM A ÓTICA DA VIDA: A PRIMEIRA TRANSVALORAÇÃO DE TODOS OS VALORES

O dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, “ser em si mesmo” o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o “prazer no destruir”... e com isso toco novamente no ponto do qual uma vez parti – o “Nascimento da tragédia” foi minha primeira tresvaloração de todos os valores: com isso estou de volta ao terreno em que medra meu querer, meu “saber” – eu o último discípulo do filósofo Dionísio – eu, o mestre do eterno retorno... (Crepúsculo dos ídolos X §5).

3.1 Metafísica de Artista: Apolo, Dionísio, a Grécia arcaica

Os esforços que nos conduziram até esse momento do trabalho alcançam agora o ponto central de nossa discussão. Faz-se necessário o embate crítico-filosófico com o texto de *O nascimento*. Contudo, os que destemidamente nos acompanharam até aqui precisam retomar em sentido hermenêutico uma questão fundamental: o que *O nascimento* pode ensinar à contemporaneidade, complexa e pós-metafísica? Esse questionamento nos compromete com uma decisão profunda que incide sobre o núcleo central de pretensão de validade deste estudo como um todo. A decisão diz respeito à compreensão de que no jovem Nietzsche há, de forma transparente, uma fisionomia da crítica à racionalidade da qual a crítica a Sócrates e Eurípides é o estereótipo; e que por outro lado, *O nascimento*, como diz o próprio Nietzsche na *Tentativa de autocrítica em Hecce Homo (1888)*, ampara-se em pressupostos metafísicos. Esse argumento levado ao extremo nos induziria a afirmar que só o Nietzsche, após *Humano, Demasiado humano (1878)*, onde a crítica da metafísica adquire um sentido programático em seu pensamento, poderia contribuir para a produção do conhecimento e debate formativo na contemporaneidade. Essa, portanto, seria a postura do hermeneuta ortodoxo, que guiado por um árido senso interpretativo, ao conhecer, por exemplo, a filosofia de Martin Heidegger,

condenaria todo o pensamento nietzschiano e sua validade para a contemporaneidade, uma vez que, para o filósofo, em seus estudos sobre Nietzsche, principalmente na primeira etapa (de 1936 a 1937) e na segunda (de 1940 a 1946), este é interpretado como um inversor e aprofundador da metafísica. Ao intérprete extremista tornar-se-ia impossível perceber o que Heidegger aprendeu de Nietzsche para dar corpo a seu projeto filosófico e a posição que a filosofia nietzschiana passou a adquirir na história do pensamento ocidental após o empreendimento heideggeriano.

Aqui cabe perguntar, mesmo que soe agressivo: não nos serve mais *tot a saeculis* da filosofia ocidental? Deve ser execrada toda a tradição filosófica por estar limitada a tempos, espaços, perspectivas e paradigmas? Nosso estudo entende que não. Dessa forma, será de nosso interesse apontar criticamente para o significado da metafísica de artista, orientados por Nietzsche ao apresentar no *Crepúsculo dos Ídolos* (1888) a seguinte consideração: “[...] o *Nascimento da tragédia* foi minha primeira tresvaloração de todos os valores [...] – eu o último discípulo do filósofo Dionísio [...]” (CI, 2006, p. 107). De forma precisa será defendida a ideia de que a metafísica de artista não carrega para a vida os mesmos prejuízos da metafísica clássica, e que o tema da formação trágica em *O nascimento*, embora concebida no âmbito da metafísica schopenhaueriana, não consiste numa reprodução, mas que, ao ser reconstruída interpretativamente pelo jovem Nietzsche, introduziu elementos novos. A sensibilidade de Dias em *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia* aprofunda de forma significativa tal temática, ao entender que para os dois filósofos “[...] a vontade é caos, contradição e dor, mas enquanto para Schopenhauer a arte se apresenta como uma negação da vontade, [...] fuga da voracidade do querer viver, para Nietzsche a própria vontade é artista, é nela que se dá a redenção” (1997, p. 15).⁴⁰ Os

⁴⁰ Para Dias (1997), a função terapêutica da tragédia, que Nietzsche define como poder que “excita, putrifica e descarrega” a vida inteira de um povo, não é vista da mesma forma por Aristóteles, que, na *Poética*, atribui à ação trágica um poder catártico e paradoxal, que, ao mesmo tempo, desperta e purga os sentimentos de terror e piedade. Em Nietzsche, essa função terapêutica é mais que um sedativo ou um calmante, é um tônico. Ao lado desses sentimentos que transformam o horror e o absurdo em sublime e cômico, é gerado um mais poderoso, que está associado à experiência estética dionisíaca – o sentimento de alegria. A razão de ser da tragédia está na alegria. É assim que Nietzsche se distancia da metafísica de Schopenhauer. Para o filósofo de *O mundo como vontade e representação*, a tragédia é mensagem de renúncia, de negação do querer viver. O verdadeiro sentido da tragédia, numa visão mais profunda, mostra que o que é expiado pelo herói não são os seus pecados particulares, mas sim o pecado original – a culpa pelo simples fato de existir. O conhecimento perfeito da essência do mundo, enquanto miséria, triunfo da maldade, suscita a resignação, a renúncia não só do querer, mas da própria vida. Para Nietzsche, ao contrário, a tragédia é mensagem de afirmação da vida. O herói trágico é negado para nos convencer do eterno prazer do existir, pois com sua aniquilação, fica restaurada a unidade originária – a vida eterna da vontade. Nesse momento de êxtase, de “vitória alcançada na derrota”, “a luta, a dor, a destruição dos fenômenos parecem necessários para nós” porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual, o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência. A arte em favor da vida, eis a chave do pensamento de Nietzsche. A arte transfigura todo existente, mas só a tragédia exprime a crença na eternidade da vida.

objetivos dessa parte do trabalho dialogam, portanto, com um cânone da interpretação da relação Nietzsche-Schopenhauer, cuja primeira tese defende que, após *Humano, demasiado humano*, Nietzsche distancia-se de Schopenhauer; e uma segunda fixa na ideia de que *O nascimento* é essencialmente schopenhaueriano e, num esforço hermenêutico, apontará para a possibilidade de reconsideração dessa última tese, entendendo haver já na juventude nietzschiana uma ruptura inicial com conceitos e categorias schopenhauerianas⁴¹.

Em *Música e Palavra* (1871), escrito preparatório que constitui parte de uma versão anterior dos capítulos de 1 a 7 de *O nascimento*, a ruptura inicial com Schopenhauer transparece no argumento segundo o qual,

Somente como representações conhecemos aquele âmago, apenas em suas exteorizações figurativas temos intimidade com ele: além disso, não existe em nenhuma parte nenhuma ponte direta que nos conduza a ele próprio. Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos volitivos, é conhecido por nós - como tenho que intercalar aqui, contra Schopenhauer -, de acordo com o mais preciso autoexame, apenas como representação, não segundo sua essência: e nós bem podemos dizer que até mesmo a "vontade" de Schopenhauer nada mais é que a forma mais universal da aparência de algo para nós, de resto, completamente indecifrável (MP, 2007, p. 170-171).

A passagem acima sugere o rompimento com a tese de *O mundo como vontade e representação*, segundo a qual se faz possível o acesso à essência do mundo. Em *O nascimento*, essa descontinuidade nietzschiana em relação a seu mestre configura-se no argumento da incompreensão schopenhaueriana em relação ao fenômeno lírico e na introdução do Uno primordial. Essas duas perspectivas adquirem profundidade na medida em que nos damos conta de que ao não compreender o fenômeno lírico, Schopenhauer também

⁴¹ No que diz respeito a Wagner, adotaremos a posição de Barros (2012), para quem já há no *Beethoven* um elemento não schopenhaueriano do pensamento de Wagner e que, no que se refere à ligação do jovem Nietzsche a Schopenhauer, já há muito se percebeu o quanto *O nascimento da Tragédia*, apesar de toda a sua inegável dívida para com a *metafísica da Vontade*, correspondeu a uma tentativa consciente de superação do pessimismo schopenhaueriano, apresentando-se mesmo como refutação da interpretação pessimista da Tragédia grega dada pelo autor de *O Mundo como Vontade e representação*. Como se sabe, é através da ideia do dionisíaco que Nietzsche nega a interpretação schopenhaueriana da Tragédia grega como expressão estética da auto-negação moral da Vontade e como obra de arte máxima do pessimismo metafísico. E é também esta ideia que dá alento a suas esperanças juvenis de um renascimento de uma cultura trágica e afirmadora da vida a partir dos escombros da civilização socrática, esperanças estas não apenas ensejadas pela arte de Wagner, mas com este compartilhadas e nascidas sob direta influência do compositor. As filosofias de Kant e Schopenhauer, pensa o jovem Nietzsche, marcariam os limites máximos desta civilização, enquanto que a música wagneriana traria as alvíssaras do inexorável ressurgimento do espírito dionisíaco e da obra de arte trágica. Sob esta perspectiva, podemos concluir que a ligação de Nietzsche a Wagner não se explica apenas pela declarada adesão deste à filosofia de Schopenhauer, muito embora esta circunstância tenha desempenhado um papel não negligenciável na aproximação entre ambos. De fato, percebemos que Wagner atrai Nietzsche também precisamente no que ele possui de não schopenhaueriano, naquilo que ele representa como possibilidade de superação do schopenhauerianismo. O jovem Nietzsche necessita de Wagner não tanto como representante estético do pensamento de Schopenhauer, mas, por assim dizer, muito mais como antídoto às consequências deste pensamento no que concerne ao problema do valor da existência.

não compreendeu o fenômeno dionisíaco, a própria tragédia, os gregos e sua vocação para o trágico; e que o Uno primordial exige de antemão a compreensão da vontade schopenhaueriana como uma forma mais geral da representação.⁴² Quem leu em Nietzsche quatorze anos mais tarde na *Tentativa de autocrítica*, que seu empreendimento gerou “[...] algo terrível e perigoso, um problema com chifres, não necessariamente um touro, por certo, em todo caso um novo problema [...]” (NT, 1992, p. 14-15), parece preservar o sentimento de que adentrar em *O nascimento* continua sendo estar disponível para o terrível; por ser uma investigação em que “[...] a ciência [foi] entendida pela primeira vez [...] como questionável; [...] colocada sobre o terreno da arte [...]; com uma metafísica de artista no plano de fundo [que] ousou pela primeira vez ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte com a da vida” (NT, 1992, p. 15). Como é sabido, o interesse pelos gregos já cumpria papel determinante na luta pela cultura e formação no século XVIII e XIX por diversos caminhos⁴³, contudo, foi o jovem Nietzsche quem ofereceu outra via de acesso à antiga Grécia, o que lhe custou o estigma de o “escândalo da filologia”: o retorno nietzschiano transpassou a cidade de Atenas dos séculos V e VI a.C. – objeto fixo das investigações de sua época – dirigiu-se à Grécia pré-socrática, e conseqüentemente ao que havia de mais arcaico na cultura grega.

Lê-se da seguinte maneira o ponto de partida de Nietzsche em *O nascimento*:

Teremos ganhado muito em favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschaunng*] de o que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódica reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não a bem dizer, por meio de conceitos,

⁴² Conforme Haar (1996) ao discutir sobre o rompimento inicial de Nietzsche com Schopenhauer, após uma investigação mais profunda, pode-se perceber que o distanciamento de Nietzsche em relação a Schopenhauer é um assunto muito mais velho, que havia operado antes mesmo de *O Nascimento da Tragédia*, e foi uma inicial, ao invés de uma tardia, ocorrência. Também pode se perceber que um pensamento muito diferente que foi fazendo o seu caminho, passou pela terminologia schopenhaueriana e estava sendo moldado. E, por outro lado, apesar da ruptura, pode-se testemunhar uma espécie de fidelidade, em outro plano do que de idéias, ao que ele chamou até o fim “meu grande mestre”, apesar da veemência com que ele o condena. Haar cita como prova inequívoca da tal proximidade e rompimento entre o jovem Nietzsche e o sistema filosófico schopenhaueriano a confiança declarada a Schopenhauer na terceira Consideração Extemporânea e por outro lado na suspeita delcarada por Nietzsche num fragmento póstumo de 1878, segundo a qual a desconfiança ao sistema schopenhaueriano o acompanhou desde o início. Com esse fragmento Nietzsche explica que ele admirava e respeitava o caráter de Schopenhauer como o “tipo de filósofo”, mas que ele estava enganado e paralisado pela superstição sobre o gênio.

⁴³ Conforme Weber (2011), a volta aos gregos não é característica exclusiva do pensamento nietzschiano. Uma parte considerável dos empreendimentos literários, artísticos e até mesmo filosóficos na Alemanha em fins do século XVIII e no século XIX, buscavam na cultura grega o “material” para seu deleite e prazer pessoal, assim como a fonte de inspiração para a criação de novas maneiras de pensar o homem, a cultura, enfim, a vida corporal e espiritual. Para grande parte dos intelectuais alemães dessa época, voltar à Grécia significava deter-se na *polis* de Atenas dos séculos V e VI a.C., com as estátuas de formas deslumbrantes, com sua estrutura política e com as oscilações dos diálogos socráticos, presentes nos escritos de Platão.

mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música de Dionísio (NT, 1992, p. 27).

A subjacente crítica à filosofia do conceito questiona, dentre outras coisas, o estatuto racionalista das preocupações estéticas, bem como o interesse canônico-cientificista pela Grécia antiga em sua matriz apolínea. Uma nova visão da arte abre mão da abstração conceitual, não no sentido de invalidá-la, mas com o propósito de despertar para o sentido simbólico que a própria arte exige, e que entre os gregos fez-se entender na tensão e interdependência fundamental entre o universo artístico apolíneo e dionisíaco responsáveis por gerar a tragédia ática. O peculiar nessa maneira de compreender o fenômeno artístico grego, no âmbito da luta pela cultura e crítica epistemológico-metafísica, reside em Nietzsche ao dar atenção aos impulsos apolíneo e dionisíaco como manifestações fisiológicas para pensar a arte como afirmativa. A novidade filosófica do tratamento oferecido pelo filósofo a esse problema não só o faz soar dissonante em relação aos paradigmas orientadores das reflexões estéticas de seu tempo, mas também confere as condições para que seja discutida, no contemporâneo, a formação estética no jovem Nietzsche. Esse será mais um dos caminhos fecundos para o aprofundamento da temática geral de nosso trabalho.

A aproximação dos universos artísticos apolíneo e dionisíaco é feita por Nietzsche de forma separada num primeiro momento. O sonho e a embriaguez enquanto manifestações fisiológicas são tomados como contraposições correspondentes entre o apolíneo e o dionisíaco. Dessa forma, “a bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição da arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia” (NT, 1992, 28). A experiência onírica produtora de profundo prazer e júbilo, bem como a necessidade dessa experiência alegre corresponde ao sentido que os gregos atribuíram a Apolo, que numa perspectiva etimológica, o próprio nome remete à divina luz, a qual, em um fantástico mundo, faz resplandecer a bela aparência. Aqui, Apolo coincide com o *principium individuationis* como o pensou Schopenhauer na primeira parte de *O mundo*. Nas palavras de Nietzsche: “[...] poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da aparência juntamente com sua beleza” (NT, 1992, p. 30). Contrapõe-se à agradabilidade da experiência onírica, a embriaguez enquanto essência do dionisíaco, caracterizada pela beberagem narcótica narrada em hinos primitivos e a proximidade com a alegria primaveril responsável

pelo esquecimento de si. A experiência da embriaguez supera a dicotômica visão entre homem e natureza, como pretendeu a racionalidade moderna, o que celebra o reestabelecimento de uma harmonia universal, “[...] como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e reduzido a tiras, esvoaçando-se diante do misterioso Uno-primordial” (NT, 1992, p. 31). Decorrente dessa experiência, o homem, é tornado obra de arte, e não mais apenas o artista. O estado de embriaguez reabilita toda a força da natureza para dar origem ao artista dionisíaco. Mas, até que ponto estavam presentes e desenvolvidos nos gregos tais impulsos artísticos da natureza?

A pergunta acima traduz o interesse nietzschiano em descobrir até que pontos os artistas helênicos dialogaram com a força natural da relação entre o apolíneo e o dionisíaco, o sonho e a embriaguez. Certo de que tratar dos sonhos dos gregos requer estar no âmbito das suposições, Nietzsche os liga à precisão e à aptidão plástica do olhar grego, julgando serem seus sonhos um processo lógico e causal de toda a sua experiência simétrica com a arte. De outro lado encontra-se a experiência dionisíaca, que tanto na vida dos gregos quanto em relação a culturas bárbaras dionisíacas, de Roma à Babilônia, mapeia a presença de desenfreadas orgias satíricas. A supremacia da arte dórica representou, em sentido apolíneo, o ato de recusa e resistência à embriaguez dionisíaca, que aos poucos se fez surgir nas profundezas da cultura helênica. Apolo, ao lutar contra tão perigosas forças, reconcilia-se com o opositor: “essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego [...]” (NT, 1992, p. 34). Contudo, a força dionisíaca mantém viva a chama que em sua potência reaviva a experiência orgiástica na vida dos gregos. O mundo grego-homérico é posto à prova ao experimentar a música dionisíaca, surpreendente, excitante. Contraposta àquela outra música do deus Apolo, responsável por despertar estados apenas apolíneos, a qual, ao primar pela lógica da arquitetura dórica, justificou uma arquitetura sonora, da qual a cítara foi a maior representante. A força do ditirambo dionisíaco exigiu novas capacidades simbólicas, “[...] todo o simbolismo corporal, não apenas dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, [...] na rítmica, na dinâmica e na harmonia” (NT, 1992, p. 35). O reentender-se simbolicamente e o mundo, exigido pela experiência dionisíaca à sua volta, passou a exigir o desprendimento de si.

Compreender as funções artísticas e vitais desses dois fenômenos exigiu de Nietzsche, necessariamente, uma atitude de desconstrução em relação à cultura apolínea e todo universo olímpico. A posição que ocupou o Olimpo na cultura grega é resultado da experiência dos horrores da existência. Enquanto criação onírica, os deuses do Olimpo foram

postos entre os homens e a vida como resultado de uma irresolúvel desconfiança em relação à poderosa força da natureza, sobre a qual a sabedoria popular de Sileno já alertara ao rei Midas: o destino é quem reina sobre todos. Assim, o melhor e preferível para o homem é “[...] inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor [...] é logo morrer” (NT, 1992, p. 36). A criação dos deuses gregos dá-se pela extrema necessidade de suportar o peso da existência. Daí a vocação apolínea de Homero. Nesse movimento dialético de fortalecimentos mútuos, que se renovaram historicamente entre os gregos, tanto a natureza apolínea como a dionisíaca, determinaram o caráter helênico. Assim, a tragédia ática e o ditirambo dramático foram alvo de ambos os impulsos que se necessitam para serem compreendidos. O mistério dessa união é o que orienta o interesse nietzschiano em identificar no mundo helênico onde se deu primariamente esse desenvolvimento em direção à tragédia. A crítica orienta-se à estética moderna e à insuficiência de seu entendimento sobre a condição artística do poeta lírico, que até então se resolvia na tensão entre o artista objetivo e o artista subjetivo. Em sentido estrito não bastava aos estudos estéticos a catalogação conceitual de Homero como objetivo e apolíneo, e Arquíloco como o subjetivo, mas a pergunta pelo sentido do amor furioso e ódio explosivo presente neste último. Em Schiller, Nietzsche encontra o pressuposto para enfrentar essa questão; o qual parte da constatação psicológica da atividade criadora do poeta, que, ao invés de em coordenadas imagens e pensamentos estruturados analiticamente, encontrou em um “estado de ânimo musical” (NT, 1992, p. 44) o princípio motivador de seu poeitar. A união do lírico com o músico é o ponto a que chega Nietzsche e seu objetivo será mostrar que o poeta lírico se fez em sua origem como artista dionisíaco.

3.2 O fenômeno lírico e a incompreensão de Schopenhauer

Em Nietzsche, o poeta lírico é “[...] um só como o Uno-primordial, com sua dor e contradição e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música” (NT, 1992, p. 44). A fúria e amor de Arquíloco, primeiro lírico dos gregos, no qual se faz possível ver o próprio Dionísio, estabelece a distinção entre o artista plástico e o épico que por natureza encontram-se mergulhados no universo das imagens; posto que o músico dionisíaco é, ele mesmo, a dor primordial por não estar amparado no universo figurativo da imagem, mas na mística autoalienação e estado de unidade. O caminho para a investigação do sentido enigmático da tragédia exigiu a passagem pelo fenômeno lírico grego. Recolocar esse problema demandou de Nietzsche abordar o problema da relação entre música e palavra, abrindo uma crítica à compreensão schopenhaueriana do fenômeno lírico. Schopenhauer *ipsis litteris*?! Parece-nos

que não. Nietzsche não ocultará a necessidade de rompimento com a maneira que seu educador tratou tal questão. A metafísica da música de Schopenhauer mantém-se leal a Mozart e a Rossini. Em sentido prático significa dizer que a concepção de música que existe em *O mundo* diz respeito à música instrumental: note-se no elogio a Rossini e seu desprezo pelas palavras enquanto atitude verdadeiramente musical, bem como na proximidade com a música instrumental de Mozart. Nesse contexto, mesmo que haja um interesse pela melodia, não se trata da mesma perspectiva que Nietzsche agora apresenta.

Estas são as palavras iniciais da problematização nietzschiana: “Schopenhauer, que não ocultou a dificuldade oferecida pelo lírico para o exame filosófico da arte, julgou ter descoberto uma saída, mas eu não posso acompanhá-lo nessa senda [...]” (NT, 1992, p. 46). Nietzsche cita literalmente o texto de *O mundo* como recurso pedagógico para mostrar ao leitor que a defesa de que é o próprio querer que enche a consciência do cantante despertando afetos e paixões e que a tomada de consciência de si com sujeito desprovido de vontade constituem-se no sentimento de contraste fundamental que caracteriza o fenômeno lírico, não tocam o sentido mais profundo da experiência com a canção, principalmente entre os gregos. Nos moldes schopenhauerianos a lírica reduz-se a uma arte nunca realizável em plenitude, ou mesmo “[...] uma semi-arte [...]” (NT, 1992, p. 47), reduzida à desgastada catalogação antagônica da estética moderna a respeito do que é subjetivo ou objetivo. Conclui Nietzsche: “Nós, de nossa parte, afirmamos que antes que toda essa contraposição do subjetivo e do objetivo, segundo a qual, como se fora uma medida de valor, mesmo Schopenhauer ainda divide as artes, é em geral inadequada em estética” (NT, 1992, p. 47). Ou seja, a arte não deve ser entendida como mero resultado de um processo racional medido pela objetividade ou subjetividade que apresenta. Isso legitima a ideia de que o homem é criador da arte, e não a arte ela mesma. Assim, a necessidade de superação da concepção schopenhaueriana do fenômeno lírico requereu a recusa à extremada condição metafísica em que a música se encontra no contexto da dialética relação entre representação e vontade, para, a partir daí, se justificar o postulado de que “[...] nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente [...]” (NT, 1992, p. 47). Aqui a pergunta é posta em relação à nossa significação, a qual precisa levar em conta que o gênio procriador da arte funde-se com o Uno-primordial.

A centralidade de Arquíloco no contexto da discussão sobre o fenômeno lírico jaz na importância de sua iniciativa em introduzir na literatura a canção popular, que, dentre outras coisas, o colocou em ordem de importância, aos olhos dos gregos, ao lado de Homero. Mas o que há de revelador na iniciativa de Arquíloco e, na própria canção popular, a ponto de

despertar o interesse de Nietzsche no caminho de desvelamento do enigma do nascimento da tragédia e sua função terapêutica no contexto da ciência estética moderna? A canção popular contrasta com a poesia épica que é apolínea e revela o perpétuo movimento dessa relação que reaparece na vida dos povos sempre de novo, e justifica a fortaleza desse duplo impulso natural. Entendida dessa forma, a canção popular surge “[...] como o espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (NT, 1992, p. 48). E, se nos faz possível uma racionalidade da melodia em Nietzsche, ela se justifica pelo caráter originário da melodia, a parturiente, que de si mesmo traz sempre à luz a poesia num perene movimento. Na lógica de nossa argumentação ela questiona a concepção schopenhaueriana de canção e, conseqüentemente, a concepção metafísica de música, que requereu o abandono da palavra em favor da música instrumental para justificar o consolo metafísico. Em Nietzsche, música e palavra imbricam-se no conceito de melodia enquanto ἀρχή (arché). Nela reside a energia feroz contrária à plácida aparência épica. Arquíloco contra Homero, eis o paradigma! A lógica épica precisou a todo custo fazer desaparecer a irregularidade instintiva da lírica, iniciativa levada a cabo pelos famosos rapsodos épicos.

Há, em Arquíloco, um novo universo poético, no qual a linguagem empenha-se em imitar a música. Afirma Nietzsche: “Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música” (NT, 1992, p. 49). Duas perspectivas linguísticas do povo grego clareiam-se no norte dessa argumentação, aquela linguagem empenhada em imitar o mundo imagético da aparência e outra empenhada em imitar a música. As diferenças entre Homero e Píndaro servem para apontar a coexistência contrastante desses universos em construções sintáticas e materiais verbais, bem como para corroborar a ideia nietzschiana de que “[...] os orgiásticos flauteios do Olimpo [...]” (NT, 1992, p. 49), ou seja, a música satírico-dionisíaca, permaneceram ressoando, sempre vivos, até Aristóteles. Há, aqui, um recurso à música de Beethoven como acontecimento contemporâneo a Nietzsche e tocante à estética da época. O potencial da música beethoveniana, no caso específico na *6ª Sinfonia em Fá Maior, Op. 68*, denominada *Sinfonia Pastoral*⁴⁴ e o discurso imagístico que cada ouvinte obriga-se a adentrar ao apreciá-la é levemente questionado: neste momento o recurso metafísico wagneriano no *Beethoven* (1870)

⁴⁴ Seus movimentos encontram-se divididos da seguinte maneira: 1. Allegro ma non troppo (forma-sonata) - "Despertar de sentimentos alegres diante da chegada ao campo". 2. Andante molto mosso - "Cena à beira de um regato". 3. Allegro - "Dança campestre". 4. Allegro - "A tempestade". 5. Allegretto - Hino de ação de graças dos pastores, após a tempestade.

não é seguido por Nietzsche. Isso porque o esforço poético-composicional beethoveniano atrela-se ao universo de imagens figuradas e ampara-se no conceito como princípio de designação do significado da experiência musical do ouvinte. Ao passo que se denominar uma sinfonia de pastoral, e a seus movimentos títulos, ainda assim “[...] se trata apenas de representações similares, nascidas da música [...] que não nos podem instruir em aspectos nenhum sobre o conteúdo dionisíaco da música” (NT, 1992, p. 50). Se existe em *O nascimento* o interesse em justificar a dependência da lírica do espírito da música, esse processo precisa ser identificado por outro caminho que não da estética moderna.

O conteúdo dionisíaco da música precisa considerar a origem da canção estrófica popular, este universo verbal do qual brota *in natura* o novo princípio de imitação da música. Isso depende do “[...] fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto à própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si” (NT, 1992, p. 51). O que exprime a poesia lírica existe já na própria música, que obriga o discurso imagético e não o contrário. Quando guiada pelo discurso, a música vê-se presa à clareza da racionalidade do conceito. Já Rousseau dava indício dessa preocupação no *Ensaio sobre a origem das línguas* (1759) como comentamos anteriormente, mas que aqui volta a nos ser exemplo oportuno, pela afirmação em favor da melodia como princípio originário da linguagem, de que “apresentam-nos a linguagem dos primeiros homens com línguas de geômetras e vemos que foram línguas de poetas” (ROUSSEAU, 2008, p. 103). Em *O nascimento*, a própria música é o ponto de partida, de modo que a linguagem vê-se impedida de atingir o universo simbólico da própria música. À música reserva-se a capacidade de expressar o sofrimento e as paixões existentes no cerne do Unoprimigênio, e a linguagem, o órgão das aparências tende sempre a imitá-la, e faz isso sempre de novo dada a profundidade originária do acontecimento musical. A preocupação com a lírica grega e todos os conceitos discutidos até agora tem objetivo claro para Nietzsche: tematizar a origem do nascimento da tragédia, que para o filósofo até sua época sequer foi apresentado de forma séria, e muito menos solucionado. Dediquemo-nos ao exame da argumentação nietzscheana.

3.3 Coro trágico, o profenômeno

A tradição, seja no que foi amiúde reconstruída, seja no que voltou a estilhaçar-se, apresentou-nos algo claro ao qual voltamos sempre a fechar os olhos: “[...] que a tragédia surgiu do coro trágico e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro” (NT, 1992,

p. 52). Que significa um retorno à tragicidade do drama grego e o que isso significa enquanto contribuição e questionamento no contexto da estética moderna? Em sentido profundo vale ainda perguntar: qual a novidade filosófica de tal empreendimento? O drama trágico enquanto verdadeiro protodrama questiona em sentido político e moral o pressuposto do coro na condição de espectador ideal ou representante do povo circunscrito numa região principesca da cena. O recuso a Aristóteles aprofunda essa crítica à medida que afirma estar excluída das fontes mais primárias do coro, as quais são puramente religiosas, a contraposição entre povo e príncipe e perspectivas sociopolíticas. Esse enfrentamento crítico incidiu necessariamente da parte do jovem Nietzsche, no rompimento com o cânone da interpretação clássica do coro em Ésquilo e Sófocles, o qual se encontrava atrelado à representação constitucional do povo. É preciso, então, uma reparação na concepção do coro trágico, principalmente quando se pretende o acesso ao universo anterior à experiência democrática ateniense. Lá não se vislumbravam, segundo Nietzsche, em sentido prático, representações populares constitucionais, posto que para se levar a sério a origem da tragédia deve-se partir do pressuposto de que tais representações jamais tenham sido pressentidas. Daí a referência a A. W. Schlegel e à sua concepção de coro como “espectador ideal”, que contraria a simplória concepção política, ao apresentar a exigência de que, para se compreender “[...] o coro trágico [somos obrigados] a reconhecer nas figuras do palco existências vivas” (NT, 1992, p. 53).

Não foi suficiente ao jovem Nietzsche a concepção idealista do cofundador do círculo dos românticos, embora reconheça a asserção desta. A perspectiva de Schlegel requer um espectador e foi positiva, na medida em que ensinou à ciência estética de sua época “[...] que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico” (NT, 1992, p. 53). Por isso Nietzsche requer silêncio diante do questionamento se o público teatral de sua época poderia ser comparado com o coro trágico: silenciar significa, mais que tudo, negar essa possibilidade. Há um gigantesco abismo entre o coro trágico e o espectador moderno, e o caminho para a reposição da pergunta pelo sentido trágico do coro exige reconhecer que o coro trágico e o espectador ideal não são compatíveis. Reside aqui o limite de A. W. Schlegel. O faro nietzschiano juvenil sente aí aquela tão profunda concepção metafísico-idealista, da qual os irmãos Schlegel alimentaram-se com as leituras da obra de Fichte. Tal especulação parece excessiva?! Vejamos. A maneira como é apresentado o conceito de espectador ideal em A. W. Schlegel orienta ao sentimento, ou entendimento no contexto de uma concepção estética, de que o coro como gênero artístico é extraído do conceito de espectador. Esse espectador em si surge como forma e origem e, para

o encaminhamento lógico dessa pontual especulação, pode ser entendido como o eu determinador, força pulsante do Idealismo Alemão em suas várias faces e momentos.

O espectador ideal, como determinante, preocupará a Nietzsche, pois, em absoluto, o em-si do espectador dispensa o próprio espetáculo. Nas palavras do jovem filósofo: “o espectador sem espetáculo é um conceito absurdo” (NT, 1992, p. 53). Assim, a especulação sobre o nascimento da tragédia precisa romper com a “[...] alta estima da inteligência moral da massa [e] a noção de espectador sem espetáculo” (NT, 1992, p. 53). Será então Schiller o responsável por apresentar uma compreensão produtiva sobre o sentido do coro que ocupou lugar no prefácio à *Noiva de Messina*. Em sentido estético-filosófico, o empreendimento de Schiller fere a duros golpes o princípio de imitação da natureza, comprometendo-o com a crítica ao racionalismo e ao mecanicismo estético que segue a orientação cartesiano-newtoniana de mundo e arte na modernidade. Sua arma contra o naturalismo em arte é, portanto, o símbolo. Faz-se necessária a libertação do drama da concepção naturalista, restituindo seu caráter simbólico: só enquanto símbolo o que nos rodeia, a existência, adquirem sentido no universo da poesia. Em Schiller, “[...] o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para o si o seu chão ideal e sua liberdade poética” (NT, 1992, p. 54). O jovem Nietzsche vê nessa perspectiva uma pulsante luta contra a comum concepção, em muito ilusória, a respeito da poesia dramática, salvaguardada pelo moderno conceito de natureza.

Ao introduzir o coro, Schiller confere as condições de recusa a todo e qualquer naturalismo na arte. E, para o jovem filósofo, de tudo o que há de salutar em tal iniciativa em favor da arte, no cenário mais amplo de sua época, está o fato de que ela denuncia as contradições de um idealismo radicado no naturalismo científico moderno. Tornou-se conhecida a luta de Goethe e Schiller pelo natural, contudo, o natural, para este, não é a *res extensa* cartesiana. Sabe-se do quanto Rousseau ajudou aos germânicos na cunhagem de um novo conceito de natureza que salvasse a arte, a música, a poesia, a própria política. Assim, a crítica atinge a própria época nietzscheana, que, ao se julgar tão superior, não consegue perceber que a “[...] veneração pelo natural [...]” (NT, 1992, p. 54) os opõe a um idealismo. Cegos em relação a isso, cunham o chavão “pseudo-idealismo” e imaginam ter, em sua arte, superado até mesmo Goethe e Schiller, nesse caso específico “pseudo-idealistas”. A reivindicação da simbologia do coro da tragédia primitiva aproxima sua época do verdadeiro papel do coro satírico grego. O sátiro, enquanto coreauta, não incide numa representação fantasiosa de cunho racionalista. Em sentido religioso, sua existência se dá na estreita relação entre mito e culto, que constitui sentido no imaginário religioso do heleno crente.

No sátiro inicia a tragédia, e sua boca fala a sabedoria dionisíaca da mesma. Isso é desconcertante à ciência estética da época nietzscheana na medida que torna clara a formação da tragédia a partir do coro. Dessa forma, faz-se possível o paralelo que Nietzsche promoverá servindo-se de argumentos wagnerianos, segundo o qual diante do coro satírico, o homem civilizado encontra-se suspenso [*aufgehoben*], tal como o fica na presença da música dionisíaca. Diante da tragédia dionisíaca: “[...] Estado e sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (NT, 1992, p. 55). Trata-se do consolo metafísico que a verdadeira tragédia proporciona e, em sentido crítico, da descontinuidade do entendimento schopenhaueriano a respeito da vida como sofrimento que se serve da arte para sua suspensão. Em *O nascimento*, nesse momento específico da obra, o consolo metafísico nietzschiano surge como novidade nas seguintes palavras:

O consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a 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 perenemente os mesmos (NT, 1992, p. 55).

Em Nietzsche, a vida é alegria e o corpo é seu principal meio de expressão. O coro trágico, ao conduzir à descoberta dos sentidos das coisas e da própria vida, conforta. Mas que significa tudo isso no norte da argumentação nietzscheana em *O nascimento*? Significa afirmar que é o satírico coro que salva a arte grega.

Note-se no recurso a Hamlet comparado ao homem dionisíaco. É comum aos dois o mesmo olhar à essência das coisas, o conhecimento dessas e as náuseas em relação à atuação. O mundo enigmático da existência não adquire sentido pela atuação consciente. Daí as náuseas sufocantes em uma arte cujo norte é dado pelo conhecimento das coisas: “o conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão [...]” (NT, 1992, p. 56). Trata-se do que se pode denominar de crítica da epistemologia estética. A recusa dá-se ao excesso da reflexão em arte, o que se aprofundará mais à frente com a crítica a Sócrates e Eurípidés, bem como ao recitativo na ópera. Todo o esforço nietzschiano analisados nesta tese até agora insere-se no campo epistemológico, ético e político de sua época, na busca por recuperar o papel da arte, a partir de uma investigação profunda sobre a origem do coro trágico. Nesse sentido, buscar na arte cura e salvação requer considerar, em sua essência, que apenas ela “[...] tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror 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” (NT, 1999, p. 56).

Quem reconheceu em Charles Batteux com a obra *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746), a qual marcou época no classicismo francês, um esforço em fazer passar pelo princípio da razão iluminista todas as belas artes, regidas pelo princípio de imitação da natureza, e em específico o conceito de pastor que permeia sua definição de poesia pastoral, poderá entender o porquê do julgamento nietzschiano do sucesso alcançado pelo papel do pastor idílico. Em Batteux, o objeto da poesia pastoral deve ser a vida campestre “[...] a simplicidade dos costumes, a ingenuidade, o espírito natural, o movimento doce e pacato das paixões. É o amor fiel e terno dos pastores que causa desvelo e não inquietações, que excita bastante o coração, sem cansá-lo” (BATT EUX, 2009, p. 122). O quanto aprendeu disso toda a Europa! Nietzsche não se refere precisamente a Batteux e considera que tanto o interesse pelo sátiro quanto pelo pastor idílico da sua época são sinais da busca pelo que há de primevo e natural na vida do homem. Mas, faz-se necessário nos perguntarmos sobre o que difere a atitude destemida do grego ao ir buscar seu homem nos bosques e “[...] quão envergonhado e frouxo brinca o homem de hoje com a imagem lisonjeira de um terno, flauteante e sensível pastor” (NT, 1992, p. 57). Para os gregos, o sátiro é algo divino e sublime, na medida em que justifica a busca de um homem na natureza desprovida de conhecimento e reveladora de uma cultura inviolável, seja pela política, seja pela moral. Esse estado natural revela as mais fortes emoções, para além do comedida moral cristã que aprisiona o pastor idílico em comportamentos doces e pacatos. O homem satírico embebido pelo êxtase descobre a mais pura sabedoria que reside no mais profundo da natureza e sua onipotência sexual, o que sempre foi motivo de assombro para o povo grego.

Frente ao homem dionisíaco o pastor dos tempos modernos, bem como o homem civilizado, se reduzem a caricaturas. Dessa forma, assim se justifica o fato de a razão estar com Schiller: foi ele que, no retorno às origens, para dizer aos modernos que fora do mundo não há sentido para a poesia, e que enquanto atividade meramente reflexiva ela não cumpre sua função artística, ensinou que “[...] o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade” (NT, 1992, p. 57). A autêntica verdade natural da poesia requer desnudamento, ou seja, o retirar de si a pretensão de verdade do homem moderno civilizado. A verdade da poesia em contraste com o mentiroso e ilusório mundo do homem civilizado compara-se à dialética

relação entre a coisa-em-si e o mundo fenomenal, afirma Nietzsche kantianamente. Portanto, a tragédia com seu consolo metafísico, que aponta para o drama da existência sempre de novo ao destruir o aparente, encontram no simbolismo do coro dos sátiros “[...] uma símile relação primordial entre coisa em si e fenômeno” (NT, 1992, p. 58). Dessa forma, o pastor do homem moderno encarna a mera cópia de todas as ilusões e conceptualizações em relação à natureza, ao contrário do grego dionisíaco que busca a natureza no que há de mais forte e tremendo, vendo-se na figura do próprio sátiro encantado. Todo esse processo envolvendo ânimos, disposições e cognições permite ao homem dionisíaco transmutar-se diante de si mesmo, tornando-se parte da natureza, ou gênios da natureza, como os próprios sátiros. Esse acontecimento é, na visão do jovem Nietzsche, o que há de mais originário e natural na experiência trágica de mundo do homem grego, e, por conseguinte, a chave para o entendimento de uma constituição ulterior do coro na tragédia. Essa argumentação permitirá justificar a ideia de que “um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos [...]” (NT, 1992, p. 58). Assim, a perspectiva nietzschiana se mantém firme em relação àquele destoar, sobre o qual já aludimos em relação à via de acesso interpretativo aos gregos, bem como à sua crítica à ciência estética de sua época em sua matriz racionalista, ética, política, e tal como nos propomos com este trabalho, também metafísica. Alguns passos serão importantes agora, para, em seguida compreendermos o significado da morte da tragédia no jovem Nietzsche.

O coro trágico só pode ser entendido como imitação natural do fenômeno acima apresentado e que num momento posterior a tragédia precisa ser entendida a partir da necessidade de separação entre os espectadores dionisíacos e os encantados servidores dionisíacos. Contudo, Nietzsche alerta para o fato de que isso não significa uma contraposição entre público e coro e de que, na tragédia ática, o público encontrava a si mesmo no coro da orquestra, ou seja, o lugar de dançar em sentido originário, construído em círculo para em seu meio ser erguido o altar a Dionísio. Na macrocompreensão da época, tudo e todos eram um grande e sublime coro de sátiros em movimento. Daí a inversão da compreensão de A. W. Schlegel, que agora se traduz na ideia de que o coro propriamente é o espectador ideal, na medida em que ele mesmo é único vedor da cena. Aos gregos isso foi possível graças à arquitetura de seus teatros, que permitia, em uma lógica espacial, a quem contemplava imaginar-se e sentir-se também um coreauta. A procuração acurada em tornar clara tal problemática liga-se à importância da definição de coro, em “[...] sua fase primitiva de prototragédia, como auto espelhamento do próprio homem dionisíaco” (NT, 1992, p. 58). Mas onde se encontra o assombro dessa perspectiva relacional de vivência artística? É que em se

tratando da época juvenil nietzschiana, isso rompia não só com a estrutura das organizadas fileiras nas quais se punham os homens civilizados para apreciar espetáculos, mas, em sentido profundo, com uma concepção não só da tragédia grega, mas de arte como um todo.

Daí a necessidade de apresentação do coro da tragédia em sua matriz originária. Uma recusa declarada, nas palavras de Nietzsche, a “[...] nossas concepções eruditas sobre tal processo artístico [...]” (NT, 1992, p. 59). Essas concepções estão permeadas pelo abstracionismo racionalista moderno que torna o poeta estranho à naturalidade e simplicidade do fenômeno estético, sendo mais agradável a ele a clareza do conceito e da imagem do que a simbologia da metáfora. É definido, assim, o que realmente pode ser o verdadeiro poeta, e necessariamente o verdadeiro dramaturgo: o primeiro consegue ver o dinâmico jogo da existência e captar a essência das figuras atuantes que o rodeiam; o segundo, por sua vez, é capaz de metamorfosear-se a ponto de se expressar de dentro de outrem. Apenas as excitações dionisíacas possibilitam tais aptidões artísticas tão importantes e aqui nos vemos novamente chamados à atenção pelo profenômeno trágico, bem como chamados àquela experiência do coro trágico, na qual é possível “[...] ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem” (NT, 1992, p. 60). Essa é a experiência originária! Basta que a comparemos à iniciativa do rapsodos, que jamais se confunde com as imagens que constrói, ao passo que se assemelha mais ao pintor, vendo-as sempre fora de si.

O fenômeno dramático é, portanto, epidêmico, é uma experiência grupal do êxtase, o que marca a diferença básica entre o ditirambo e qualquer outra prática coral: “[...] o coro ditirâmico é um coro de transformados [...]” (NT, 1992, p.60). Nietzsche remonta à experiência processional das virgens de Apolo, que chegam ao templo conscientes do que são e contrapõe o autoesquecimento de si na experiência ditirâmica, na qual tudo é suspenso, e já não conota mais posições e papéis sociais, ou mesmo códigos de conduta – é em grupo colocar-se fora do tempo e das esferas sociais. Dessa forma, enquanto a atividade coral exige o solista apolíneo, o ditirambo requer uma comunidade inconsciente de atores: “o encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática” (NT, 1992, p. 60). Trata-se de uma questão poderosa esse que tocamos agora, pois o drama para estar completo precisa do entusiasta dionisíaco que num contexto de encantamento contempla a deus ao ver a si mesmo como sátiro. Nesse processo metamórfico ele vê fora de si uma nova visão, que é o ómega apolíneo de seu estado. Assim se configura o drama em sua completude para o jovem Nietzsche. Aqui se completa a definição que determina o processo argumentativo do filósofo

no decorrer de *O nascimento*, e que para nós é fundamental para dialogarmos de forma coerente com o autor.

3.4 Da constituição do drama à morte da tragédia grega

Nas palavras de Nietzsche: “[...] devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NT, 1992. p. 60). Essa definição geral nos permitirá entender a crítica de Nietzsche ao palco moderno, bem como o que o autor denominará morte da tragédia. Nesse contexto, o drama foi entendido como a instância na qual residem, em tensão, e em perene necessidade, uma da outra, tanto as cognições apolíneas, quanto os efeitos dionisíacos. O que tudo isso disse à época de *O nascimento*? Alvejou a concepção da época moderna em relação à posição do coro de ópera, a moralidade do drama, dada a habitual atitude frente ao palco e ao foco demasiado preso na clareza da ação, que, à época, impedia a compreensão da importância do coro e seu simbolismo originário envolvendo dança, música e palavra, bem como sua sabedoria como alta expressão da natureza. Mas, voltando aos gregos, algo precisaria ainda ficar claro. Dionísio, a figura central, não estar *in loco* no período mais primário da tragédia, implica o fato de que sua presença seja somente representada. Esse esclarecimento nietzschiano procura mostrar que, em seu início, a tragédia é apenas coro, e só posteriormente torna-se drama. O tornar-se drama caracteriza-se objetivamente pelo interesse em tornar real – mostrar aos olhos – a presença do deus em cena.

Constituído o drama, o coro ditirâmico assumiu a função de excitador dos ânimos dos ouvintes, elevando-os ao estado dionisíaco. Só assim, ao se depararem com a mascarada figura do herói trágico, o notariam como algo surgido da condição extasiada na qual se encontravam induzidos pela excitação do coro ditirâmico. Nessa experiência encontra-se o sentimento contraditório originário da tragédia apresentado em perspectivas estilísticas paradoxais: “[...] linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mudo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão” (NT, 1992, p. 63). Para Nietzsche, existe algo incontestável na mais antiga configuração da tragédia grega: ela “[...] tinha-se por objeto apenas os sofrimento de Dionísio [...]”. Assim, uma investigação do sentido e ensinamentos das mais famosas personagens, como o Édipo de Sófocles e o Prometeu esquiliano, bem como da propensão para o trágico comum ao conjunto dos povos árias, nos apresentará sempre de novo a natureza dionisíaca e apolínea em um só tempo. Até esse ponto do itinerário

interpretativo de *O nascimento*, Nietzsche acredita ter tornado clara a compreensão sobre a consideração pessimista de mundo e o sentido profundo do mistério da tragédia. Há, portanto, uma fidelidade à unidade da obra como um todo, ao passar pelos diversos temas, orientada pelo “[...] conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade reestabelecida” (NT, 1992, p. 70).

O fechamento sumário que Nietzsche apresenta em poucas palavras, como vimos na citação acima, interpõe no fio de sua interpretação a abertura da linha de pensamento que culminará com a crítica a Sócrates e Eurípides. De início é lembrado o *epos* homérico como poesia da cultura olímpica, que, dentre outras coisas, significou a vitória sobre a aterrorizadora força dos titãs, bem como valeu para destacar que, renascidos pela força da poesia trágica, toda a cultura olímpica percebeu-se vencida por uma visão de mundo bem mais intensa, a dialética. Se há, em Nietzsche, dentre os tragediógrafos, uma predileção por Ésquilo, isso se deve à capacidade deste em ter feito reviver em diálogo com o homérico mundo olímpico, a era titânica, e inter-relacioná-los na busca por um novo sentido do divino. A iniciativa do artista de espírito dionisíaco faz reviver o sentido mítico do mundo e da vida, trazido à tona pela “[...] força hercúlea da música [...]” (NT, 1992, p. 71): um novo sentido para o mito dependeu necessariamente da música, concebida tal como já aludimos anteriormente. Em sentido histórico, Nietzsche identifica uma queda cada vez maior da experiência do trágico e do espírito dionisíaco no corpo do drama. Se com Ésquilo encontra-se seu mais forte sentido, em Sófocles haverá uma diminuição e culminará com a morte de trágico em Eurípides.

Para Nietzsche esse processo se caracteriza pela pretensão da cultura grega em interpretar o mito como um simples fato histórico, esvaziando-o de toda a sua simbologia. Assim, será Eurípides o “[...] sacrílego [...]” (NT, 1992, p. 72), o responsável pela morte do trágico, que corresponde da mesma forma à morte da música: seu mito e sua música passam a ser então “[...] arremedados, mascarados [...]” (NT, 1992, p. 72). Nessas condições, encontra-se abandonado Dionísio e conseqüentemente é abandonado Apolo. Desamparado por essas duas manifestações fisiológicas, Eurípides funda-se na dialética sofisticada, mascarando seu drama, que desconhece a paixão pulsante da natureza. A morte da tragédia deu-se subitamente e a experiência da perda súbita caracteriza-se por gerar o vazio, a falta de sentido. Esse é o sentimento do grego frente ao mundo agora sem sentido. Quando algo morre envelhecido pelo tempo, vê lentamente algo novo surgir de sua estirpe, o que não é o caso da tragédia.

Nietzsche apresenta essa problemática ao mostrar que a Nova Comédia Ática, representada por Meandro e Filemon, aquela terceira fase da evolução do gênero cômico entre os gregos, deste Aristófanes (448 - 380 a.C.) da Comédia Antiga, e Antífanos (408 - 334 a.C.) e Alexis (375 - 275 a.C.) da segunda fase, que, entendeu ser herdeira da tragédia que a precedia, estava em parte errada.

A fonte da qual se alimentou cegamente a Nova Comédia Ática foi a tragédia eurípidiana, portanto, do momento onde agoniza a tragédia. Nesse sentido, afirma o jovem filósofo: "Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento passamento" (NT, 1992, p. 73). A Nova Comédia tornou-se possível em Eurípides a partir do ideal de inteligibilidade do drama. Dessa forma, a posição e condição do espectador em relação à cena é o que diferencia a tragédia eurípidiana da de Sófocles e Ésquilo. Há um deslocamento da experiência grupal do impulso dionisíaco para a clareza do bem falar. Só a partir dessa mudança fundamental, por exemplo, é que se compreende o critério que justificou, em um concurso de tragédias, a vitória de Eurípides em relação a Ésquilo, embasada no fato de possibilitar, aos espectadores, a compreensão de forma clara e, por conseguinte, a observação e o julgamento, capazes de favorecer conclusões sofisticadas a respeito do espetáculo. O critério agora se define como intelectual, bem como se define como princípio fundamental a possibilidade de se filosofar e fazer juízo a respeito do que é tornado cena. Para o público desse espetáculo, poder-se-ia, agora, dirigir a Nova Comédia. Mas, se isso já nos parece suficiente para a compreensão da crítica de Nietzsche a Eurípides, logo percebemos que não. Essa primeira posição apresentada em relação à condução do espectador ao palco sobre vias de ajuizamento trata-se de um diagnóstico provisório, assim, se faz necessária uma investigação mais profunda a respeito do porquê de tal tendência. O jovem filósofo parte nessa direção.

Eurípides transportou a força natural das experiências, sentimentos e paixões para a alma de seus heróis cênicos, que, com novas palavras e nova música, fizeram-se inteligíveis. Nesse contexto, Eurípides precisou ser visto como espectador e, conseqüentemente, como pensador, e não como poeta. Ele foi espectador, na medida em que, com fins de clareza imagética e argumentativa, centrou-se em um processo metódico e sistemático de exploração de todas as obras primas de seus antecessores. Ele deparou-se então com o incomensurável, em temas, estruturas, personagens, eticidade e o próprio sentido do coro. A clareza lógica que pretendia sua investigação esvaziava-se com a infinitude subjacente, principalmente em relação à obra esquiliana, de forma que tudo que em algum momento parecia preciso, era também enigmático: Eurípides não entendeu seus predecessores porque sua chave mestra

interpretativa era exatamente o entendimento, assim como os que estavam à sua volta, tal como diz Nietzsche, “[...] só tinham a oferecer-lhe um sorriso desconfiado [...]” (NT, 1992, p. 78) em relação à obra de Ésquilo e Sófocles, pois sofriam da mesma necessidade, qual seja, entender logicamente a tragédia grega. Uniram-se então dois espectadores com papel fundamental na luta contra as obras de arte de Ésquilo e Sófocles: Eurípides como tragediógrafo pensador, e a Sócrates, representando sua época, como receptora calorosa tragédia euripidiana.

O drama de Eurípides lutou intensamente contra o elemento dionisíaco originário, o que permitiu em uma fase tardia de sua obra a pergunta sobre se deveria ou não subsistir o dionisíaco, ou se não seria melhor forçá-lo a abandonar o solo helênico. Dionísio foi, deveras, expulso do palco trágico. Esse foi um empreendimento euripidiano, sobre o qual dirá Nietzsche: “[...] foi, em certo sentido, apenas máscara, a divindade que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates” (NT, 1992, p. 79). Morre então a tragédia sufocada por uma nova relação: o dionisíaco e o socrático, e, se se fez possível ouvir no final da obra euripidiana uma retratação em relação a seu desprezo por Dionísio, ela não conseguiu mais reparar o que foi posto em ruínas. No que consiste, então, a tendência socrática com a qual Eurípides travou batalha e venceu o drama trágico de seus antecessores? Essa pergunta nos compromete com a necessidade de compreender de que forma o drama perdurou ao abandonar o mistério da música e com ela o fenômeno dionisíaco primário. Ele manteve-se transmutado em *epos* dramatizado, ligado apenas ao domínio apolíneo da arte. Nessas condições, todo e qualquer efeito trágico tornou-se inalcançável, uma vez que a épica apolínea, focada no prazer e redenção da bela aparência, tornou encantadora até mesmo o mais aterrorizador.

O drama euripidiano só pode ser compreendido tomando como pressuposto uma perspectiva apolínea. O recurso nietzschiano à orientação platônica no *Íon* reforça a vocação socrática desse novo momento do drama. Quando Platão descreve o caráter do jovem rapsodo, diferenciando-o dos rapsodos da época antiga, ele já se distancia do que é fundamental para a experiência apolínea, o perder-se na aparência. Dessa forma, a frieza do drama euripidiano o impede de alcançar o próprio efeito apolíneo do *epos*, aprofundando seus passos extinção do elemento dionisíaco. Execrado então os dois impulsos artístico-fisiológicos, o apolíneo e o dionisíaco, novos meios de excitação foram necessários, fundando-se em “[...] frios pensamentos paradoxais [...] – em vez das introvisões apolíneas – e afetos ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos [...]” (NT, 1992, p. 81). Prevaleceu, portanto, uma preocupação demasiado realista alienada em relação ao “[...] éter da arte” (NT, 1992, p. 81). Deve se

entender do dito até aqui que Eurípides, com sua aversão ao dionisíaco, não conseguiu justificar um drama apenas apolíneo, uma vez que o abandono de Dionísio significa também ser abandonado por Apolo, como já aludimos acima. Dada essa condição, sua arte enveredou pelos caminhos das preocupações realistas e naturalistas, tornando-se, na perspectiva do jovem Nietzsche, algo inartístico.

Se a Eurípides e seus espectadores tornou-se irreconhecível o mistério profundo do drama de Ésquilo e Sófocles, de quem distanciavam-se cada vez mais, isso se justifica por estarem circunscritos numa visão de mundo determinada pelo socratismo estético a partir dos cânones: “tudo deve ser inteligível para ser belo [e] só o sabedor é virtuoso” (NT, 1992, p. 81). Todo o drama foi revisto nessa perspectiva, o que gerou mudanças profundas na linguagem, na própria estrutura dramática e, conseqüentemente, na música coral. Daí Nietzsche recorre ao prólogo euripídiano, o qual “[...] serve de exemplo da produtividade desse método racionalista” (NT, 1992, p. 81): trata-se do que pode haver de mais contraditório no contexto do drama. Com uma preocupação ligada à clareza e à inteligibilidade da cena, Eurípides exigiu “que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu a ação, o que aconteceu até então, [...] o que no decurso da peça há de acontecer [...]” (NT, 1992, p. 81). O intento racionalista do socratismo estético exige o entendimento para seja possível sentido, ou seja, tudo o que ocorrerá precisa antes existir na consciência do espectador. A preocupação com tensão à qual era submetido o espectador no decurso da peça, gerada exatamente da incerteza a respeito do estaria por vir, foi transladada para a retórica das grandes cenas nas quais, paixão e dialética imbricavam em busca da clareza do argumento.

Decorre daí o fato de que o espectador, obrigado a pressupor e raciocinar sobre o roteiro da peça apresentado no prólogo, está impedido de vivenciar e mergulhar nos sentimentos das ações dos protagonistas. Perdeu-se nesse contexto a capacidade viva em Ésquilo e Sófocles de introduzir o espectador nas primeiras cenas de modo acidental e não de maneira formal como o fez Eurípides embriagado pelo socratismo estético. A perspicácia nietzschiana nos conduz a um paralelo entre Eurípides e Descartes, quando identifica na saída cartesiana, que só justificou a realidade do mundo empírico ao recorrer à veracidade de Deus, à divindade apresentada no prólogo com a responsabilidade de apresentar o enredo do drama e tirar dúvidas quanto à realidade do mito. Em Eurípides, o apelo ao divino reaparece novamente no encerramento do drama sob o signo de *deus ex machina*, que consistia em um personagem descido ao final da cena responsável por amarrar o sentido do enredo, ou desembaraçar momentos desempenhados pelos protagonistas que não tenham ficado claros o

suficiente aos espectadores. A memorável posição que Eurípides ocupa na cultura grega justifica-se precisamente em razão de este ter, como poeta, usado ao máximo de sua consciência.

Para firmar sua crítica, o jovem Nietzsche supõe que o intuito artístico de euripídiano dialoga com a sobriedade do *nous* de Anaxágoras, para quem, ao criar a ordem, a inteligência deu sentido ao caos. E com o recurso ao julgamento de Sófocles sobre Ésquilo – para quem este último, ao fazer correto, fazia-o de forma inconsciente – opõe a perspectiva de Eurípides, para quem o erro encontra-se no fato de fazer inconscientemente. A crítica é aprofundada quanto retomada a censura platônica à poesia. É notório o destino da arte no sistema filosófico platônico e nesse caso em específico, nos é apresentada a recusa platônica ao poeta que em seu poetar lança mão do irracional, posto que, em sentido platônico, o belo exige necessariamente atividade consciente. O que separa Eurípides de Sófocles e Ésquilo é precisamente essa perspectiva, pois ela o torna como entendido pelo jovem Nietzsche, “[...] o poeta do socratismo estético [...]. Sócrates [por sua vez], não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística” (NT, 1992, p. 83). Está morta a tragédia e seu assassino declarado é o socratismo estético! Que precisa ainda ser investigado? A afinidade entre Eurípides e Sócrates. Nietzsche parte do divulgado comentário entre os atenienses de que Sócrates sempre contribuiu com atividade poética de Eurípides, e aponta para indiferença socrática em relação à arte trágica e sua decisão em não se fazer presente aos espetáculos, a menos que se tratasse da apresentação de uma nova peça de Eurípides.

“Homens, o mais sábio dentre vós é como Sócrates, que reconhece não valer, realmente, nada no terreno da sabedoria” (PLATÃO, 2001, p. 121). Quão conhecida tornou-se a posição de Sócrates e quão significativa ela é para a história da filosofia. Essa declaração, para Nietzsche, guarda muito do que contribuiu para a morte da tragédia e o sentido de sua proximidade com a poesia euripídiana. Basta observar que a declaração do oráculo a respeito da sabedoria socrática como a maior entre os homens foi seguida da sentença de que Eurípides seria o segundo e que em terceiro lugar deveria ficar Sófocles, que, perante Ésquilo, destacou-se em fazer o correto de forma consciente. Três sábios de um só tempo! Que significaram tais sentenças oraculares? Para Nietzsche, o enigma que se esconde por trás desse conceito de sapiência se desfaz quando o irônico Sócrates declara nada saber. Ele chega a essa conclusão após suas andanças por Atenas e principalmente a partir do embate com várias autoridades locais. O que Sócrates sente é que todas as autoridades, artistas etc., com quem conversou não estavam seguras a respeito de seus papéis e funções, ou seja, orientavam

suas vidas, profissões e decisões de forma instintiva. Se sapiência significou na sentença do oráculo estar consciente sobre o que se faz, naturalmente o que é guiado por instinto significa ausência de sabedoria e é indigno de crédito. Esse problema fixou-se como ponto central para Sócrates e precisou ser submetido à correção de forma tão profunda, que a própria existência precisou ser revista. Este é o “[...] ponto central da tendência socrática. Com ela o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes [...]” (NT, 1992, p. 85). Desde Sócrates, firma-se com pretensão de superioridade uma nova ética e uma nova arte.

Condenado, o moribundo Sócrates, aquele cujo *daimon* tornou-se apoio para os momentos de insegurança de sua descomunal sabedoria, como reconhece Nietzsche, fixou-se como o modelo ideal da juventude grega, que foi seguido com toda sua alma pelo jovem Platão. A recusa socrática à arte trágica põe-na no âmbito do apenas agradável, mas nunca útil, de forma que todos os seus discípulos foram incitados a manterem distância de algo com natureza nada filosófica. Entende-se com esse argumento a atitude do jovem Platão, que, simpatizante da arte trágica, decidiu pôr fogo em seus para seguir a Sócrates. Uma crítica a Sócrates requer necessariamente um olhar aguçado em direção a Platão. Nietzsche reconhece no sistema filosófico platônico a condenação da tragédia e da arte em geral, bem como a necessidade de criação de uma nova arte, o diálogo; como atitude ligada diretamente à iniciativa socrática. Com o problema em torno da *mimesis*, Platão condena a arte, principalmente a tragédia, a uma condição ainda inferior ao mundo empírico. Isso pelo fato de toda arte encontrar-se a três pontos da verdade. Seu projeto filosófico marca-se então por um esforço desmedido em busca de suplantar a realidade, justificando um mundo eterno, imutável e perfeito radicado na ideia, a qual podíamos almejar por meio do diálogo.

Para Nietzsche, no diálogo platônico encontram-se imbricadas todas as formas de artes, eis que oriundo de uma forte mistura de estilos e formas precedentes. Por esse motivo ele ocupa como que um meio termo entre narrativa, lírica, drama, prosa e poesia. Dele surgiu um novo gênero ou forma de arte, o romance. Há um mérito, aqui, afirma no jovem Nietzsche, “[...] o diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates [...]” (NT, 1992, p. 88). Do feito platônico precisa ainda se dizer, ele proporcionou à poesia uma estreita relação com a filosofia dialética, com um detalhe significativo, o de que aquela coexiste enquanto serve dessa última: “Aqui o pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética” (NT, 1992, p. 89). Dessa forma Sócrates se converterá no herói dialético do drama

dialógico platônico e fixará o otimismo do ato concludente do raciocínio dialético no corpo do que ainda resta da tragédia, descaracterizando todas as regiões dionisíacas, reduzindo-as a pó.

3.5 Da música como problema de racionalidade

Ao chegar a esse momento de *O nascimento*, o jovem Nietzsche atenta para a necessidade de nos perguntarmos sobre as condições em que é posto o coro e toda a essência musical da tragédia, face ao otimismo socrático a partir do qual passou a se configurar o novo mundo cênico. Essa preocupação incide sobre o núcleo da argumentação nietzscheana-juvenil ao passo que, para o filósofo, “[...] o coro só pode ser entendido como causa primeira da tragédia e do trágico em geral”. (NT, 1992, p. 90). Um primeiro passo para o aniquilamento do coro pode, de fato, ser identificado ainda em Sófocles, na atitude em retirar desse a responsabilidade pelo todo da tensão da cena intercalando o mesmo com os atores. Contudo, esse processo, como já vimos anteriormente, sofre um aceleração com Eurípides, Agatão e a Nova Comédia. E os motivos também já nos foram tornados claros: “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia” (NT, 1992, p. 90). A tudo isso se soma a figura de um Sócrates artístico. Nietzsche aponta para essa condição socrática, ao retomar no *Fédon* de Platão, a situação angustiante que Sócrates dizia vier, por perceber que a lacuna existente em sua vida, ou mesmo o vazio que a perpassava, dava-se por ter negligenciado algo, a música. Algo como que uma divindade em sonho sempre o acompanhou, dizendo-lhe Sócrates, seja músico!

Seu conforto existencial, porém, sempre se fez possível, ao perceber “[...] que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acreditar plenamente que uma divindade venha lembrá-lo daquela ‘música popular, ordinária’” (NT, 1992, p. 91). Para o Sócrates artístico, filosofar é arte das Musas, e não musicar. Completa-se com essa inversão o aprofundamento do processo do aniquilamento do trágico, no qual a filosófica dialético-racionalista, recusa do ponto de vista moral e epistemológico a força da música e sabedoria popular que é fundamento da experiência do trágico. Afirma Nietzsche, no entanto, que o Sócrates artístico é também contraditório. Encarcerado, Sócrates põe-se a musicar, e “[...] nesse estado de espírito compõe um proêmio a Apolo e põe em verso algumas fábulas esópicas” (NT, 1992, p. 91). O velho dialético-racionalista se contradiz ao lançar mão da música por ele depreciada, e essa atitude revela também sua incapacidade de compreensão do fenômeno trágico, de sua moralidade, e importância da música em tal contexto. É mais ainda para o jovem Nietzsche: trata-se da iniciativa que releva da parte do Sócrates musicante,

sérias dúvidas sobre os limites da lógica da filosofia dialética. Música insere-se aqui no âmbito do conflito entre racionalidades, que Nietzsche afirma se manifestar, na dúvida que acompanha Sócrates em seu ato de musicar: “Será que a arte não é até um correlativo necessário e um e um complemento da ciência?” (NT, 1992, p. 91).

Dessa parte da argumentação em *O nascimento* cresce um olhar em prospecção, que buscar interpretar as maneiras como a figura do Sócrates artístico perpassou toda a posteridade. Para tanto, foi preciso declarar a grandeza em formação e cultura dos gregos em relação aos outros povos com os quais se relacionaram, bem como em relação à posteridade, que teve sempre que reconhecer nos gregos, de uma forma ou de outra, a fonte da qual se alimentaram. Nesse contexto, Sócrates representou o modelo até sua época inexistente: o modelo de homem teórico. Das mais intrigantes capacidades do homem teórico, marcou a posteridade, a possibilidade do clareamento, ou o desvelamento a partir de um esforço próprio e racional, opondo precisamente o homem artístico, que, ao desvelar, sempre e novamente depara-se com algo velado pelo mistério profundo da arte. De Sócrates o Ocidente herdou a crença inabalável no pensar, que, orientado pelo princípio da causalidade poderia e deveria não só adentrar nas profundidades dos seres humanos, mas também corrigi-lo e orientá-lo. Lessing é um exemplo tomado por Nietzsche, que, na época moderna, incorporou o artista de espírito teórico, ao passo que determinou como linha mestra de sua produção a busca da verdade, cujo pensar é a iniciativa mestra. Essa preocupação caracteriza-se, portanto, como uma ilusão metafísica acrescida com instinto à própria ciência, que, num processo contraditório, mostra a ela mesma seus limites, obrigando-a sempre a metamorfosear-se em arte.

É como se a arte insistisse em viver! É como se o pensar estivesse sempre a limitar-se, sem o saber! A angústia socrática em relação à criação artística permanece viva na posteridade enquanto instinto da ciência, pois Sócrates “[...] nos aparece como o primeiro que, pela mão de tal instinto da ciência, soube não só viver, porém – o que é muito mais – morrer; daí a imagem do Sócrates moribundo [...] isento de temor à morte pelo saber e fundamentar” (NT, 1992, p. 93). A existência antes enigmática no âmbito da tragédia grega surge, então, como compreensível e justificável no âmbito da racionalidade socrática. Daqui o argumento nietzschiano, exige de nós a compreensão de que após Sócrates, as sucessivas escolas filosóficas conduziram “[...] a ciência ao alto-mar, de onde nunca mais, desde então, ela pode ser inteiramente afugentada [tornando aquele velho andarilho ateniense no] ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal” (NT, 1992, p. 94). O Sócrates platônico

encarnou o espírito de uma nova forma da serenojovialidade grega de forma a dar as diretrizes para a educação dos nobres jovens de sua época.

Mas há que considerar: em alto-mar, a ciência é engolida pelo redemoinho da lógica, que em suas regiões fronteiriças só vê a si mesma, criando um campo endógeno que não dá mais conta do todo da existência. Uma nova forma de conhecimento trágico surge desse ponto conflituoso. Dessa forma, Nietzsche convida a um olhar sobre o presente e o futuro, com o objetivo de identificar onde se encontra o Sócrates musicante, e onde será preciso um enfrentamento destemido deste. Se se identifica em Nietzsche e em sua história pessoal uma paixão pela música, há que se destacar, junto a isso, que ela é cura e saída da condição endógena na qual a ciência e a lógica colocaram o homem ocidental. Por isso a música configura-se como problema de racionalidade, posto que, aniquilada a tragédia com o dissipar-se do espírito da música, será somente desse mesmo espírito que ela poderá renascer. Nietzsche parte com um olhar incisivo para sua época, entendendo aderir à luta entre “[...] o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte” (NT, 1992, p. 96), pondo-se em favor dessa última e encontrando na música o ponto que questionamento e indicação do limite da ciência quando se trata do enigma da existência. Entenda-se, aqui, todo nosso esforço de reconstrução do arcabouço estético-filosófico wagneriano e schopenhaueriano aplicado na segunda parte de nosso trabalho; Nietzsche identificou nos dois a parceria necessária para compor a infantaria de seu exército. A Grécia arcaica, Wagner, Schopenhauer embaralharam-se, embora não *ipsis litteris*, no enfrentamento de todas as forças empenhadas contra a arte e precisamente contra a tragédia.

Nietzsche segue delimitando seu objetivo a partir de agora: tratar “[...] da oposição mais ilustre à consideração trágica do mundo, e com isso me refiro à ciência, otimista em sua essência mais profunda, com seu progenitor Sócrates à testa” (NT, 1992, p. 97). Tal empreitada o liga diretamente ao contexto maior do debate sobre a formação em sua época, guiada pela preocupação com o “ser alemão” e o bem que fará a este garantir o renascimento da tragédia. É exigida uma retomada do que foi discutido até esse momento da obra. Daí lembrar que o olhar detido em Apolo e Dionísio, como representantes de dois mundos distintos da arte, consistiu na recusa às pretensões de justificar as artes como emanadas de um único princípio, a razão. Apolo, portanto, a partir de um recurso schopenhaueriano, foi tomado como o gênio transfigurador do *principium individuationis* por meio do qual a redenção na aparência é alcançada. De outro lado, no qual persiste o ideal schopenhaueriano de alcance ao mais íntimo das coisas, está Dionísio, responsável pelo rompimento com o mundo da individuação. Assim, marca-se a oposição entre a arte plástica como arte apolínea,

e a música como arte dionisíaca. Se preocupava a Nietzsche o olhar para sua época, após uma profunda retomada da experiência grega com a arte, ele encontrou o caminho, identificando, em sua época, iniciativas que pudessem dialogar com o fenômeno primário da arte dionisíaca.

Tudo isso justifica o fato de que, no norte dessa argumentação, Nietzsche aponta Schopenhauer como o único pensador a identificar na música algo que a diverge de todas as demais artes, posto que esta não se limita à aparência do mundo fenomênico, mas aponta para o íntimo deste. Com essa ideia Nietzsche caracteriza-se schopenhaueriano, mas ao mesmo tempo indica sua diferença em relação ao mestre, com a afirmação de que este não se serve, como ele, Nietzsche, da simbologia helênica do apolíneo e do dionisíaco, sendo para nós, importante considerar: isso indica um primeiro rompimento do jovem Nietzsche com a lógica de sistema da metafísica schopenhaueriana, ao passo que Dionísio e Apolo efetivam-se enquanto manifestações fisiológicas no contexto da experiência artística. O segundo recurso envolve Richard Wagner e seu *Beethoven*, que, a partir de categorias schopenhauerianas, estabelece uma nova compreensão de música, desligada dos critérios de compreensão das artes figuradas. Vinculado à luta dos românticos, Wagner, procurou libertar a música do conceito de beleza clássico-moderno vigente no mundo das artes figurativas, que no mundo da música significou o aprisionamento à forma, da agradável bela forma. Confessa-nos Nietzsche: “Após tomar conhecimento dessa enorme contraposição, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega” (NT, 1992, p. 98).

O voltar ao problema primordial da tragédia grega parecia, ao jovem filósofo, o caminho mais fecundo para mostrar à pretenciosa cultura científica de sua época o quanto ela tinha se limitado ao mais superficial que há nos seres humanos e no mundo. Daí, numa perspectiva atualizada, questionou-se sobre os efeitos oriundos do dionisíaco e apolíneo completando-se lado a lado, implicando necessariamente entender como se relaciona a música com a imagem e o conceito. Aqui o esforço schopenhaueriano, que se ergueu sobre a sombra platônica e kantiana, na tentativa de resolver aquela divisão tão profunda entre a ideia e o sensível, entre o fenômeno e a coisa em si, torna-se o ambiente favorável para Nietzsche discutir a relação entre música, imagem e conceito. Também Wagner reconheceu esse potencial. Mas em que argumento schopenhaueriano se abre essa novidade? Na ideia de que música é linguagem imediata da vontade, ou seja, do que há de mais profundo, do em-si do mundo. Mas o artifício nietzschiano é engenhoso: Schopenhauer não é repetido, ele é usado para atualizar a crítica nietzschiana que inicia lá com os gregos. Nesse sentido, há um objetivo claro: encontrar na música a capacidade para dar nascimento ao mito, em específico o mito trágico.

Imagem e conceito encontram, dessa forma, na música, seus sentidos mais elevados e contribuem com o intuito nietzschiano, na medida em que permitem transparecer as duas classes de efeitos que a música dionisíaca exerce sobre o imagético mundo apolíneo: “a música estimula à ‘introvisão similiforme’ da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emerja com ‘suprema significatividade’” (NT, 1992, p. 101). Entendida dessa forma, faz-se possível identificar no sentido simbólico que a música pode despertar a essência do conceito de trágico. Se Wagner e Schopenhauer serviram tanto a Nietzsche, isso se justifica pela possibilidade que o deram, de rerepresentar o sentido do trágico fazendo frente às categorias de aparência e beleza, e afirmar que “[...] somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo” (NT, 1992, 101). Alegria pelo aniquilamento!? Em que sentido? Não deveria Nietzsche se desculpar de seus paradoxos como o fez Rousseau no *Emílio*? Talvez! Aqui ressoa claro na argumentação nietzschiana, o que como já vimos anteriormente Dias apresentou com prudência e perspicácia. Ele não segue Schopenhauer cegamente, na medida em que o fenômeno da arte dionisíaca, revela a eternidade da vida, ou seja, “a alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a imagem [...]” (NT, 1992, p. 101-102). Enquanto que em Schopenhauer, viver é sofrer, e a música apenas nos alivia desse tormento, ao provocar a sensação de sairmos dele para uma resolução no plano metafísico.

O jovem Nietzsche introduz nesse momento da obra uma viragem, embora ela não tenha toda a consciência do período após *Humano, demasiado humano* (1878). Ele quer mostrar que “[...] a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência [...]” (NT, 1992, p. 102), o que requer o reconhecimento de que tudo o que existe deve estar preparado ao sofrido acaso, e que o consolo metafísico que nos arrebatava em instantes em nossa experiência individual, remete-nos sempre ao “[...] indomável desejo e prazer de existir; [assim] a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários [ao] incomensurável arquiprazer na existência [...]” (NT, 1992, p. 102). Aqui nos parece possível ouvir o Nietzsche tardio, que no *Crepúsculo dos Ídolos* (1888), censura Schopenhauer por tratar “[...] da beleza com melancólico fervor, [ensinar] o ‘desvencilhar-se da vontade’ como o propósito geral da arte, e venerar o ‘inclinado à resignação’ como grande utilidade da tragédia [esquecendo-se que] a arte é o grande estimulante para a vida” (CI, 2006, p. 77-78). A viragem consiste, portanto, em, na experiência do trágico afirmar a vida, e não encontrar uma saída da existência, como Schopenhauer bem indica em *O mundo*, e de forma bem mais clara nas preocupações em relação ao bem viver sobre as quais se ocupam seus escritos menores.

A uma tese que nos deve ficar clara até esse momento, a de que, “a história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música [...]” (NT, 1992, p. 103). Ao ser apresentada no corpo de *O nascimento*, ela justifica todo o empreendimento nietzschiano, o qual procurou repor pela primeira vez a simbologia e tremendo sentido originário do coro. A isso se associa a preocupação em esclarecer que todo esse processo não acontecia de forma consciente, nem entre os poetas e menos ainda entre os filósofos gregos. Não foi característica do mito objetivar-se na palavra, portanto, sua sabedoria articulava-se em cenas, imagens e música; dessa forma, o que a palavra nunca alcançava em sentido, a música o fazia com maestria. Desse ponto, parte a necessidade de reconhecimento da perene luta entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo. Esse embate constante permitirá ao homem moderno direcionar-se criticamente à pretenciosa validade universal da ciência socrática, para, só a partir daí, alimentar a esperança de renascimento da tragédia. Tal batalha é, portanto, epistemológica, ao passo que encontrar na música a energia que fará renascer o mito requer uma investigação profunda que nos leve a todos os locais onde a ciência enfrenta duramente a força criadora que permeia a música.

Nessas condições nos é tornado claro o empreendimento wagneriano em torno do drama, seu recurso a Schopenhauer e a forma como ele pareceu a Nietzsche a grande saída para a música em sua época. Era preciso enfrentar o que havia racionalizado a música ainda no novo ditirambo ático, no qual a música passou a empenhar-se ao máximo em reproduzir o aparente, servindo-se suficientemente do conceito, ao passo que o objetivo musical prendeu-se em representar uma batalha no mar, como expõe Nietzsche. Ela abandona sua força criadora. Isso acontece porque, com esse intuito, o ato de musicar requer criar analogias por parte do ouvinte, obrigando-o sempre a um esforço racional, que dispensa nosso estado de ânimo, condição em que o mito é impossível. Assim, a música dionisíaca centrada em nos arrebatava vê-se inviabilizada por um ideal de pintura sonora do novo ditirambo, cujo objeto principal é a aparência. Daí Nietzsche recorre a um exemplo de sua época, quando o interesse racionalista em música focado na inteligibilidade da imagem produzia “[...] uma batalha imitada musicalmente [...] esgotada em ruídos de marchas, toques de trombetas e etc. [de forma] que nossa fantasia fica detida justamente nessas superficialidades” (NT, 1992, p. 105). Nesse contexto, a pintura sonora opõe-se à força criadora do mito sempre que, ao focar a aparência, limita a riqueza em imagens do mundo da música dionisíaca. Daí se entende ardente paixão de Eurípides pela nova música ditirâmbica.

De fato há ainda em Sófocles uma preocupação com o aparente, na atenção dada à dimensão psicológica e ao uso de caracteres, mas só em Eurípides isso chega ao extremo, decretando o triunfo da aparência, que nos permite perguntar para onde foi o espírito da música que dá vida ao mito. Um olhar para o desfecho dos novos dramas revela a supremacia de uma preocupação racionalista. Na tragédia antiga, primava-se em conduzir o espectador ao fim do espetáculo ao consolo metafísico, sobre o qual se tornava impossível uma descrição. Esse é o drama regido pelo espírito da música, sem tal espírito, inviabilizou-se o sentimento *tremendum* da tragédia. Ele precisou ser substituído, e o *deus ex machina* tomou seu lugar, ao coroar com palavras o sentido da tragédia, impossibilitando, portanto, a experiência dilaceradora do trágico. A consideração trágica do mundo com sua sabedoria pelo sofrimento, para subsistir, trasladou-se para os mais profundos e secretos cultos, e sobre ela soprou, de forma assustadora, o espírito da “serenojovialidade grega”. Com esse argumento, o jovem Nietzsche desenvolve sua crítica à condição moderna determinada pela cultura alexandrina, que dentre outras coisas “[...] reconhece como ideal o homem teórico [...]” (NT, 1992, p. 108). Essa cultura é a principal responsável pela morte do espírito da música e, conseqüentemente, pelo aniquilamento da tragédia. Considerar o renascimento do trágico requer, necessariamente, o enfrentamento dessa tendência profunda na vida do homem moderno.

Todos os modernos são resultados de um esforço formativo com critérios alexandrinos, que infelizmente os conduziu à condição de escravos, que, guiados por um otimismo exagerado, sequer conseguiram perceber a angustiada existência que os abatia e da qual a ciência não conseguia dar conta. Na angustiada figura do Fausto de Goethe, Nietzsche aponta as desconfianças em relação aos limites do conhecimento socrático; e congratula Kant e Schopenhauer como vitoriosos sobre o otimismo subjacente de toda lógica científica e racionalizante. O parêntese aberto por esses dois teóricos apresentou ao Ocidente pela primeira vez os limites da própria razão e, com isso, abalou todo o edifício da cultura alexandrina. A principal fratura atingiu, em cheio, o homem teórico e sua ciência otimista. Fala agora o Nietzsche hermeneuta: “Nossa arte vela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos [bem como] reunir em torno do homem moderno [...] toda a literatura universal [...] estilos artísticos e artistas [...]” (NT, 1992, p. 112). Essa postura revela os limites de uma formação que visa simplesmente à imitação, ou repetição de culturas ditas superiores. Se os alemães viram, nos gregos, possibilidade de crescimento, ela pode, como vimos em Winckelmann, equivocar-se ao objetivar apenas uma reprodução.

Por outro lado, o simples fato de acesso à literatura e aos meios artísticos não garante boa formação. Por que Nietzsche é aqui um hermenêuta? Porque requer interpretação criteriosa, que extrapole o simples confronto com a fonte primária. Em outras palavras, foi a interpretação ortodoxa do legado grego que fixou tanto o século XVIII quanto o XIX em apenas um momento da história grega (aquele socrático) que viria a tornar-se a experiência científico-patológica do homem moderno. Agora, cabe aqui nos perguntarmos de que forma a cultura socrática permaneceu viva no âmbito artístico. Em *O nascimento*, esse processo transparece em um olhar sobre a cultura da ópera, confrontando-a com os domínios apolíneo e dionisíaco. O objetivo principal é mostrar como se forma o *stilo rappresentativo* e o recitativo e a força socrático-racionalista que os permeia. A atenção é dada ao sucesso que a cultura operística alcançou ao romper paradigmaticamente com o exigente contraponto de Palestrina. De outro modo, percebe-se que não basta indicar esse histórico rompimento paradigmático, sendo necessário investigar as concepções epistemológicas que possibilitaram o desenvolvimento dessa nova música, bem como que permitiram que os florentinos entendessem a verdadeira música tal como pretenderam os gregos. Com essa música, cresce “[...] aquela paixão por um gênero semimusical de falar [...], uma tendência extra-artística coatuante na essência do recitativo” (NT, 1992, p. 113). Lembremo-nos de Eurípidés e a estética socrática fundada na dialética e clareza conceitual que aniquilaram o espírito da música e, com ele, o drama.

É a racionalidade socrática que vive ardentemente na cultura operística. Assim, cabe ao cantor falar mais que propriamente cantar, posto que seu objetivo principal é fazer-se inteligível ao ouvinte. Prevalece o primado da palavra, orientado pela lógica discursiva da ciência da lógica, e dessa preocupação o papel da virtuosística voz. Dada tal exigência subjacente, cabe então ao poeta ser capaz de oferecer uma estrutura prosódica focada em interjeições líricas, repetição de palavras e sentenças, provocando o deslocamento de uma preocupação musical para a preocupação discursiva inteligível. Essa característica discursiva tornou o recitativo “[...] meio cantado [...]” (NT, 1992, p. 113) e em consequência, caracterizou a “[...] interjeição inteiramente cantada [a] essência do *stilo rappresentativo* [...]” (NT, 1992, p. 113). A exigência de uma alternância entre o conceito e a representação tornou a ópera um gênero natural, pois esta tornou sua morada as fronteiras da concepção socrático-racionalista de mundo. Essa circunscrição a distanciou dos impulsos apolíneo e dionisíaco e da experiência arrebatadora da música dionisíaca.

Como fundamento de todo o estrondoso sucesso da ópera no mundo ocidental, pairava o orgulho de seus criadores, os quais, ao baterem no peito, acreditavam ter

desvendado todo o segredo da música antiga. Já ouvimos, em várias partes deste trabalho, o alerta a respeito do retorno equivocadamente à cultura grega, sendo a cultura musical da época moderna, portanto, mais uma empreendedora do retorno aos gregos, mas que se limita em aprofundamento, bebendo, assim, na fonte da estética socrática. Foi por compreender racionalmente o mundo que todos os defensores do *stilo rappresentativo* entendiam neste a chave de desvelamento de todos os segredos da música antiga. Critica Nietzsche: “O novo estilo foi considerado como o ressurgimento da mais eficaz das músicas, grega antiga: sim, dada a concepção geral, e inteiramente popular, do mundo homérico como mundo primordial” (NT, 1992, p. 114). Espanta-nos tamanho equívoco. De fato, a luta nietzscheana por um retorno à Grécia antiga foi o maior dos desafios. Foi preciso rever todos os caminhos e âmbitos nos quais se faziam presentes as orientações daquele velho moribundo fixado no pensar como saída para o drama da existência. Cabe para o momento dizer: a ópera, enquanto gênero artístico, é um fato propriamente moderno e alimenta-se daquela orientação racionalista da ciência socrática. Nesse contexto, o recitativo consolidou-se como iniciativa responsável por descobrir o sentido mais primário da linguagem do homem antigo, e a ópera pode divulgar-se como a responsável por redescobrir em sentido ético, aquele idílico, heroico e bom homem, que permitiu a oposição àquele homem corrompido e pecador da visão eclesiástica medieval. De um dogma vai-se a outro, isso talvez possa resumir o sentimento de Nietzsche em relação ao tema, posto que as duas possuem forte carga moralista.

Na veia lógica da argumentação nietzschiana a ópera consagra-se “[...] como o dogma de oposição do homem bom [...], um meio de consolação contra [...] o pessimismo [e] glorificação otimista do ser humano” (NT, 1992, p. 114). Decorre daí que os alicerces sobre os quais se ergueram a ópera são os princípios de uma cultura alexandrina, ou seja, ela é resultado dos interesses artísticos do homem teórico e não do artista propriamente, configurando-se, assim, a partir de uma impressão particularmente nietzschiana, no mais estranho fato na história das artes. Mas de que forma a música é suplantada pela palavra? No momento em que o texto é dominante, diminuindo o papel do contraponto de da harmonia, de forma que esses dois últimos só existem em favor daquele. Música, imagem e palavra no contexto da ópera distanciaram-se cada vez mais da experiência musical dionisíaca ao passo que transformaram “[...] fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão no *stilo rappresentativo* em volúpia das artes do canto; por não ser capaz de contemplar nenhuma visão” (NT, 1992, p. 115). Nesse sentido não há nada mais equivocadamente na história da arte que a pretensão da ópera, que, ao fundar-se, o faz sobre o otimismo serenojovial do homem teórico. Esse processo justificou a tendência idílica da ópera, que, segundo Nietzsche,

é a característica geral capaz de reunir em um só conceito o recitativo e o *stilo rappresentativo*.

O caráter idílico da ópera orientou o homem culto da Renascença ao passo que requereu a imitação de uma época remota na qual o homem habitava o coração da natureza e que, por esse motivo, ele teria alcançado seu mais alto grau de humanidade e bondade, em condições totalmente paradisíacas. Nietzsche está convencido de que não há, na ópera, um sofrimento elegíaco provocado por um sentimento de perda, mas acima de tudo, o sentimento otimista serenojovial de um reencontrar perene com conforto do mundo idílico sentido como real. Tudo isso se faz possível por um sentimento de época profundamente enraizado. Assim, nem o grito mais enérgico afugentaria a cultura da ópera e uma batalha com fins de vitória exige que o rei prudente envie seu exército para atingir o coração do inimigo, a serenojovialidade alexandrina. Só assim se faria possível um enfrentamento crítico do que a ópera tem entendido ser uma séria tarefa da arte: “[...] livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito, graças ao bálsamo da aparência [degenerando] em vazia e dissipadora tendência ao divertimento” (NT, 1992, p. 117). Por esse caminho firma-se o que já foi realidade no contexto do novo ditirambo ático no qual a música despida da condição de reflexo dionisíaco do mundo tornou-se serva da aparência. No contexto do desenvolvimento musical moderno a ópera alarga esses passos com seu otimismo, tornando impossível em qualquer instância a representação daquele primevo homem esquiliano, mas apenas algo compreensível ao homem teórico, portanto, o homem serenojovial de caráter alexandrino.

Nietzsche chama agora nossa atenção ao se perguntar, após todo o caminho percorrido até aqui, o qual apresenta o desaparecimento do espírito da música e uma constante degeneração movida pelo ideal socrático-alexandrino, quais esperanças podem surgir no mundo moderno, que está constantemente resistindo à arte dionisíaca. Há esperanças! São aquelas que nascem do “[...] fundo dionisíaco do espírito alemão [...], um poder que em nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática [...]: a música alemã, tal como nos cumpre entende-la de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner” (NT, 1992, p. 118). Eis o alicerce sobre o qual puderam se apoiar as esperanças redentoras do jovem Nietzsche: a música alemã, responsável por instaurar o tribunal regido por Dionísio, e o infalível juiz, que julgará toda a cultura socrático-racionalista. Aquele significativo passo dado por Kant e Schopenhauer do qual falamos anteriormente na luta contra o socratismo científico é, agora, aliado à luta estético-epistemológica da música na busca por liberdade das amarras formalistas e racionalista do classicismo. Dá-se, portanto, a misteriosa unidade entre

música alemã e filosofia alemã apontando para uma nova forma de existência, que só pode ser entendida se relacionada àquela experiência primordial da tragédia grega.

Para Nietzsche, se estabelece na história do ocidente o ponto divisor entre duas formas da existência: a degenerada de matriz socrática, científica e racionalizante, e outra que nos leva ao período originário da tragédia. Nesta última repousa todo aquele esforço wagneriano que tanta impressão causou ao jovem Nietzsche e em momentos anteriores toda a luta de Beethoven pela cultura, por autonomia e pela libertação do fazer musical das exigências da filosofia do conceito. Já vimos o quanto Beethoven foi importante para Wagner, mas, cabe ainda lembrarmos, o drama wagneriano esteve em sua essência vinculado a essa luta pelo reestabelecimento de um espírito dionisíaco na música alemã. Foi todo esse contexto que permitiu a interpretação nietzschiana desse fenômeno, como se “[...] o nascimento de uma era trágica tivesse significado para o espírito alemão um reencontro a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio [...]” (NT, 1992, p. 120). Ao argumentar dessa forma, Nietzsche vincula-se ao conjunto geral da luta pela formação cultural do povo alemão, que, como vimos, marcou todas as discussões artísticas e filosóficas da segunda metade do século XVIII e todo o século XIX, mesmo que seu pensamento tenha encontrado um caminho à parte para firmar tais ideais. O espírito alemão, ao travar dura batalha, regressou à fonte primeira, e sente-se agora destemido e livre diante de todas as ameaças. Tornaram-se grandes exatamente por aprenderem dos gregos o caminho fecundo para fazer acontecer o renascimento da tragédia.

Mas há que considerar: em toda a luta de Goethe, Schiller e Winckelmann, por mais nobre, por toda a contribuição à formação do espírito alemão, não há ainda aí um acesso ao mais profundo do ser helênico. Contudo, o que sucede a tais grandes mestres é algo desanimador, é uma forma de ajuizamento degenerada, cada vez mais divulgada, sobre a cultura grega. Foi o que acometeu todo o fazer artístico de uma época, orientada pelo ideal de serenidade grega, da perfeita harmonia, da bela forma, do proporcional, e em resumo pela serenojovialidade grega. Isso é também um problema de formação nos afirma Nietzsche: foi “[...] no círculo dos professores das instituições superiores, [...] onde melhor se aprendeu a ajeitar-se [...] comodamente com os gregos, indo-se [...] até uma renúncia cética dos ideais helênicos e até uma [...] inversão do [...] propósito dos estudos sobre a Antiguidade” (NT, 1992, p. 121). A postura autoritária da historiografia culta em sua época é apontada como responsável, na medida em que o principal foco tornou-se o método pelo qual eram examinados os textos, e não a infinitude que estes comunicavam. Existe aqui o germe da crítica que soará tão contundente em *Schopenhauer como educador* (1874), na ideia de que “[...] a

autêntica força educativa das instituições superiores de ensino nunca foi, a bem dizer, mais baixa e débil do que no presente [...]” (NT, 1992, p. 121).

Vemos aqui imbricadas em um só esforço a luta pelo renascimento trágico, a luta pelo enobrecimento do espírito alemão e pela correta interpretação da experiência trágica dos gregos. Esse veio argumentativo que relaciona arte, ética e epistemologia, passa necessariamente pelo problema da formação, ligando o jovem Nietzsche ao tema mais amplo da *Bildung* que reacende nosso folego em direção à quarta parte deste trabalho, onde entenderemos *Bildung* enquanto formação estética. Mas, mantenhamos ainda aqui nossa atenção. Nesse momento de *O nascimento* desencadeia-se, como vínhamos mostrando, uma crítica à formação, sendo apresentada a figura do jornalista como o escravo do papel do dia a dia. Ele também simboliza o esvaziamento e a falta de profundidade, ou seja, falta de seriedade em tudo que envolve a cultura, e o professor universitário nada pode fazer a não ser movimentar-se no “[...] estilo de jornalista, com a ‘leve elegância’ dessa esfera, qual mariposa serenojovial e culta [...]” (NT, 1992, p. 121). Mas o que direciona Nietzsche a esse problema no norte de seu pensamento? Respondemos: a preocupação em mostrar que o homem culto moderno, resultado do sistema formativo rapidamente mostrado acima, não está em condições de receber em seu significado mais profundo o espírito dionisíaco e o renascimento do trágico, que exige necessariamente o recurso analógico com o fenômeno primário e incompreendido do verdadeiro ser helênico. A superficialidade da formação em sua época promoveu o estabelecimento de um período artístico alheio e equivocado em relação ao profenômeno da arte grega, a tragédia grega.

À estéril cultura moderna de sua época o jovem Nietzsche opõe fervorosamente “[...] um iminente renascimento da Antiguidade grega, pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música” (NT, 1992, p. 122). Faz uso novamente de Schopenhauer ao servir-se dos conceitos de ilusão, vontade e dor, mas com um sutil comentário, que, para nos manter fiel à recusa da ideia de uma cópia de Schopenhauer no jovem Nietzsche, merece ser reproduzida. Em relação à bravura do mestre o jovem afirma: “[...] faltava-lhe qualquer esperança, mas queria a verdade [...]” (NT, 1992, p. 122). O que rega o ideal de um renascimento trágico é justamente a esperança, que, como vemos, é o que falta a Schopenhauer, e que para o jovem filósofo já era algo claro. É com esperança que todos são convidados a compor a procissão dionisíaca que requer o crer na vida e no renascimento trágico. Somente dos gregos, desde que não por uma via de acesso equivocada, é possível se aprender algo sobre o trágico, bem como do bem que ele pode fazer ao espírito de um povo, a seu Estado, à sua política.

No mais íntimo da tragédia encontra-se o mais elevado organismo musical, assim, ela conduz a música sempre em direção à perfeição. No espírito desta, a tragédia impele-nos para o existir na condição de heróis, que se prepara para a vida, não tanto pelas vitórias conquistadas, mas pelas derrotas vivenciadas. No contexto da tragédia, o mito é colocado ao meio, entre a universalidade da música e o ouvinte dionisíaco, de forma que a aparência do mito agora se vivifica na eterna dinâmica do espírito da música. A ilusão provocada a partir dessa relação é que convoca a todos para entrar na dança ditirâmbica, que, conseqüentemente, produz o embriagado sentimento de liberdade. Entenda-se, aqui, porque apenas imagem e palavra não alcançam o objetivo próprio da tragédia. É necessária a música, para se chegar à significatividade metafísica responsável pelo prazer supremo que sobrevém sobre o espectador. Essa retomada conceitual feita acima sobre os efeitos da tragédia, caracteriza-se como um recurso textual pedagógico que Nietzsche faz, para em seguida lançar convidar a darmos atenção ao sentimento música e sobre de que forma ele pode nos falar sobre algo. Tão filósofo quanto músico, o jovem Nietzsche declara direcionar-se aos mais próximos dessa arte, supondo existir algo na experiência musical comparado ao sentimento maternal. Os capazes de sentirem-se filhos da música e relacionarem-se com o mundo à sua volta a partir de inconscientes impressões musicais são os autênticos músicos, a quem ele passa a se dirigir. Reaparece, então, Richard Wagner e o seu *Tristão e Isolda* com sua força dionisíaca avassaladora, que os músicos são convidados a destrinchar.

Nietzsche chama a atenção para a experiência do trágico no terceiro ato de *Tristão e Isolda* quando supõe a extirpação de qualquer homem, que, sem o auxílio da imagem e da palavra, chegue a perceber a totalidade do terceiro ato como apenas um prodigioso movimento sinfônico. O jovem filósofo encontra na obra de Wagner aquela experiência totalizadora que abate o ser humano como pretendia a tragédia grega e que, de forma alguma, poderia ser reencontrada em imagens e palavras fragmentadas entre si. Quase espedaçado pelo ato sinfônico wagneriano, o indivíduo agora precisa ser restaurado e o é no momento em que irrompe a força apolínea: trata-se do apolíneo nos arrancando da universalidade dionisíaca e apontando para nossa condição de indivíduo. No drama wagneriano encontra-se reestabelecida a necessária relação entre o apolíneo e o dionisíaco. Assim, “[...] essa harmonia preestabelecida que impera entre o drama perfeito e a sua música alcança o drama um grau supremo de visualidade, de outro modo inacessível ao drama falado” (NT, 1992, p. 128). Aqui o drama guiado pelo espírito da música é percebido pelo espectador sempre de modo sensível, e nunca abstrato, pois o que nos é comunicado surge por meio da simplicidade da melodia e da alternância harmônica em relação ao evento implicado na cena.

Nietzsche parte daí para a apresentação da relação entre música e drama e afirma: “[...] a música é a autêntica ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada dessa ideia” (NT, 1992, p. 128). A música constitui-se no coração do mundo e é sempre deste coração que o mundo nos fala algo. Ao tornar a música o coração do mundo, o jovem filósofo enfrenta a tão difundida divisão platônica entre corpo e alma, que, segundo ele, de forma medonha, tornou-se a profissão de fé dos estetas modernos. Dirige-se a tal problema certo de que aceitar a música como coração do mundo, para além de uma visão polarizada, significa compreender que no efeito do drama wagneriano que à sua época se apresenta, o dionisíaco recupera a preponderância, após tantos séculos de condenação. Mas que, para além de uma oposicionalidade, o apolíneo e o dionisíaco relacionam-se fraternamente como exige o conjunto da tragédia: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral” (NT, 1992, p. 130). Segue-se daí, em *O nascimento*, com uma análise do sentimento trágico, tal como foi apresentado até esse momento da obra reafirmando a suprema alegria artística que em face da relação entre o apolíneo e o dionisíaco nos reconduz sempre de novo ao seio do Uno-primordial. O que faltou aos estetas modernos? A capacidade de nos fazer retornar à pátria originária das duas deidades artísticas. Eis o argumento que liga a reflexão desenvolvida nessa parte da obra com o contexto artístico mais amplo da época.

Nietzsche está convencido, ao atingir esse nível da reflexão, ter apresentado, como jamais o fora desde Aristóteles, a compreensão do fenômeno trágico da qual se fizesse possível inferir estados artísticos, apontando para a atividade estética do ouvinte. O êxito alcançado até aqui dirige a atenção nietzschiana para o ouvinte estético, que reaparece com o renascimento da tragédia. Ele ocupa o lugar do laicato na arte, aquele que, com pretensões morais e doutas, enchia os teatros na louvada posição de críticos, mas que se alimentava das mais vãs aparências e superficialidades, incapaz de experienciar o verdadeiro sentimento do trágico, dessa experiência primeva sobre a qual nos fizemos entender até agora: “[...] dessa espécie de 'críticos' [...] se compunha até agora o público; o estudante, o escolar e até a mais inofensiva criatura feminina estavam já, sem o saber, preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção da obra de arte” (NT, 1992, p. 133). O êxtase encontrava-se subtraído entre forças morais de cunho religioso que primavam por uma ordem geral do mundo. Nasceram do embate com esse tipo de ouvinte, tendências cada vez mais superficiais e efêmeras, incapazes até mesmo de reconhecer o empreendimento schilleriano para a formação moral do povo, julgando-o ser uma iniciativa superada.

Nietzsche identifica em sua época de juventude um constante esforço em tornar a arte objeto de entretenimento. Essa decadente realidade tornou-se possível a partir do poder que a crítica assumiu em relação ao teatro e ao concerto, do perfil de jornalista que invadiu a educação e da imprensa, cada vez mais influente na sociedade, resumindo o sentimento de um jovem furioso com sua época: "[...] a crítica estética era utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e ademais, miseravelmente despida de originalidade [...]; de maneira que em nenhum outro tempo se tagarelou tanto sobre a arte e se considerou tão pouco a arte" (NT, 1992, p. 134). O ouvinte verdadeiramente estético é o oposto do homem crítico de racionalidade socrática. A este último uma a magia wagneriana do *Lohegrin* não produz nenhum sentido. Entre os dois há uma forma diferente de receber o milagre da cena, de forma que só ao ouvinte estético o mito aparece em sua vivacidade, enquanto que para crítico e douto a magia do mito esvanece. Daí o que, segundo Nietzsche, adoece a época moderna, pois, "sem o mito, [...] toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado por mitos encerra em unidade todo um movimento cultural" (NT, 1992, p. 135).

O homem sem mito é homem abstrato e a ele junta-se "[...] a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato [...]" (NT, 1992, p. 135). Configura-se, assim, um modo de vida inartístico sem força, resultado daquele velho empreendimento socrático. Perdido e carente de fundamentos, o homem moderno careceu de uma gigantesca necessidade da história, que nunca pode ser satisfeita, posto que, por formação, seu estado é frágil e famélico, é destituído de espírito. Daqui, o olhar de Nietzsche dirige-se ao ser alemão, a respeito do qual tratamos principalmente na primeira parte deste trabalho. Talvez esse seja o momento da obra de Nietzsche em que o ser alemão seja exaltado com as mais fortes cargas subjetivas; como sabemos, nos períodos posteriores, nem mesmo o espírito alemão escapará a duras críticas. Mas, aqui, ele é enaltecido, e, ao aludir a condição preponderante e de unidade em que se mantinha a civilizada França, o jovem filósofo discursa em favor da cultura, vinculando-se à diferença estabelecida entre civilização e cultura pelos germânicos de sua época. A circunscrição de *O nascimento* com esse cenário maior de anseio por formação cultural em favor de um espírito alemão, em favor de uma nação, extrema-se no apelo de Nietzsche à figura de Lutero e sua música, como primeira chama dionisíaca, pois "[...] em seu coral ressoou pela primeira vez a melodia do futuro da música alemã" (NT, 1992, p. 136).

A chama do coral de Lutero é entendida como a energia primeira da qual se alimentaram os mestres posteriores da música alemã com efervescente entusiasmo dionisíaco, aos quais devemos, principalmente à figura de Wagner e seu drama, o renascimento da

tragédia. Dos gregos a Alemanha esse foi o itinerário que Nietzsche no obrigou a fazer! Dos gregos foram revividos o apolíneo e o dionisíaco e seus universos estéticos separados e interdependentes que na tragédia encontram sua mais completa expressão, bem como nos tornou familiar o erigir da cultura responsável pelo aniquilamento do trágico e o que dela aprendeu o homem moderno. Todo esse esforço coaduna-se, nessa parte da obra, para mostrar o entrelaçamento fundamental entre "[...] arte e povo, [...] mito e costume, [...] tragédia e Estado" (NT, 1992, p. 137), uma vez que todas essas esferas, como bem vivenciou o povo grego, imprimiram em si mesmas, por meio da arte, o sentimento do eterno, experienciando o significado verdadeiramente metafísico da vida. Com olhos voltados para a dionisíaca música alemã, o jovem filósofo entende não existir – desde a renascença, com seu redescobrir da antiguidade alexandrino-romana – nada que se equiparasse a essa nova força. Nela reside a essência do ser alemão, que, como a mais brava tarefa, tem a de expulsar qualquer força estranha que ameace o retorno consciente do povo alemão a si mesmo.

De quais forças deverá se nutrir o ser alemão? Do que é próprio do germânico! De Lutero e todos os seus poetas e artistas, de sua música e seus mitos, com o ouvido atento a Dionísio. Nietzsche trava, nesse momento, um diálogo com a luta pela *Bildung* que tanto marcou sua época por diferentes caminhos, bem como ao ideal de formação de uma identidade germânica. Entenda-se, aqui, toda a paixão de Nietzsche pela música de Wagner e o tratamento dado à mitologia nórdica e, da mesma forma, o tom áspero da filosofia schopenhaueriana, que contribuíram para o seu feliz relacionamento com a época trágica dos gregos. Aproxima, então, a parte final de *O nascimento* e interessa-lhe discutir de que forma a experiência incomensurável e arrebatadora, cujo conteúdo principal é o feio e o desarmônico, podem suscitar prazer estético, tal como se tem argumentado até agora. Tudo isso aqui indicado, como toda a orientação interpretativa que tem guiado nosso espírito até esse momento do trabalho, só pode ser entendido "[...] com uma audaz arremetida, um saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a [...] proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético [...]" (NT, 1992, p. 141). Assim, tanto o feio como o desarmônico configuram-se como um jogo artístico no seio da vontade eterna.

Dada a complexidade natural para o entendimento do jogo artístico dionisíaco acima apresentado, Nietzsche julga reconhecer no significado da dissonância musical esse enigma, uma vez que, apenas na relação entre mundo e música pode-se chegar a compreender o que, em sentido profundo, consiste na justificação do mundo como fenômeno estético. Compreende-se daí a ideia de que "o prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à

sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NT, 1992, p. 141). Sobre aquele sentimento embriagado diante da tragédia, há que se destacar que se deseja transcendê-lo, ao mesmo tempo em que se deseja olhar para tal sentimento, o que equivale à dissonância musical empregada de forma artística. Ao ouvi-la, embriagamo-nos de necessidade do infinito. Experimentamos, portanto, aquele jogo, por nós tantas vezes citado, que é essência do fenômeno dionisíaco. A maneira como é posta essa questão tem em vista o ser alemão e procura justificar a ideia de que a vocação dionisíaca de um povo só é possível na estreita relação entre mito e música. Ninguém melhor que Wagner e todo o ímpeto musical da música alemã para servir de exemplo sobre esse entendimento. Já dissemos isso anteriormente e parece-nos oportuno reiterar tal afirmativa, pois, em tudo o que Wagner serviu a Nietzsche, sua música o serviu com sua filologia, ambos embriagados pela força dionisíaca da música.

A força da música possibilitou o renascimento trágico ao tornar vivo o mito: esse é um mérito do espírito alemão que reencontrou sua pátria mítica e conseqüentemente o ideal de uma saudável cultura crente na música dionisíaca e no poder da tragédia. Nietzsche, o esperançoso! Esse talvez seja um lema que caia bem ao jovem filósofo nesse momento da obra, bem como em relação a toda a pretensão de *O nascimento*. Só ligado ao contexto mais amplo do debate sobre a formação na Alemanha do século XVIII e XIX toda essa incursão nietzschiana que faz reviver a Grécia trágica abalando o mar de gelo da racionalidade moderna pode ser percebida como um escrito de época, que, sob tudo o que pretende, esconde o forte desejo esperançoso pela *Bildung*, onde só existe esteticamente, ao passo que se vê a arte com a ótica da vida.

O olhar atento com o qual miramos *O nascimento* nos impele agora ao quarto momento do nosso trabalho, o qual terá como principal objetivo desdobrar a reflexão feita até agora, compreendendo o conceito de *Bildung* no jovem Nietzsche enquanto formação estética, interpretando, a partir daí, sentidos possíveis para a formação.

IV *BILDUNG* ENQUANTO FORMAÇÃO ESTÉTICA

[...] nosso mundo moderno, no seu conjunto, não tem uma aparência exterior solidamente assentada e durável, para que pudesse também profetizar para o conceito de sua cultura uma duração eterna. [...] Certamente, isso exige uma reflexão completamente incomum, a de levar, a partir e para além das instituições pedagógicas atuais, seu olhar para instituições absolutamente estranhas e diferentes, algo que já uma segunda ou terceira gerações acharão talvez necessárias. [...] Mas a maior dificuldade para os homens é revisar suas noções e dar-se um novo objetivo, e lhe custará um esforço indizível substituir os pensamentos fundamentais da nossa pedagogia atual [...] (Schopenhauer como educador, § 6).

4.1 Desconstrução da moral e afirmação da vida

A atitude assumida desde o início deste estudo ressoa agora a nossos ouvidos e convida à compreensão de que *O nascimento* é também problema de formação, vinculado principalmente a todo aquele cenário mais amplo de luta pela cultura e, no caso de Nietzsche, vinculado à tentativa de fuga dos processos formativos reducionistas, assumidos pela cultura ilustrada. O jovem Nietzsche vinculou-se ao debate sobre a *Bildung* que perpassou a Alemanha dos séculos XVIII e XIX, oferecendo outra via de interpretação sobre o sentido da formação, que não aquela comum às especulações do projeto moderno. Dito isso, temos de considerar, para fins de coerência com as pretensões deste estudo, que: se *O nascimento* é também problema de formação como temos tentado desvelar, o conceito de *Bildung* que o permeia justifica-se enquanto formação estética. O sentido produtivo de tais preocupações repousa em considerarmos que, enquanto formação estética, a *Bildung* trágica nietzschiana-juvenil, ao entender que o mundo justifica-se apenas enquanto fenômeno estético, procede com uma viragem fundamental ao pôr a vida no centro das preocupações, exigindo a ótica da própria vida para mirar a estética, ciência, religião, filosofia, moral e formação. Mas, o que pode a formação no contemporâneo aprender do jovem Nietzsche? Os passos que serão agora dados nesta parte final do trabalho possuem também inspiração nietzschiana e, embora a pedagogia atual prime por resultados tabulares, seguiremos a senda aberta no escrito *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino* (1872), evitando, sem nenhum receio, “[...] dar

conselhos em matéria de escola e de educação [e ainda menos] profetizar o futuro da educação e dos meios de educação, [...], pois contemplando a imensidão deste campo, meu olhar fica cego, assim como perde sua segurança ao examinar objetos muito próximos” (EE, 2011, p. 50). Aqui se assinala a vocação deste estudo, que, ao invés de optar por uma didática aplicada, vincula-se a preocupações no âmbito dos fundamentos da educação, afinando cada vez mais o diálogo entre filosofia e educação e explorando daí sentidos possíveis.

Bildung, enquanto formação estética, significa viragem ético-estético-epistemológica fundamental. Pensemos o Nietzsche tardio ao se declarar “[...] o inventor do ditirambo” (EH, 2008, p. 87). Bastante próximo do fim de sua lucidez, apresentou seu Zarathustra como a encarnação de Dionísio, de forma que “mesmo a mais funda melancolia de tal Dionísio se torna ditirambo [...] a queixa imortal de ser [...]” (EH, 2008, p. 87). Quão aterrorizador és tu Dionísio!! Qual o poder do sentimento dionisíaco e o mistério de uma arte e filosofia dionisíacas, capazes de perpassar todo o projeto filosófico nietzschiano? Esse questionamento, embora nos ponha em diálogo com todos os momentos e problemas da filosofia e concepção de formação nietzschianos, deve, aqui, nos direcionar à preocupação transvalorativa que já existe em *O nascimento* e que, por conseguinte, permite-nos explorar o sentido da *Bildung* trágica nietzschiana-juvenil, nessa obra onde “tudo [...] é premonitório: a proximidade do retorno do espírito grego, a necessidade de *Anti-Alexandres*, que tornem a atar o nó górdio da cultura grega, após haver sido desfeito” (EH, 2008, p. 63). Quando o problema da arte é também problema ético? De que forma tudo isso pode ser entendido como problema de formação? Em *O nascimento* toda essa problemática torna-se visível na intensa relação entre arte e vida, quando são postas em foco as forças que dinamizam o jogo da vida e da morte. A arte surge nesse contexto com a tarefa de conferir um sentido à vida, apresentando-nos o convite a continuarmos a viver. A vontade (*der Wille*) é, portanto, a mais profunda verdade da existência e mantém relação intrínseca com a simbolização das forças artística. O fortalecimento da relação entre ética e estética alcança aqui seu grau mais elevado. Há um rompimento com os interesses tanto da estética racionalista de Baumgarten, como da estética idealista nas trilhas Schiller, a quem Nietzsche sempre dedicou atenção. A novidade de tal viragem reside na intensão de apresentar a arte como um problema da existência, não separada desta como pretenderam os racionalistas, nem negando o que lhe é de mais humano – o sofrimento, a dor, os desejos e as vontades –, como o fez a moral cristã. O encontro produtivo entre arte e vida, por meio do uso simbólico das forças artísticas, justifica-se como uma experiência ética, cuja razão principal é afirmação e exaltação da existência, mesmo no

que ela nos apresenta de mais duro e aterrorizador; configurando-se no “[...] *pathos afirmativo por excellence*, [por Nietzsche] denominado *pathos* trágico [...]” (EH, 2008, p. 80).

Uma significação moral da existência adquiriu sentido na afirmação do filósofo já no *Prefácio para Richard Wagner* (1871), que predizia que “[...] a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida [...]” (NT, 1992, p. 26). Mas, de que forma a arte, em específico a tragédia grega, pode ser entendida como saída para uma nova proposta formativa em *O nascimento* e de que maneira ética e estética imbricam-se nesse processo? O jovem Nietzsche faz uso da comparação de Heráclito entre a “[...] força plasmadora do universo e uma criança que brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los” (NT, 1992, p. 142). Em outras palavras, compreender a existência enquanto um jogo no qual estão presentes vida e morte em estreita relação e impossível separação trata-se de algo impossível para uma perspectiva racionalista, de forma mais precisa para a moral cristã, com seu “[...] ódio ao mundo, [...] o medo à beleza e à sensualidade [que apresentou] um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá [...] tudo isso, não menos do que a vontade do cristianismo de deixar valer somente valores morais” (NT, 1992, p. 19). A arte é justamente o que nos alivia. Permitindo-nos um paradoxo, podemos dizer que pessimismo no jovem Nietzsche é, na verdade, um otimismo, pois a arte alivia-nos da dor da existência sem propor sua fuga ou seu mascaramento. Ou seja, não no sentido pessimista schopenhaueriano de negação da vontade, mas lançando o olhar para o valor da existência, afirmando-a com decidido sim. Daí a necessidade da arte, daí o sentido mais profundo da *Bildung* trágica nietzschiana: a arte que ao curar não mascara a existência, mas fixa nossa decisão por ela. Essa perspectiva encontra seu mais profundo sentido no ideal de mundo e existência justificados como fenômenos estéticos.

Tudo isso significou, ainda em *O nascimento*, uma saída em sentido ético-estético da reclusão schopenhaueriana ao conceito de ascese por meio da arte. Para o jovem Nietzsche, a própria vida é obra de arte e uma orientação à fuga ou mascaramento é sempre mais prejudicial. Como crítica da cultura e ao projeto moderno, toda essa perspectiva ético-estética pode ser entendida como um esforço de desconstrução, seja das perspectivas epistemológicas, seja das perspectivas morais subjacentes. O infatigável faro nietzschiano nos reconduziu às formas originárias do pensar da nossa tradição mapeando do ponto de vista estético-histórico-filosófico as tendências centrais do conjunto de forças que resultaram num mundo moderno corroído. Desse empreendimento desvelou o socratismo e toda a metafísica tradicional como base fundante, que precisaria ser desconstruído caso houvesse realmente um interesse sério em discutir o sentido da existência, para além das perspectivas epistemológico-moralizantes

da modernidade. Assim, se há em Nietzsche o interesse em defender um niilismo enquanto crise da sociedade ocidental, ele se justifica no diagnóstico de que a crise de falta de sentido no mundo moderno possui suas raízes no idealismo metafísico do qual somos herdeiros.

Em *O nascimento*, há uma “[...] oposição radical ao sujeito moral fundamentado racionalmente nos séculos XVII e XVIII, base de sustentação do projeto moderno” (HERMANN, 2005, p. 73-74), de modo que apenas o gênio transfigurador possui as condições de reestabelecer na cultura moderna a saúde necessária, ao tornar a arte o âmbito no qual se expressam as forças mais vitais do ser humano. Richard Wagner foi figura central em meio a tais esperanças: “já no prefácio a Richard Wagner, é a arte – e não a moral – apresentada como atividade propriamente metafísica do homem [...]” (NT, 1992, p. 18). Quando Nietzsche retoma essa questão na *Tentativa de autocrítica*, introduz toda a problemática, ao apresentar o contexto de ânimos excitados pela Guerra franco-prussiana, responsável pela proclamação do Império Alemão (1870-1871). Foi nesse contexto que o jovem filósofo “[...] muito entretido em cismas e enigmas [...]” (NT, 1992, p. 13) meditava sobre a arte grega e a produtiva relação entre arte e vida, ou seja, “[...] sobre como os gregos deram conta do pessimismo – como que o superaram [e sobre a intrigante ideia de que] a tragédia precisamente é a prova de que os gregos não foram pessimistas” (EH, 2008, p. 59). Várias interpretações podem ser tiradas daí. Para nós, faz-se importante orientar ao fato de que, ao traçar um paralelo entre a luta por um império e suas preocupações em torno da arte grega, Nietzsche quer mostrar que o mais urgente é a redenção da cultura por meio da arte e não necessariamente com o uso de armas.

O futuro da cultura alemã está intimamente ligado à experiência da arte, relacionada diretamente com a vida, entendida também como problema ético: assim tornou-se grande o povo grego. Essa problemática continua visível em vários momentos da filosofia de Nietzsche e no *Crepúsculo dos ídolos* (1888) torna-se clara com a crítica afirmativa de que “o [...] sistema de educação superior da Alemanha perdeu o mais importante: o fim, assim como os meios para o fim. Esqueceu-se que educação, formação é o fim – e não ‘o Reich’” (CI, 2006, p. 58). Enquanto problema de formação, as temáticas que perpassam *O nascimento* alertam à perspectiva de que a *Bildung*, em seu sentido mais profundo e autêntico, é o único fim a ser alcançado, de forma que um Estado sólido nada mais é que resultado das iniciativas de um povo culturalmente bem formado, ou melhor, esteticamente formado. A dedicação de *O nascimento* a Richard Wagner representa a crença juvenil-nietzschiana no renascimento da arte trágica na Alemanha por meio da obra musical wagneriana e na redenção da cultura por meio da arte, da música.

Esse empreendimento procurou, dentre outras coisas, desmistificar os valores do mundo moderno, que presos a aferrados conceitos de razão, moral e arte, impediam o surgimento de novos horizontes nos quais a vida pudesse ser afirmada. A necessidade do sim à vida fez-se emergente numa luta declarada contra as ilusões da moral e o otimismo da ciência, que, dentre outras coisas, conduziu o homem moderno a uma vida espiritual empobrecida. Para os modernos, precisava se tornar claro que a vontade de negação da vida é o impulso de uma moral que corrói e que um salto para uma nova significação moral da existência requer a vida como centro. Em *O nascimento*, encontram-se os germes essenciais da estética nietzschiana, que, para além dos simples estudos de obras e reflexões conceituais em torno da arte, empreendeu uma busca nas malhas da tradição e da cultura, identificando os efeitos e benefícios da arte na vida de um povo. Mas, qual o sentido desse empreendimento já em tudo genealógico? Trata-se precisamente de um empreendimento desconstrutivo, que, como deixou claro o próprio Nietzsche, não visa apenas à inteligência lógica (*logischen Einsicht*). Com o apolíneo e o dionisíaco enquanto manifestações fisiológicas, a arte pôde ser pensada como afirmativa, o que, além de apontar para um razão corpórea totalmente esquecida pela metafísica tradicional, pela ciência e especialmente pela moral cristã, ofereceu as condições de uma problematização estética livre da filosofia do conceito. Apolo e Dionísio são caros a Nietzsche por representarem impulsos (*Triebe*) estéticos e poderes artísticos (*Künstlerische Mächte*) que não pertencem ao domínio da razão, mas à própria natureza.

Para a estética clássica orientada pela relação entre forma (*morphé*) e matéria (*hylé*), a tensa e necessária dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco significou um duro golpe, ao comunicar que a arte é resultado da força transfiguradora da embriaguez. O impacto dessa nova maneira de compreender a arte apresentou à modernidade a ideia de que a *morphé* não orienta a outra coisa senão à vida potencializada. Os instintos artísticos, apolíneo e dionisíaco satisfazem-se por meio de estados fisiológicos. Como vimos anteriormente, a bela aparência da visão onírica expressa na forma possui sempre seu correlato na embriaguez enquanto manifestação fisiológica dionisíaca. O que nos diz tudo isso? Em *O caso Wagner* (1888), Nietzsche oferece a resposta pontual para o entendimento de tal perspectiva estética ao considerar: “afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada” (CW, 1999, p. 53). Para a moral vigente, a valorização do fisiológico representou, já na juventude nietzschiana, um rompimento de profunda magnitude. Da mesma forma, o paradigma filosófico da consciência pura viu-se questionado a partir do momento em que os estados estéticos apolíneo e dionisíaco orientaram à necessidade de libertação e fuga dos limites da consciência pura individual. Assim, toda criação artística, ao contrário do que pretendeu o projeto moderno, a

metafísica tradicional e a moral cristã, não possui como criador um eu consciente, ou inspirado por Deus, mas, somente e acima de tudo, a força natural da vida e sua vontade perene de autossuperação.

Cientes de que é com *Humano, demasiado humano* (1878) que as primeiras hipóteses a respeito de sentimentos e valores morais transparecem, e que com *Além do bem e do mal* (1886) e a *Genealogia da moral* (1887) a crítica da moral é programaticamente desenvolvida, parece-nos importante considerar para o percurso discursivo de nosso estudo que *O nascimento*, para ser tomado como problema de formação estética onde se imbricam em relação constante arte e vida, na condição de crítica ético-estético-epistemológica, porta o conteúdo transvalorativo, capaz de fazer frente à desconstrução da moral para a afirmação da vida. Um escrito de juventude já nos diz algo profundo: “jamais tivemos tanta necessidade de educadores morais e jamais foi tão pouco provável encontrá-los” (CE III, 2011, 170); e as palavras de Nietzsche “[...] dezesseis anos depois - ante um olhar mais velho, cem vezes mais exigente [...]” (NT, 1992, p. 15), surgem como fortes aliadas no direcionamento que pretendemos como nossa argumentação. Ouve-se da seguinte maneira na *Tentativa de autocrítica*: “aqui se anuncia, quiçá pela primeira vez, um pessimismo ‘além do bem e do mal’ [que leva a cabo a] tarefa de que este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se – ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida” (NT, 1992, p. 15-19). Qual enigma desvela-se quando ao mirar a arte servimo-nos da ótica da vida?

Essa perspectiva retoma a mimese aristotélica, principalmente aquela fruto da interpretação do neoaristotelismo da Renascença, em novo sentido, de forma que para o jovem Nietzsche o artista que imita, não reproduz ou representa meramente a natureza tal como nos apresenta a realidade empírica, mas é aquele capaz de encarnar os poderes artísticos da própria vida. Assim, os imitados, nesse caso, são Apolo e Dionísio, estados artísticos naturais imediatos. A experiência da arte é o que possibilita a suspensão da vontade devastadora por meio da simbolização artística. Se foram grandes os gregos e seu Estado, foi por terem descoberto a imediata relação entre arte e vida, por terem descoberto o dionisíaco e o apolíneo como forma de significação da vida. Um olhar atento à diferença, traçada por Nietzsche, entre a experiência dionisíaca nas beberagens narcóticas da Babilônia e o sentido que essa experiência adquiriu entre os gregos é a prova de um povo que aprendeu a viver, posto que, para o povo grego, a aterrorizadora experiência dionisíaca tornou-se um fenômeno artístico. Essa experiência histórica e cultural profunda, da qual a cultura moderna se distanciou, é justamente a experiência originária que justifica em *O nascimento* a dissolução da ética na estética, e de forma ainda mais ampla o sentido profundo da *Bildung* enquanto

formação estética, pois aponta para um processo de autoformação que envolve as paixões humanas rumo à transfiguração artística.

A fixação nietzschiana tardia no ditirambo dionisíaco trata-se de uma vocação para trágico gestada em *O nascimento*. Como pudemos perceber na terceira parte desse trabalho, há um luta histórica constante entre o dionisíaco e o apolíneo, de forma que, com Eurípides e a dialética socrática, o dionisíaco, ao ser dizimado, carrega consigo também o apolíneo, privando a vida de arte e arte de vida. Nietzsche entende que por muito tempo os gregos estiveram privados da força musical dionisíaca, num ambiente no qual prevalecia a epopeia homérica recitada por rapsodos acompanhados por sua lira. Assim, o retorno da música dionisíaca com sua violência sonora ofereceu condições aos gregos de explorarem ao máximo suas capacidades simbólicas. A atenção de Nietzsche ao coro surge da necessidade de clarificação do significado da música dionisíaca, a qual conduz ao mais íntimo da natureza em expressões artísticas que o canto em honra a Dionísio sempre exigiu: a expressão corporal, a rítmica, a melodia, o canto e a dança, enquanto estados artísticos que apontam sempre de novo, para a concretude da existência. Ora, o que se enfrenta aí, seja esteticamente, seja moralmente, seja epistemologicamente, seja do ponto de vista da formação? É aquela difundida crença moderna na ingenuidade grega, aquela crença inabalável do classicismo num princípio de harmonia e beleza proporcional, que dentre muitas outras coisas fundou também concepção moral no âmbito da arte.

Sabemos o quanto foi determinante para o classicismo a cunhagem schilleriana do termo *naïf* (ingênuo) na obra *Poesia ingênua e sentimental* (1796) para caracterizar a ingenuidade grega enquanto estado simples e natural e como experiência originária de toda cultura superior, assim também como foi marcante Winckelmann e todo o classicismo francês. Nietzsche precisou dizer o contrário e mostrar que toda a nobreza ingênua da serenojovialidade constituiu o edifício mais bem sedimentado da cultura apolínea, a qual precisou aniquilar a dor e a aptidão para o sofrimento. Como tudo isso se converte em problema de formação em *O nascimento*? À medida que o empreendimento desconstrutivo nietzschiano precisou transpassar a moral e a razão moderna para oferecer uma nova via de acesso aos gregos, bem como para que daquele povo que soube tornar a própria vida uma obra de arte, os germânicos pudessem aprender algo novo e pensar um novo sentido para a tão almejada *Bildung*. As palavras sábias de um escrito de juventude podem manifestar de forma mais precisa tais preocupações ao defender que “a crença numa significação metafísica da cultura não teria, afinal, nada de tão assustador; mas antes, talvez, algumas consequências poderiam ser extraídas dela para a educação e sistema escolar” (CE III, 2011, p. 231). Assim,

uma nova interpretação dos gregos trágicos, do lugar que a arte ocupou em suas vidas, configura uma constante preocupação com a formação do povo alemão e seu ideal de formação cultural.

4.2. Estética da existência ou a arte como fundamento

Há algo peculiar nos escritos de juventude nietzschianos: a crença na arte como fundamento e redenção para a vida e para a cultura em sentido lato. Em *O nascimento*, obra na qual temos nos detido, a afirmação da vida é o que possibilita o existir esteticamente. Assim, apenas a arte – como pretenderam os gregos trágicos – pode ser tomada como fundamento para a vida como um todo. Daí o fundamento da *Bildung* que só é possível enquanto formação estética: ela está a todo o momento, e a todo custo, apontando para o sentido da existência. Aqui chegamos àquele momento no qual precisamos atentar para a teleologia da tragédia, ou, como refere Nietzsche, “[...] de uma verdadeira tragédia musical, pura e sem imisção” (NT, 1992, p. 130). A crítica a Schiller e Aristóteles foi necessária para o desvelamento do sentimento estético verdadeiro despertado pela tragédia. Precisou ficar claro que com toda a autoridade aristotélica e a contribuição schilleriana, estes estiveram presos a posturas moralizantes, de forma que Nietzsche resguardará para si o grande feito de em *O nascimento* ter apresentado pela primeira vez uma leitura da tragédia que ao partir de estados artísticos chegou a uma estética do ouvinte.

Nessa perspectiva, a arte é remédio para o homem e para a cultura. Como bem entendeu Machado: não um purgante, como Nietzsche interpreta a posição de Aristóteles, nem um calmante, como pensava Schopenhauer, mas um tônico, um estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento e até mesmo com a morte (2006, p. 240). A arte como fundamento para a existência ou para um existir esteticamente justifica-se com a ideia de que “[...] a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vida, da vontade. Foi isso que Nietzsche chamou nessa época de ‘consolação metafísica’ proporcionada pela tragédia” (MACHADO, 2006, p. 240). O martelo nietzschiano já apresenta duros golpes aqui: note-se na posição escandalosa que o jovem filósofo foi posto, por exemplo, por Wilamowitz-Möllendorff, por questionar a autoridade de Aristóteles. O que significou a instauração de uma estética da existência que pode ser percebida como problema de formação para modernidade? Nietzsche escandalizou na medida em que rompeu com a imagem tradicional da Grécia e conseqüentemente com a noção de beleza que desde Winckelmann marcava época entre os alemães. Seu empreendimento conseguiu enxergar

além da serenojovialidade grega, ou seja, da arte figurativa moralmente comedida de Apolo, orientando, assim, ao descomedimento, a não figuração musical, ao sentimento artístico transfigurador. Se foram grandes os gregos e se há algo que os alemães precisam aprender desse povo, trata-se do lugar que a arte ocupou em sua vida, Estado e formação, ensinando-os a viver, e não como objeto de reflexão, entretenimento, ou simplesmente terapêutico.

Qual o segredo da sabedoria de Sileno? Esse nos parece ser um questionamento oportuno neste momento da reflexão, ao passo que apreendemos daí uma dimensão formativa, que para o jovem Nietzsche é central. A sabedoria de Sileno é sabedoria de vida, algo que quiseram a todo custo arrancar dele. Com esse velho sátiro residia algo que só a experiência trágica da finitude pode ensinar. O que foi então aquele maravilhoso mundo olímpico entre os gregos? A criação de um povo que sentiu os temores e horrores da existência e que precisou continuar vivendo. Sem a beleza apolínea a existência seria insuportável, posto que no existir deparamo-nos a todo o momento com aquela verdade pessimista de Sileno. Aqui entra o papel da arte: ela só tem sentido no próprio viver, e está sempre por aliviar os homens da existência trágica, pois não há nada mais artístico na vida do povo grego que o mundo intermédio dos olímpicos. A arte como fundamento na vida dos helenos é, nas palavras de Nietzsche, “[...] como rosas a desabrochar da moita espinhosa” (NT, 1992, p. 37). Todo o impulso necessário para a constituição de um mundo olímpico é também o impulso que convida a arte à vida para o perfeito laço com a existência que convida a continuar vivendo.

“[...] Lutemos contra tudo aquilo que nos privou, a nós, da realização suprema da nossa existência [...]” (CE III, 2011, p. 212). Esse convite nietzschiano apresentado em *Schopenhauer como educador* (1874) ajuda-nos perceber o quanto o problema da existência precisa ser levado a sério em sua época. Na terceira conferência de *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino* (1872), toda essa preocupação é apresentada com a ideia de que “[...] enquanto este espírito alemão não expressar aquela nostalgia angustiante pelos Gregos, enquanto a perspectiva da pátria grega, [...] não se tiver tornado o lugar de peregrinação dos homens melhores [...] o ginásio proporá para si na cultura clássica um objetivo incoerente [...]” (EE, 2011, p. 101). O resultado do distanciamento dos gregos é o mal contra o qual Nietzsche se dirige, tanto em *O nascimento* como em seus outros escritos de juventude, e que para o filósofo já corrói todo o sistema formativo alemão de sua época, que, guiado por um árido eruditismo e cientificismo, mira a cultura clássica e “[...] flutua ao sabor dos ventos [...]” (EE, 2011, p. 101). A falha fundamental de todo processo formativo guiado por uma erudição cientificista consiste na apropriação incorreta da experiência artística do povo grego. Consequentemente, resulta daí que, incorretamente apropriados, um ideal de *Bildung* trágica

não pode jamais ser alcançado, visto que ele nunca forma para vida, pois não aprendeu dos gregos o essencial: a sua arte, aquela que aponta sempre para o existir, para uma necessidade de afirmação da vida, de uma decisão por continuar vivendo.

Mas, o que é a cultura moderna senão a condição extremada de um processo que também é iniciado na Grécia! Lembrem-se do velho Sócrates? Ele precisa ser novamente lembrado para notarmos o quanto os modernos estão distantes da experiência trágica dos gregos e de como um conceito de formação estética no jovem Nietzsche requer o clareamento do que significa existir esteticamente, bem como conhecer as forças subterrâneas que impediam, a sua época, entender a arte como fundamento para a vida. Toda a condição decadente da arte moderna, acredita o jovem filósofo, é resultado da presença subterrânea de uma estética socrática e da crença desenfreada na ciência. A dialética socrática foi o momento por excelência no qual a inteligência se sobrepôs à intuição. Com isso prevaleceu a necessidade da inteligibilidade, não só para arte em si, nem mesmo apenas para a filosofia, mas, sobretudo, para a própria existência. A necessidade de clareza que Parmênides precisou, aquela mesma que orientou Sócrates, Platão e Eurípidos, representou a supremacia do conceito sobre a intuição. O que encontramos então com os gregos? Nossa condenação e nossas esperanças! O que definirá qual caminho será a profundidade de nosso retorno. Foi o interesse erudito e científico pela antiga Grécia que condenou a modernidade, que ao conhecer a fonte apolínea saciou sua sede e redesenhou um mundo com toda autoridade, sem se dar conta que Apolo era apenas uma das fontes; não bebendo, então, da fonte tão necessária quanto a apolínea: a dionisíaca.

A necessidade intelectual do homem Sócrates gerou o homem teórico, que, impulsionado pela mecânica newtoniana e a física galileana, mirou o mundo não mais com a ótica da vida, mas com o inquisidor olhar analítico, com o intuito de atribuir valor, medir, manipular, gerando aquela patológica necessidade do distanciamento epistemológico do próprio mundo. Note-se: a *Bildung* no jovem Nietzsche precisa desconstruir pela experiência da arte o ideal moderno de erudição e formação para a ciência. Daí a arte como fundamento para a vida! Daí a esperança no drama wagneriano! A desconstrução nietzschiana desvela no contexto da tragédia todos os ideais socráticos, que expunham algo de muito grave: todos esses ideais estendiam-se para o todo da vida. Assim formaram-se os modernos: socráticos dialéticos especialistas em tornar a vida inteligível, compreensível no mais alto grau. O *pathos* trágico foi substituído pelo *logos*, o que tornou o mundo um objeto de especulação. O que se perde aqui? O essencial: a relação de pertença que os gregos trágicos mantinham com a

natureza, com sua força sempre avassaladora, comunicando a todo o momento a mais dura das verdades: é preciso existir esteticamente.

Frisamos anteriormente que a metafísica de artista presente em *O nascimento* não carrega para a vida os prejuízos da metafísica clássica. Essa consideração justifica-se em todo o interesse crítico nietzschiano que põe sobre suspeita o homem teórico, fruto do empreendimento da dialética socrática. A tragédia que encontrou seu fim com Eurípides foi aquela que ao se distanciar de Ésquilo e Sófocles enfraqueceu a crença no mistério da vida que apenas intuitivamente pode ser compreendido. Somente a verdadeira tragédia nos possibilita um verdadeiro significado da vida e não a clareza silogística da dialética socrática. A constituição de um homem teórico foi, para a modernidade, projeto formativo, que para Nietzsche é decadente ao passo que “o homem moderno vive neste vaivém entre cristianismo e a antiguidade, entre um cristianismo de costumes timorato ou mentiroso e um pensamento segundo o estilo antigo, igualmente sem coragem e confuso consigo mesmo [...]” (CE III, 2011, p. 170). Eis o homem moderno, herdeiro da moral cristã e da estética e dialética socrática! O saber teórico apodera-se da vida e sobre a mesma estabelece relações de causa e efeito apresentando resultados tão imutáveis e inteligíveis quanto àqueles do universo da ciência. Ora, há algo mais ingênuo que acreditar numa interpretação estática a respeito da vida?!

A experiência da tragédia grega apresentada em *O nascimento* dirige-se ainda à convencida pretensão de verdade da ciência em relação à vida, que, dirá Nietzsche, nada mais faz que descrever o real em busca de uma compreensão. A experiência trágica é própria do homem intuitivo e educa na medida em que direciona o olhar para o que há de indefinido na vida, para o que há de aterrorizador. E aqui chegamos ao ponto do qual há pouco partimos ao nos perguntar como a arte apresenta-se como fundamento para a vida; ao percebermos que na experiência artística vemos a vida não de maneira enganosa, mas infinita em possibilidades, sempre que somos convidados a continuar vivendo. Daí a sabedoria do homem intuitivo, aquele sofredor que não desiste da vida que oscila entre o prazer e o sofrer, movido pela vontade de continuar vivo. O homem moderno, o decadente, herdeiro de Sócrates, precisa em movimento profundo aprender daquele povo “[...] tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento [prontos para] suportar a existência” (NT, 1992, p. 37), o que, para a concepção de *Bildung* nietzschiana, torna-se uma dimensão nuclear ao passo que em tudo na Grécia trágica a arte apresenta-se como o fundamento necessário para a atribuição de sentido; de forma que “o dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NT, 1992, p. 141).

Um ano mais tarde, em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), diz Nietzsche: “há culpa, injustiça, contradição, sofrimento neste mundo? Sim, exclama Heráclito, mas somente para o homem limitado, que vê em separado e não em conjunto, não para o deus contuitivo; para este, todo conflitante conflui em harmonia” (FTG, 1978, p. 36). A interpretação do devir heraclitiano feita por Nietzsche apresenta o devir como fenômeno perceptível apenas aos olhos intuitivos. Dessa forma, a harmonia para a qual concorre todo conflitante é “[...] invisível decerto ao olho humano habitual, mas inteligível àquele que, como Heráclito, é semelhante ao deus contemplativo” (FTG, 1978, p. 36). Na lógica da argumentação que temos procurado orientar, a consideração nietzschiana-juvenil sobre o devir heraclitiano é produtiva ao mostrar que “um vir-a-ser e parecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança [...]” (FTG, 1978, p. 36). Em diálogo com *O nascimento*, e com nossas pretensões com este estudo, o problema da relação entre arte e vida, contorna-se como problema de formação estética quando aquela crítica à dialética socrática, a Eurípides, à moral e à ciência resultantes daí, desconstrói não só a equivocada crença dos modernos na cultura antiga, mas apresenta, frente ao homem teórico, a necessidade de intuição. Nietzsche é bastante decidido: “[...] intui o mundo somente o homem estético, que aprendeu com o artista e com o nascimento da obra de arte como o conflito da pluralidade pode trazer consigo lei e ordem [...]” (FTG, 1978, p. 36). Daí a *Bildung* tão almejada pelo jovem filósofo, em palavras claras: só alcançariam realmente aquele ideal de elevação à cultura, os alemães artisticamente formados, os quais deveriam aprender, ainda, “[...] como o artista fica em contemplação e em ação sobre a obra de arte, como necessidade e jogo, conflito e harmonia [e] tem de se emparelhar para gerar a obra de arte” (FTG, 1978, p. 36).

Do que a vida precisa? Não só de conceitos ou raciocínios bem estruturados, nem apenas das constatações científicas ou orientações morais; mas da arte, que nos desvela o mundo em seu movimento constante de transformações, apresentando-nos os terrores e belezas, todos mutáveis. Por que Nietzsche precisou nos apresentar Sócrates, Eurípides, Platão? Por que precisou a todo custo mostrar o fim doloroso da tragédia, a supremacia de Apolo, o império dos silogismos e a dialética com fins de inteligibilidade? Quantas respostas poderiam ter tais questionamentos, mas contentemo-nos, tendo em vista nossos objetivos, com a seguinte consideração: isso foi preciso para enfrentar o projeto de formação da modernidade cujo fim último a ser alcançado foi o homem teórico-científico; aquele especialista em conceitos e silogismos, seguro a respeito da vida e dos resultados futuros, orientados pela lógica dedutiva sempre pronta a tirar conclusões inabaláveis. Que resta à arte

no contexto moderno? Fraquejar e morrer! Que resta à vida no contexto moderno? Adoecer! Arte e vida tornam-se impossíveis onde não há espaço para a intuição. Isso confere uma diferença fundamental na maneira de entender a vida. Note-se na consideração de Nietzsche: “[...] Heráclito não tem nenhuma razão para ter de demonstrar (como Leibniz teve de fazer) que este mundo é até mesmo o melhor de todos; basta-lhe que ele seja o belo, o inocente jogo de Aion” (FTG, 1978, p. 37). O inocente jogo de uma criança, ao qual Nietzsche faz alusão também em *O nascimento*, trata-se do jogo da existência, que só pode ser significado e ressignificado na experiência da arte.

A estética da existência que perpassa as preocupações nietzschiano-juvenis fez-se possível com um deslocamento filosófico de preocupações. Nietzsche descortinou a experiência originária da tradição ocidental apresentando nela o que há de salutar e doentio. O desvio necessário, ou a libertação da estética socrática, significou uma viagem em busca do homem artista, do homem intuitivo, da tragédia grega em sua matriz mais originária. Uma tipologia socrática precisou ser mapeada, na própria Grécia e na estrutura ético-epistemológico-formativa da modernidade como resultado da atenção fixa na Grécia apolínea. Essa condição adocida e decadente na qual a modernidade se encontrava precisou ser superada. Daí o empreendimento nietzschiano em *O nascimento* ao apresentar, em contraposição à tipológica socrática e racional, uma tipologia trágica, intuitiva. A tragédia grega e as figuras de Apolo e Dionísio foram, então, o lugar por excelência, de onde Nietzsche pode erigir sua crítica ao mundo moderno, a qual é também por excelência o ponto de partida para sua teoria da formação. A relação de tensão, necessidade e interdependência entre o dionisíaco e o apolíneo no âmbito da arte, representam o grande mistério da vida. Não foi por acaso que Nietzsche vai encontrar, em Arquíloco e o fenômeno lírico, como vimos na terceira parte deste trabalho, o caminho para a resolução do misterioso enigma da tragédia. Aquele poeta das paixões, que por muito tempo recebeu atenção apenas a partir da polarização entre o objetivo e subjetivo na arte, é chave mestra, quando em sua poesia lírica manifesta um estado de ânimo musical, que é, em sua essência, dionisíaco. Aqui a subjetividade empírica desaparece, e logo em seguida se alivia no universo de imagens apolíneo. O poeta lírico enquanto artista é um só com o Uno-primordial, assim, toda dor e sofrimento apresenta-nos o mesmo Uno-primordial, em forma de música. Atenta-se, então, para a vida, o abismo infinito do ser que se move por uma vontade universal e eterna, a única verdade da existência, a que o poeta lírico, esse artista dionisíaco, comunica em forma de música. Trata-se da arte em diálogo constante com a vida e a vida a todo custo necessitando da arte.

O espírito da música, do qual nasce a tragédia, é o sopro que manifesta o mais profícuo criador no universo artístico, a vontade eterna e insolúvel. A condição de melodia primigênia atribuída à canção popular (*Volkslied*) remete ao apolíneo (imagem) e dionisíaco (música) presentes nesta, não só para tensionar a relação entre música e palavra, mas em razão de que esta se apresenta enquanto um espelho do mundo expresso em poesia. Daí o ideal de obra de arte apolíneo-dionisíaca, o universo no qual reúnem o sonho e a embriaguez, a imagem e a música, que conduz ao êxtase. Foi a experiência dionisíaca do coro enquanto profenômeno que originou a tragédia grega, e o povo grego necessitou desta para conferir sentido à vida. Em *O nascimento*, o efeito produzido pela tragédia dionisíaca é tonificante e libertador, conduzindo sempre ao coração da natureza, à nossa condição mais primária, livre de todas as normas, regras e convenções que a civilização nos impõe. Trata-se do tão almejado consolo metafísico, que reapresenta a vida e o que há de mais profundo nela como incalculavelmente poderosa, cheia de alegria. O que oferece a tragédia à vida de um grego? Conforto! Essa talvez seja uma das maneiras de mantermos o norte de nossa argumentação. A tragédia desperta para a certeza da vida, e culmina no mais profundo sentimento de alegria.

Daí a salvação pela arte, daí a vida que é resgatada por meio da arte. O drama trágico nascido do espírito da música constitui a experiência por excelência no mundo grego, que para o jovem Nietzsche justifica a necessidade constante de afirmação da vida. Ele nos apresenta a verdade da natureza e toda a sua força. É Dionísio sempre de novo, mostrando sua sabedoria rica em conhecimento trágico do mundo e da existência. Todo esse processo de simbolização conflui para a potencialização da vontade de viver. Nesse contexto é que a própria existência humana passa a ser entendida como obra de arte, ao passo que a mesma mantém-se num processo constante de criação de si. Configura-se, em *O nascimento*, um movimento de inversão em relação à estética moderna, ao passo que o significado da arte não é mero objetivo de um *logos* reflexivo. Assim, há uma movimentação em direção ao *pathos* que no contexto da tragédia grega orienta ao sentimento de existir. Qualquer forma de arte que desconsidere o estado patológico da existência, ao primar por conceitos, fere o que, para Nietzsche, configura-se na mais nobre tarefa da arte: possibilitar a afirmação da vida, o sim à vida. Diz o filósofo, em *Introdução à tragédia de Sófocles* (1870): “a superior Antiguidade grega tinha não no conceito, mas no instinto, a mesma crença na ideia que Platão tornou conceitual” (TS, 2006, p. 44). A arte como fundamento para vida é possível quando mantém o convite a continuar vivendo. Em sentido crítico, o jovem Nietzsche entendeu ser necessário todo um processo desconstrutivo em relação à filosofia do conceito e estética reflexiva em sua

época, para que o elo entre arte e vida pudesse ser novamente reestabelecido, tal como o fora na época trágica dos gregos.

4.3 Do valor da Grécia para a Alemanha como projeto formativo

Chega-se aqui à questão de saber se é possível estabelecer uma ligação de *O nascimento* com o cenário maior do debate sobre a formação na Alemanha do século XVIII e XIX e deduzir daí elementos fundamentais que favoreçam a compreensão da centralidade da arte na *Bildung* nietzschiana e a tragicidade que lhe é peculiar. Uma interpretação sobre o valor da Grécia arcaica para o jovem Nietzsche na condição de problema de formação requer considerar que “há em *O nascimento da tragédia* uma reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha que insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto político cultural iniciado por Winckelmann [...]” (MACHADO, 2006, p. 240). Embora o retorno aos gregos empreendido pelo jovem Nietzsche tenha desvelado o universo dionisíaco caracterizando sua *Bildung* trágica, esse intento dialoga com todos os pensadores que, como vimos na primeira parte desse estudo, tiveram “[...] papel fundamental na maneira de pensar os gregos e sua importância para a constituição da moderna cultura alemã” (MACHADO, 2006, p. 240). Do ponto de vista da formação, o valor da Grécia para a Alemanha reside na possibilidade da constituição de um espírito alemão. Um projeto formativo em *O nascimento* dialoga com *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*, escrito do mesmo ano, no qual, numa perspectiva crítica, o jovem Nietzsche oferece uma leitura do ginásio em sua época e reconhece “[...] as consequências fatais [...]: na medida em que ele não está em condições de implantar a cultura verdadeira e autêntica [...]” (EE, 2011, p. 91). A crítica aos processos formativos imbrica-se com a crítica da cultura. Para Nietzsche, é notável, em sua época, um processo decadente quando “[...] na imensa maioria dos casos, se constata que nossos eruditos caíram e se precipitaram destes cumes da cultura, que o ser da Alemanha tinha atingido pelos esforços de Goethe, de Schiller, de Lessing e de Winckelmann” (EE, 2011, p. 91).

Há, no jovem Nietzsche, o forte sentimento de que toda a luta pelo desvelar da cultura grega como saída para o fortalecimento do espírito alemão passou por um significativo enfraquecimento e “[...] esta queda aparece justamente da maneira mais evidente e mais dolorosa na literatura pedagógica” (EE, 2011, p. 92). Já nos referimos anteriormente ao valor que Nietzsche conferiu em *O nascimento* à luta nobre de Goethe, Schiller e Winckelmann. Nas conferências da Basileia, essa mesma preocupação transparece com a ideia firme de que, “[...] antes de mais nada, temos a necessidade dos mesmos guias, dos mesmos mestres, dos

nossos clássicos alemães, para sermos arrastados pelo bater das asas dos seus esforços para o antigo – para o país do nosso desejo, para a Grécia” (EE, 2011, p. 92). Nessa perspectiva, a retomada de um novo sentido formativo, ou mesmo uma nova saída para o espírito alemão na modernidade, aprofunda o sentimento de esperança no retorno aos gregos. Ao partilhar de um interesse de época, “[...] o jovem Nietzsche também se sente como um pensador que pode entender melhor sua época por meio da Grécia antiga” (MACHADO, 2006, p. 241). Existe em Weber um questionamento pontual: “Afim, qual Grécia?” (2011, p. 84). A pertinência de tal pergunta reside em direcionar o olhar àquela Grécia arcaica na qual o jovem Nietzsche nutriu suas forças. Para este momento deste estudo cabe considerar que, embora some forças à iniciativa político-formativo-cultural de Winckelmann e demais pensadores de sua época, a concepção de formação que perpassa *O nascimento* e que se tornará a malha na qual se edificará o ideal formativo de *Schopenhauer como educador* (1874) e *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino* (1872), já é transvalorativa: a Grécia nietzschiana não é mais a da serenidade, mas a das pulsões.

Um olhar atento à didática atualização temática que Nietzsche realiza a partir do § 19 de *O nascimento* e à sua lógica argumentativa permite-nos perceber o forte interesse em um redespertar do espírito dionisíaco que faça frente à cultura musical operística e sua tendência idílica, bem como à própria filosofia e filologia alemã. Essa crítica aprofunda-se na condição de problema formativo quando, em seguida, no § 20, desdobra-se a crítica aos professores das instituições superiores, sua fixação em um estilo jornalístico e ao juízo equivocado sobre o valor dos gregos para a cultura. Equivocados pela maneira como se fixaram ao ideal de harmonia grega, à serenojovialidade grega, “[...] preocupados em apresentar por si mesmos às almas jovens o seu Homero e o seu Sófocles, e, sem um maior exame, eles chamam o resultado disso, com um eufemismo incontestável, de <<cultura clássica>>” (EE, 2011, p. 93). O verdadeiro valor da Grécia para os Alemães, ou para a formação do espírito alemão, precisou ir além da interpretação científica erudita da filologia, da filosofia, da pedagogia. Ora, “qualquer um pode consultar sua própria experiência para ver o que se recebeu de Homero e de Sófocles graças a estes mestres infatigáveis” (EE, 2011, p. 93). Para Nietzsche, o esforço de contribuição para formação do espírito alemão perde seu sentido na maneira superficial com a qual trata do mundo antigo, fixação interpretativa que impede ver a força do povo grego. Diz de Nietzsche: “Com um salto no vazio, não se leva ninguém à Antiguidade: e, porém, todo modo de tratar os escritores antigos nas escolas, todo comentário intrépido e toda paráfrase dos nossos professores de filologia não são senão um salto no vazio” (EE, 2011, p. 93).

Dessa postura reducionista do ponto de vista dos estudos clássicos resulta “[...] uma cultura tão raquítica [que] odeia a verdadeira arte; pois teme que se dê através dela o seu ocaso” (NT, 1992, p. 121). Daí que a pergunta sobre a qual Grécia o jovem Nietzsche se refere nos mostra que não se trata mais de uma Grécia estigmatizada pelo princípio da serenidade, ou seja, aquela apenas apolínea, resultado da “[...] cultura socrático-alexandrina [que questiona o jovem filósofo]: não teria se consumido, depois que pôde culminar em algo tão bonitinho e franzino como é a cultura do presente?” (NT, 1992, p. 122). Dessa forma, enquanto crítica da cultura e na condição de um problema de formação, *O nascimento* constitui um rompimento profundo com as pretensões de Winckelmann ao passo que a beleza apolínea não se configura como o único fundamento por excelência e Dionísio e a não figurativa arte musical, são tomados como valores fundamentais para a reposição do valor da Grécia para os Alemães.⁴⁵ As esperanças do jovem filósofo em renovar e purificar o espírito alemão, como vimos anteriormente, remete à embriaguez dionisíaca. De forma mais profunda, Nietzsche procura mostrar, a sua época, que nem mesmo Apolo reside ali, posto que Dionísio se encontra subterrado. Lembramos muito bem que foi por abandonar Dionísio que Eurípides viu-se abandonado por Apolo. Certo de um renascimento do espírito alemão, o jovem filósofo conclama: “Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo socrático passou [...] agora ousais ser homens trágicos: pois sereis redimidos” (NT, 1992, p. 123). O convite promete redenção e quem precisa dela é a cultura moderna alemã. Para tanto, se exige um nova ótica e um novo caminho que Nietzsche faz questão de apontar: “acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!” (NT, 1992, p. 123).

A redescoberta da Grécia trágica também coincide com a redescoberta do espírito alemão adormecido pelo socratismo. No ideal de ouvinte estético se tem a possibilidade de renascimento por meio da música, pois é o ouvinte estético que faz frente ao crítico com pretensões morais que educa na ótica jornalística para a compreensão de uma limitada concepção de arte, cujas forças morais e religiosas eram o pano de fundo. Dos sinais mais fortes desse momento decadente, foi “[...] a tendência a empregar o teatro como uma

⁴⁵ Para Machado (2006), essa busca de um outro princípio constitutivo do mundo grego – além da serenidade – não é, porém uma originalidade de Nietzsche. Trata-se de uma constante em toda interpretação da Grécia desde o nascimento do trágico, isto é, da interpretação filosófica ou ontológica da tragédia como apresentando uma visão trágica. A continuidade de Nietzsche com a reflexão sobre o trágico que o antecedeu está no fato de sua estética ser uma metafísica que interpreta a tragédia a partir da dualidade de princípios. O que talvez explique a crítica violenta que os filólogos lhe fizeram na época da publicação do livro, a ponto de, no ano seguinte, ele ter ficado praticamente sem aluno a quem ensinar.

instituição para a formação moral do povo, que no tempo de Schiller foi tomada a sério, já cotada entre as incríveis antiguidades de uma cultura superada” (NT, 1992, p. 133). Essa consideração nietzschiana não só firma nosso entendimento do vínculo do jovem Nietzsche com a luta pela cultura em sentido lato, mas permite-nos entender a necessidade do reencontro da pátria alemã perdida, que deve renascer no sangue de Dionísio. Com Dionísio, o espírito alemão tem as condições de libertar-se de tudo que lhe é estranho passando por um processo de reconscientização. Esse processo é importante sempre que nos remete a um problema de formação. Para Nietzsche, redescobrir-se como verdadeiros alemães requer, como vimos, a redescoberta da “pátria da cultura” (NT, 1992, p. 94), a Grécia arcaica, um processo que é problemático, visto que os mestres na moderna Alemanha “[...] são cegos, ainda que se façam passar por videntes” (EE, 2011, p. 94). Dessa forma, os germânicos privam-se da “[...] da verdadeira percepção da gravidade sagrada da arte [e] são pervertidos metodicamente a balbuciar indistintamente por si mesmos, quando se deveria ensiná-los [...] a estetizar por si mesmos [...] levá-los ao fervor diante da obra de arte, [...] a escutar os grandes pensadores” (EE, 2011, p. 94).

Diz Nietzsche, em um fragmento póstumo da época que em muito contribui com nossa argumentação: “O homem trágico [precisa ser redescoberto] como aquele que tem vocação para ensinar os homens [e], a cultura e a educação não devem tomar como norma a aptidão mediana como *ethos* e como intelecto, mas precisamente estas naturezas trágicas” (FP, 2011, p. 262). Essa insistência nietzschiana não só conflui para um ideal de *Bildung* enquanto formação estética, mas radica-se naquele sentido mais profundo da *Bildung* enquanto autoformação ou cultivo de si. Quando conclama a uma mudança formativa e cultural, o jovem Nietzsche indica a necessidade de tomada de decisão. Em outras palavras: é preciso cultivar a si mesmo. Se há, em *O nascimento*, muito de Kant e de Schopenhauer como nos apresenta a *Tentativa de autocrítica*, é pela disposição moral que os dois teóricos tiveram em formar a si mesmo e pela forte suspeita em relação à pretensão do conhecimento socrático. Nessa lógica, o jovem Nietzsche é bastante luterano. A pergunta de Lutero sobre o que é alemão, que de forma tão profunda marcou os séculos subsequentes em contornos político-religiosos, consagra-se, em *O nascimento*, como problema de formação, na medida em que no § 23 os corais luteranos surgem como o lugar primário da melodia do futuro da música alemã dionisíaca. Esse processo estaria completo com a música de Wagner na qual renasce o mito alemão como promessa de uma época dionisíaca e superior. Diz Nietzsche no *Crepúsculo dos Ídolos*, ao tematizar sua dívida aos antigos: “fui o primeiro que levou a sério, para a compreensão do velho, ainda rico e até transbordante instinto helênico, esse maravilhoso

fenômeno que leva o nome de Dionísio: ele é explicável apenas por um excesso de força” (CI, 2006, p. 104).

A *Bildung* trágica nietzschiana possui em sua matriz justamente esse excesso de força, o qual precisa ser assumido para que renasça o espírito alemão, que remete, portanto, à desconstrução sobre a qual temos aludido. Dito por Nietzsche tardiamente, soa da seguinte forma: “vislumbrar nos gregos ‘almas belas’, ‘áurea moderação’ e outras perfeições, ou neles admirar a calma na grandeza, [...], a elevada ingenuidade – dessa ‘elevada ingenuidade’, uma *niaiserie allemande* [bobagem alemã], afinal, fui protegido pelo psicólogo que há em mim” (CI, 2006, p. 103). Nietzsche remete a tudo que foi preciso ser superado para que o verdadeiro valor da Grécia para a Alemanha pudesse alcançar seu mais primoroso sentido e isso foi possível quando criticamente a atitude nietzschiana rompeu com o véu que encobria os gregos, permitindo ao filósofo afirmar, mais tarde, em relação à necessária Grécia trágica e dionisíaca: “eu vi seu mais forte instinto, a vontade de poder, eu os vi tremendo ante a indomável força do destino – eu vi todas as suas instituições nascerem de medidas preventivas para resguardarem uns aos outros de seu íntimo material explosivo” (CI, 2006, p. 103). Quando lançou mão da Grécia trágica para pensar o renascimento do espírito alemão, o jovem Nietzsche incorporou ao movimento mais amplo que buscava na Grécia antiga, saídas para se pensar a cultura moderna alemã. Em Schopenhauer e Wagner, Nietzsche encontrou as condições para atualizar criticamente sua tese de que a tragédia nasce no espírito da música. Do ponto de vista epistemológico, foi a concepção de música desenvolvida na estética schopenhaueriana e o drama wagneriano já articulado com a perspectiva dramática grega que conferiram as condições paradigmáticas para tal empreitada. Dessa forma, a música, que a Nietzsche já agradava de um ponto de vista pessoal, configurou-se como saída epistemológica num contexto racionalista determinado em todas as instâncias pela filosofia do conceito e pela capacidade representativa da razão.

A arte não figurativa, a música, cujo deus patrono é Dionísio, revolucionou em todos os sentidos. Ela permitiu a crítica epistemológica, moral e pedagógica, e alargou os horizontes que lhe permitiu sugerir o renascimento do espírito alemão. Torna-se claro o porquê da dedicação de *O nascimento* a Richard Wagner: assim como a música wagneriana, o projeto nietzschiano-juvenil apresentava um “[...] problema seriamente alemão [...] o qual é [...] situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de viragem” (NT, 1992, p. 25-26). Machado compreendeu muito bem essa questão: “se *O nascimento da tragédia* é um livro profundamente alemão, que utiliza expressões como ‘problema alemão’, ‘esperanças alemãs’, ‘gênio alemão’, ‘espírito alemão’, ‘ser alemão’, é

pela importância que dá à música” (2006, p. 244). É de Nietzsche a seguinte afirmação: “uma esperança tremenda faz-se ouvir desta obra” (EH, 2008, p. 62). Essa afirmação surge em *Ecce homo* (1888), repondo questões fundamentais sobre *O nascimento*. Aqui tais esperanças referem-se a “[...] um futuro dionisíaco da música” (EH, 2008, p. 62). Completa o Nietzsche tardio certo da magnitude desconstrutiva de seu primeiro livro quando requereu para os alemães um renascimento espiritual: “lancemos um olhar um século adiante, suponhamos que meu atentado contra dois milênios de antinatureza e violação do homem tenha êxito, [ele] tornará possível aquela vida em demasia sobre a Terra, da qual a condição dionisíaca novamente surgirá (EH, 2008, p. 62). De fato, foi a música wagneriana, na interpretação do jovem Nietzsche, o maior exemplo do renascimento de Dionísio, assim, o movimento de retorno aos gregos trágicos que *O nascimento* realiza, filia-se ao ideal de redenção da cultura alemã que pulsava no drama wagneriano.

Se a tragédia grega educou o povo grego, tornando-o grande e insuperável, em correspondência educa também o drama wagneriano o povo alemão, pois, além de apresentar à modernidade a dor da existência e o poder insuperável do destino, como outrora o fizera Ésquilo, ele faz reviver a força da mitologia germânica. A concepção de drama musical, tal como pretendeu Richard Wagner, atualiza a perspectiva trágica dos gregos no ideal de arte total, porém, o faz a partir do material mitológico germânico. Dessa forma, dentre os vários empreendimentos que resultam daí, cabe destacar a crença na necessidade de renascimento do espírito alemão. Da obra musical wagneriana emerge “[...] o fundamento sobre o qual pode crescer aquela serenidade própria e exclusivamente alemã de Lutero, Beethoven e Wagner, [...] que não é absolutamente compreendida por outros povos e que parece estar se perdendo para os próprios alemães” (CE IV, 2009, p. 102). Essa perspectiva presente na quarta consideração extemporânea de 1876 permite-nos perceber a proximidade tanto de Nietzsche como de Wagner com o ideal de formação do ser alemão, a ponto da arte wagneriana ser interpretada pelo jovem filósofo como texto no qual os germânicos reconhecerão a sua história e, por consequência, compreenderão “[...] o que Wagner será para esse povo: ele não pode ser para nós todos, talvez como tenha sido nossa impressão, o vidente de um futuro, mas sim o interprete de um passado” (CE IV, 2009, p. 102). O drama wagneriano educa quando, por exemplo, no terceiro ato de *Siegfried* “[...] a paixão de Siegfried [...] conquista [Brünnhilde], e ela começa a admitir a atual condição de mortal. Os dois se abraçam e Brünnhilde se despede do mundo dos deuses. Transformados pelo amor, os dois invocam a ‘morte sorridente’” (CE IV, 2009, p. 173). Ou seja, Wagner educa sempre que aponta para a tragicidade da existência, como outrora o fizera Ésquilo com o povo grego.

O renascimento do povo alemão pela arte musical wagneriana remete, portanto, à arte apolíneo-dionisíaca da tragédia grega como força capaz de fazer brilhar novamente a chama do espírito alemão. A *Bildung* trágica nietzschiana encontra na experiência trágica da existência do povo grego o segredo para o florescer de uma nova época, e incorpora uma perspectiva formativa na medida em que identifica no drama musical wagneriano a eterna aliança entre Apolo e Dionísio, a chave para o renascimento cultural germânico. Trata-se, portanto, de *Bildung* enquanto formação estética, posto que o ideal de formação do espírito alemão parte da necessidade da consideração artística do mundo: aquela dos gregos trágicos e a wagneriana, as duas nascidas do espírito da música; posto que à Alemanha moderna, Wagner comunica a essência dionisíaca, o valor do trágico para a vida. Daí que, se para o jovem Nietzsche a trágica Grécia arcaica é a pátria da qual a cultura alemã moderna deve se alimentar, a música wagneriana configura-se como a iniciativa alemã por excelência na direção do renascimento do ser alemão. Assim, a metafísica de artista que perpassa *O nascimento* pode ser lida como iniciativa que põe a necessidade da arte no centro dos problemas formativos do século XIX. “Ou seja, a arte tinha uma posição estratégica para a edificação da cultura, a criação artística de uma ‘pedagogia da arte’ que implicava numa educação para o gosto estético, era a maneira de efetivar a construção de uma cultura regida pelos princípios estéticos” (WEBER, 2011, p. 88-89). Tendo chegado a esse ponto da reflexão, cabe então perguntarmos: qual a produtividade do enigma da arte trágica para a experiência formativa?

4.4 Arte trágica e experiência formativa

O sentido formativo da arte trágica no jovem Nietzsche exige abertura para a compreensão da magnitude do empreendimento crítico de *O nascimento*, o qual alvejou os limites da razão moderna e da metafísica tradicional. Dessa forma, a Metafísica de Artista pode ser interpretada como projeto estético-formativo ao passo que firmou o elo entre arte e vida e possibilitou uma estética da existência. O jovem Nietzsche viu “[...] na experiência estética uma espécie de êxtase e redenção [tornando-se] um precursor da crítica a um tipo de racionalidade meramente técnica, fria e planificadora” (GIACOIA, 2000, p. 13). Ao repensar o papel da arte em relação com a vida, subscreveu-se na luta por novas saídas para a *Bildung*, e orientou a “[...] uma relação renovada com a classicidade, o que comporta uma radical atitude crítica nos confrontos com o presente” (VATTIMO, 1985, p. 20). A tragédia que nasce da confluência entre os impulsos naturais, apolíneo e dionisíaco, os viu conciliarem-se de

forma harmoniosa na criação do espetáculo grego. Essa relação dialética, tensa e interdependente entre os impulsos naturais constituiu uma novidade estética essencial, ao passo que “o jogo do apolíneo e do dionisíaco, e o ambíguo significado que a tragédia possui, de libertação do e pelo dionisíaco na bela imagem apolínea, permanecem elementos decisivos na obra de Nietzsche e constituem ainda a base de sua possível atualidade teórica” (VATTIMO, 1985, p. 20). Isso porque o fenômeno da arte tomado como problema existencial permitiu “[...] um mergulho redentor na imanência, onde não se trata mais de instaurar um juízo que divide, condena, renega, mas de proclamar um sim à vida em sua crua integridade” (GIACCOIA, 1997, p. 187).

O interesse em explorar o sentido da *Bildung* nietzschiana-juvenil enquanto formação estética exigiu tematizar *O nascimento* enquanto problema de formação. Posta essa problemática, outra exigência logo se põe: a de interpretar o sentido formativo da arte trágica. Isso implicar aceitar, ou mesmo tomar como ponto de partida, a ideia de que a novidade filosófica de *O nascimento* corresponde a uma novidade estética e formativa. Isso já foi tornado claro no curso da argumentação deste estudo. Ora, existe, no escrito de Wagner, a *Carta aberta a Friedrich Nietzsche*, publicada no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* de 23 de junho de 1872, que, de tudo o mais que pode ser interpretado, representa uma dimensão formativa fundamental no questionamento: “O que dizer de nossos estabelecimentos alemães de ensino?” (WAGNER, 2005, p. 85). Com essa carta, Wagner se dirige criticamente a Wilamowitz-Möllendorff e sua recusa à interpretação sobre a Antiguidade grega que Nietzsche apresentou em *O nascimento*. E o questionamento wagneriano, que surge após várias outras considerações, procura mostrar que a novidade estética nietzschiana, que parte de uma retomada do sentido originário da experiência dionisíaca no drama grego, não só representa um duro golpe à filologia da época, mas, sobretudo, um corretivo à perspectiva formativa da época. A experiência formativa a partir do trágico é aquela “[...] que a cultura alemã deve assumir caso pretenda ajudar a nação, que volta a se erguer, a alcançar seus objetivos mais nobres” (WAGNER, 2005, p. 86). Mas o que há na arte trágica que é formativo? De que forma o jovem Nietzsche apresenta a produtividade formativa da arte trágica em *O nascimento*? A arte trágica afirma a vida em todos os sentidos. Na perene luta entre Apolo e Dionísio a arte trágica encontra o seu sentido e, com isso, suprime, sempre que apresenta à vida novos sentidos, qualquer pretensão de unilateralidade. É propriamente a tensão entre os dois impulsos artísticos naturais que justifica a existência, ao passo que Apolo e Dionísio se manifestam fisiologicamente, permitindo o movimento do olhar em direção à própria vida, ao que há de paradoxal nela, possibilitando a abertura ao acaso.

Essa nova perspectiva estético-formativa desafiou de imediato o círculo da ciência, a razão moderna, a moral cristã, uma vez que a tensão relação entre o apolíneo e o dionisíaco no contexto da arte trágica orienta, antes de tudo, à incerteza sobre a vida. Na tragédia, toda a angustiante luta dos heróis trágicos na busca por ultrapassar o próprio destino impulsiona-os à transgressão dos limites da existência e conseqüentemente de todos os valores estabelecidos. Se já existe em *O nascimento* uma perspectiva transvalorativa, ela reside em, por meio da experiência estética, transladar as esperanças em relação à vida da fixa certeza da ciência e moral cristã, para o devir. A realidade da existência, enquanto devir, rompe com o conjunto de conhecimentos e valores pré-estabelecidos, lançando o homem no vazio. A existência aqui passa a ser entendida como experiência; não mais aquela da epistemologia moderna e da moral cristã, donas do destino, mas como experiência do trágico, da incerteza, da luta e da descoberta. Daí o resgate de Dionísio e a obscura incerteza do devir em um momento no qual reinava a luz e suprema segurança de Apolo em relação à existência, pois do contraste entre as duas divindades renasce o verdadeiro existente, que é resultado de uma luta natural que produz sempre o novo: com a experiência do trágico a própria existência é criação. Trata-se da própria vida como obra de arte, criada na perspectiva da liberdade. Todo o ideal da permanência, presente na crítica nietzschiana a Parmênides e à ideia platônica, bem como toda a fixação conceitual da epistemologia moderna, o decadente socratismo, veem suas autoridades questionadas, ao passo que a experiência da arte aponta sempre para a transitoriedade do mundo dos fenômenos, da própria existência.

Em *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, presente oferecido à Cosima Wagner no natal de 1872, a perspectiva da experiência da arte trágica é também entendida como projeto de renovação da cultura alemã e a imagem do devir da existência quer mostrar que “cada instante devora o precedente, cada nascimento é a morte de incontáveis seres, gerar, viver e morrer são uma unidade” (CP I-V, 2000, p. 45). A existência é a tensa relação entre criação e morte e a vontade é o motor propulsor da própria existência. Para a existência poder ser considerada como fenômeno e para a experiência da arte poder favorecer o devir criativo de tal fenômeno, o pessimismo dionisíaco precisou ser contraposto ao otimismo racionalista a partir da suposição da decadência da cultura trágica dos gregos. O que se pode entender como processo decadente da cultura trágica dos gregos? Todo o longo processo de execração dos valores afirmativos do existir, que possui suas raízes no socratismo-platônico e na racionalidade dialética introduzida por Eurípides na tragédia grega. Com essa herança, esbanjaram-se os modernos e seus projetos formativos. A pergunta anteriormente posta a respeito da produtividade formativa da arte trágica orienta agora a outro questionamento que

pode ser formulado da seguinte maneira: quais os limites formativos da consciência socrática-racionalista que a modernidade levou ao extremo?

No contexto moderno racionalizante, o fundamento da existência funde-se com uma busca constante guiada pela consciência. Nesse contexto, o instintivo é desvalorizado ao extremo por não primar por raciocínios lógicos e certos e prevalece aquela velha perspectiva socrática, segundo a qual somente o que é inteligível deve ser tomado como belo. A busca incessante por uma compreensão racional da existência adoece os instintos, tolhem a criatividade. Incorre numa decadência fisiológica ao passo que favorece o enfraquecimento dos instintos mais vitais. Apolo e Dionísio são sufocados e a razão que se expande enfraquece os instintos mais vitais. Foi desse contexto que nasceu a mais bela criatura da modernidade: o homem teórico, aquele que dentre os grandes feitos requer para si o de ter separado conhecimento e vida e tornado a arte um problema do intelecto. Em sentido epistemológico-formativo são postos em confronto pelo jovem Nietzsche o homem teórico e o homem artístico sendo que este último “[...] é o tipo superior em comparação com o lógico e o cientista” (FINK, 1988, p. 35). Assim, o homem artístico surge com aquele com a força capaz que superação da clareza do conceito, posto que sua atitude é fruto da força criadora da intuição.

A Metafísica de Artista é, portanto, a noção central de *O nascimento*, que permite pensar um novo estatuto da arte e um novo sentido para a relação entre arte e vida. A partir da tensa e necessária relação entre Apolo e Dionísio, vimos uma retomada da tragédia no que diz respeito a seu surgimento. Com isso, o jovem Nietzsche nos insere de forma profunda em um problema de ordem estética e filosófica da tragédia enquanto lugar por excelência no qual coexistem os problemas da existência. Essa perspectiva é o que permite considerar a arte trágica como experiência capaz de assegurar sentido e finalidade à existência humana. Nisso consiste a experiência jubilosa do consolo metafísico. Ora, a superação da condição individual daquele submerso na consciência trágica o faz sentir-se identificado dionisiacamente, tanto com o herói trágico da cena, como com todos aqueles que estão ao seu redor. Daí o pessimismo juvenil-nietzschiano que permeia *O nascimento*. Ele não consiste numa negação da existência, nem fuga dela, o consolo metafísico vivido na tragédia é também alegria metafísica, sempre que se transpõe a sabedoria dionisíaca ao universo das imagens. Trata-se do herói, a expressão máxima da vontade, que é sempre negado por ser apenas aparência, e a eterna vontade continua intacta, posto que nunca é aniquilada. A vivência do consolo metafísico no âmbito do trágico transparece para Nietzsche como a mais produtiva

experiência, pois por meio dela o povo grego compreendeu sua abundante força criadora que os tornou grandes.

O tratamento oferecido ao trágico pelo jovem filósofo desperta para a ideia de que a vivência do trágico, as experiências de vida, não se encerram, e de que, com um sentimento de unidade com a natureza, com o Uno Primordial, todas as expressões de vida transformam-se em novos sentidos para a existência. Em sentido estrito o consolo metafísico como o pretende o jovem Nietzsche aponta para a imanência, para o modo de ser no mundo e, enquanto crítica da moral e epistemologia, faz frente não só a Schopenhauer, como já o indicamos anteriormente, mas a toda conotação transcendente que o medieval e a modernidade pode oferecer à experiência da arte. O consolo metafísico orienta à própria vida ao eliminar os sentimentos pessimistas diante da efêmera existência e ao revelar a que tudo e todos podem continuar a se recriar perenemente. Quando então a experiência do trágico forma? Quando desperta para o sentido da vida, para a possibilidade de recriação e de novos sentidos. Em *Ecce Homo* (1888), ao tratar sobre *O nascimento*, Nietzsche fez-se ouvir na consideração que em tudo corrobora a perspectiva do trágico enquanto experiência formativa: “eu prometo uma era trágica: a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras, porém necessárias guerras, sem sofrer com isso” (EH, 2008, p. 62).

Em *O nascimento*, “[...] o jovem Nietzsche aponta o significado da tragédia grega para a cultura, capaz de elevar o espírito diante do drama da existência humana, dominar o caráter caótico dos impulsos e transformar em beleza os horrores da vida” (HERMANN, 2005, p. 78). O apolíneo e o dionisíaco conciliados na tragédia possibilitam a intensificação da vida com seus impulsos e paixões, que, para o jovem filósofo, encontrava-se sufocada pela racionalidade moderna ávida por clareza. Em sentido formativo-epistemológico, a arte trágica como experiência formativa suplanta toda a filosofia domesticadora da existência e qualquer moral puritana que, por meio de conceitos, apresentam vereditos sobre a vida. Nesse sentido, a atitude decadente própria do homem moderno foi a de combater os instintos, a tentativa de anulá-los. “Disso resulta o empobrecimento cultural, que estimula o desenvolvimento do saber e do conhecimento, em detrimento da vida com seus impulsos e suas paixões” (HERMANN, 2005, p. 79). Assim, a compreensão da *Bildung* trágica nietzschiana, ou o ideal de formação estética que permeia *O nascimento* eleva-nos à ideia de vida segundo o qual a experiência da arte nos conduz sempre à alegria existencial e à vontade constante em continuar a viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O empreendimento crítico nietzschiano presente em *O nascimento* ofereceu significativas contribuições a diversos campos do conhecimento. Neste trabalho, nosso esforço se constituiu, de forma precisa, em investigar a contribuição juvenil-nietzschiana para o âmbito da formação ao tematizarmos *Bildung* enquanto formação estética na obra *O nascimento da tragédia* (1872). O retorno à Grécia arcaica e o desvelamento da experiência com a arte trágica foi interpretado como iniciativa capaz de fazer frente aos processos epistemológico-formativos comuns ao projeto moderno, de forma que a experiência da arte tal como pretendeu o jovem Nietzsche pode configurar-se como formação para sensibilidade, na qual o estranhamento torna-se dimensão nuclear, configurando-se como abertura. Dessa forma, *Bildung* enquanto formação estética orienta ao universo infinito da arte, no qual, libertos dos conceitos e métodos diretivistas, o contato com o diferente e o plural configura-se como verdadeira experiência estética.

Ao assumir esse desafio, partimos do questionamento sobre a posição e a importância de Nietzsche para o debate desencadeado no contexto artístico, filosófico e literário alemão do século XIX a respeito da formação (*Bildung*). Com tal preocupação, atentou-se para a peculiaridade da crítica nietzschiana a respeito da formação em sua época, dando-se ênfase à posição que a arte ocupa no projeto filosófico nietzschiano. Toda essa preocupação mais ampla serviu de sustentação para que se pudesse tematizar *O nascimento* e os diversos problemas levantados na obra enquanto problemas de formação estética. Foi preciso, então, despertar para a pergunta sobre o que significou a *Bildung* em sentido conceitual e como projeto formativo para o ocidente. Partiu-se, então, da subterrânea relação que a *Bildung* mantém com a *Paideia* grega, sua matriz mística medieval, até a chegada ao ideal de *Bildung* enquanto formação que eleva à humanidade ou cultivo de si. Dessa forma, destacou-se a constante imbricação entre arte, universidade, filosofia, ciência, política e cultura na constante busca pelo sentido da formação durante o século XIX na Alemanha. Atentou-se para o fato de Nietzsche herdar desse contexto a preocupação com o sentido da formação, que, de forma peculiar, caracterizou-se pelo retorno aos gregos por outra via de acesso que não a então conhecida e difundida por sua época. Assim, aos ideais de liberdade, identidade e autonomia como resultados da formação, tão almejados pelo século XIX, somou força a tragicidade nietzschiana, que, ao romper com a imagem da Grécia antiga firmada pelo classicismo, chamou atenção à centralidade da vida, da finitude, destacando o lugar que a arte ocupa em tal contexto. Sugeriu, portanto, a descontinuidade com o projeto cultural do

classicismo e orientou à crítica ético-estético-epistemológica a todo o projeto moderno edificado a partir da crença absoluta na ciência e na filosofia do conceito.

Na segunda parte do trabalho foram apresentadas as concepções estéticas de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner como fundamentos a partir dos quais Nietzsche pode discutir várias categorias e conceitos em *O nascimento*, principalmente no que se referiu à música. A relação entre fenômeno e vontade proposta por Schopenhauer e seu ideal de contemplação estética, estreitamente ligado à condição existencial, surgiu para o jovem Nietzsche como propícia oportunidade de diálogo, tanto pelo fato de o problema filosófico schopenhaueriano dedicar atenção à angústia existencial, como pelo fato de a música surgir como arte suprema capaz de conferir sentido à existência. Em Wagner, o jovem Nietzsche viu-se contemplado no ideal de redenção cultural por meio da música, em específico pelo drama musical wagneriano, que, além de reinterpretar o drama musical grego, vinculava-se à luta pelo renascimento do espírito alemão no século XIX. Da amizade travada com Wagner durante a juventude resultou, permeado pela metafísica do belo de Schopenhauer, o intenso debate que relacionou música e filosofia, e que, em nossa interpretação, manteve-se ligado à preocupação com a formação, à medida que manteve vivo o desejo de estabelecimento do ser alemão, o qual foi pensado como resultado da formação de um povo renascido no espírito da música.

Após a retomada do contexto histórico do debate sobre a formação no século XIX e em seguida a reconstrução da posição do jovem Nietzsche no contexto do debate estético desencadeado no mesmo período, foi tomada como objeto de análise e interpretação a obra *O nascimento*, para que, a partir daí, pudéssemos chegar à quarta parte do trabalho, no qual toda a problemática da obra em estudo pudesse ser interpretada como problema de formação. Dessa forma, se há neste estudo um interesse subjacente em, ajudado por Nietzsche, discutir possíveis sentidos para a formação, tal interesse precisou atentar para questões profundas que envolvem todo o pensamento nietzschiano. Isso diz respeito ao fato de, tradicionalmente, como o próprio autor declarou em momento posterior, a obra *O nascimento* ter se amparado em pressupostos metafísicos de matriz schopenhaueriana e wagneriana, embora transpareça claramente uma crítica à racionalidade, que tem como estereótipo a crítica dirigida a Sócrates e a Eurípidés. Para este trabalho, foi determinante a ideia de que existem, já em *O nascimento*, descontinuidades em relação à tradição metafísica na qual se ampara, o que faz da obra um universo rico caracterizado pela crítica ao projeto moderno e pelo papel que a arte adquire em todo esse processo. Daí a pertinência da contribuição nietzschiana – que, inspirada pelo interesse em relação aos gregos – caracterizou sua época, orientou por outra via à Grécia

arcaica e à tragédia grega, pondo em foco a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco no desenvolvimento da arte, questionando todas as especulações estéticas racionalistas e o interesse cientificista pela antiga Grécia.

Nesse contexto, *O nascimento* passou a ser interpretado como viragem ético-estético-epistemológica, uma vez que despertou para uma nova visão da arte que abriu mão da abstração conceitual e pôs em destaque o sentido simbólico da arte. Tal viragem se fez possível a partir do retorno à Grécia arcaica para dar atenção à tensão e à interdependência entre o universo artístico apolíneo e dionisíaco. Ao proceder dessa forma, o jovem Nietzsche imprimiu peculiaridade à compreensão do fenômeno artístico grego. O apolíneo e o dionisíaco foram tomados como manifestações fisiológicas e possibilitaram pensar a arte como afirmativa. Nesse contexto, o jovem filósofo desdobrou questões fundamentais da tragédia grega, desencadeando profícuo diálogo com sua época. Após a caracterização do apolíneo e do dionisíaco enquanto impulsos artísticos naturais, foi discutida a importância do fenômeno lírico que já em *O nascimento* apresenta rompimentos em relação à concepção que Schopenhauer tem deste. Para o jovem Nietzsche, o poeta lírico em sua origem mais remota é artista dionisíaco. Aqui se assinalou a mais natural relação entre música e palavra, pondo em destaque a condição originária da própria música, que firmou os fundamentos para a sustentação da tese juvenil-nietzschiana de que a tragédia nasceu do espírito da música.

O coro trágico foi apresentado, então, como o profenômeno do qual surgiu a tragédia, o lugar por excelência onde se envolvem ânimos, disposições e cognições que permitem ao homem dionisíaco transmutar-se diante de si mesmo, tornando-se parte da natureza. Essa experiência define-se como a mais originária e natural experiência trágica de mundo do homem grego e a partir daí torna-se possível, segundo Nietzsche, a plausível interpretação do que veio a se tornar o coro na tragédia. Com a constituição do drama, o coro ditirâmico possuiu como função principal excitar os ânimos dos ouvintes, elevando-os ao estado dionisíaco. Por isso foi necessário, da parte de Nietzsche, mostrar como, com Eurípides, o drama morre ao distanciar-se de Ésquilo e Sófocles, e principalmente por incorporar as exigências da dialética socrática. Toda essa concepção, além de mostrar à época nietzschiana algo ignorado pela ciência filológica, estruturou contundentes condições de crítica ao papel estabelecido à arte na modernidade. Por esse caminho foi possível tematizar a música como problema de racionalidade, uma vez que em *O nascimento* a obra de arte trágica dos gregos nasceu do espírito da música. Dessa forma, dá-se, a partir daí, a passagem pela crítica à ópera, à racionalidade socrática e a toda pretensão racionalista em arte, o que, dentre

outras coisas, vinculou o jovem Nietzsche ao desejo de renascimento do espírito alemão que já residia no drama musical wagneriano e na busca pelo sentido da *Bildung* em sua época.

Em sentido crítico, os problemas levantados pelo jovem Nietzsche em *O nascimento* permitiram tematizar *Bildung* enquanto formação estética. A obra em estudo foi tomada como problema de formação vinculado às forças de luta pela cultura, que, no caso específico de Nietzsche, significou a recusa aos processos formativos e culturais assumidos pela racionalidade iluminista. Nesse contexto, o vínculo nietzschiano ao debate sobre a *Bildung* que perpassou a Alemanha do século XVIII e principalmente o século XIX possibilitou outra via de interpretação sobre o sentido da formação. Dessa forma, o sentido produtivo de tais preocupações repousou em considerarmos que, enquanto formação estética, a *Bildung* trágica nietzschiana juvenil permitiu compreender o mundo justificado apenas como fenômeno estético. Nesse contexto, a vida foi colocada no centro das preocupações, de forma que a ótica da própria vida fez-se necessária para mirar a formação. Assim, *Bildung* enquanto formação estética orientou a viragem ético-estético-epistemológica fundamental, desdobrando-se, a parti daí, o processo desconstrutivo da moral para a possível afirmação da vida, que requereu consequentemente a arte posta como fundamento para a existência. Assim, justificou-se todo o valor que a Grécia trágica adquiriu como projeto formativo, posto que na condição de experiência formativa, a arte trágica fez frente às pretensões planificadoras da racionalidade moderna, apontando para o modo dinâmico da existência e a necessidade constante que o existir possuiu de sentido e abertura, o que só pode ser atingido pela experiência da arte.

Por fim, cabe aqui reafirmar a tese de que *Bildung* no jovem Nietzsche o é enquanto formação estética. A incorporação da dimensão estética na perspectiva formativa vincula-nos, portanto, aos enfrentamentos críticos de possibilidade de transformação ou ressignificação da *Bildung* via crítica nietzschiana. Tal preocupação caracteriza-se pelo esforço em tematizar problemas profundos da tradição que se movimentam da ética à epistemologia e que, no caso específico deste estudo, podem ser postos e repostos numa perspectiva estética, uma vez que a experiência da arte, tal como concebeu o jovem Nietzsche, põe em foco a própria vida a ponto da ótica desta se tornar o critério de entendimento do mundo, até mesmo daqueles problemas mais profundos dos quais se ocupam, a ciência, a ética, a epistemologia. Nesse sentido, a dimensão estética que perpassa *O nascimento* mantém-se produtiva para o debate sobre a *Bildung* na atualidade, ao passo que formação estética pode ser entendida enquanto abertura capaz de fazer frente a processos formativos estáticos e racionalizantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE NIETZSCHE

_____. **A filosofia na época trágica dos gregos**, in Obras Incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

_____. **Além do Bem e do Mal. Prelúdio a uma filosofia do Futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

_____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2000.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **De mi vida: escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)**. Trad. Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 1997.

_____. **Ecce Homo**. São Paulo: Paulo César de Souza. Companhia das letras, 2008.

_____. **Fragmentos póstumos e aforismos**. In. Escritos sobre Educação. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5ª ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

_____. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

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

_____. **Música e Palavra**. Trad. Oswaldo Giacoia Junior In: Discurso, n. 37, 2007. p. 167-181.

_____. **O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O drama musical grego**. In. A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. **Schopenhauer como educador.** In. Escritos sobre Educação. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5ª ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

_____. **Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino.** Trad. In. Escritos sobre Educação. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5ª ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

_____. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea.** Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DEMAIS REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodor W. **Dialética negativa.** Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ANSELL-PEARSON, Keith. **Nietzsche Como Pensador Político.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

AGOSTINHO, Santo. **De Magistro.** Trad. Ângelo Ricci. São Paulo: Nova cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

AGOSTINHO, Santo. De Magistro. In: _____. **Confissões; De Magistro.** Trad. A. Ricci. São Paulo. Nova Cultural, 1987.

AQUINO, São Tomás de. **Sobre o Ensino (De Magistro); Os Sete Pecados Capitais.** São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ANDREAS, Lou Salomé. **Nietzsche em suas obras.** Tradução José C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARENDT, Hannah. **Sobre a Revolução.** Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

BARBOZA, Jair. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer.** São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 29(2): 33-42, 2006.

BARROS, Márcio Benchimol. Música como aia da vontade: ensaio sobre a leitura wagneriana de Schopenhauer. **Kriterion**. vol.53, n.125, p. 179-193. 2012.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Symphony N° 6 in F major, Op. 68 “Pastorale”.**Dover Publications, INC. Mineola, New York. SD.

BIESTA, Gert. Bildung and Modernity: The Future of Bildung in a World of Difference. **Studies in Philosophy and Education**. Vol. 21, n. 4-5 (2002), p. 343-351.

BOLLE, Willi. A ideia de formação na modernidade. In: GHIRARDELLI, JR., Paulo. (Org.) **Infância, Escola e Modernidade**, Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná; 1997.

BOMBASSARO, Luiz Carlos (Org.); PAVIANI, J. (Org.); DAL RI JUNIOR, A. (Org.). **As interfaces do humanismo latino**. Vol. 1. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

BOMBASSARO, Luiz Carlos; PAVIANI, J. ; ZUGNO, P. L.. **As fontes do humanismo latino**. Vol. 1. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

BOEHNER, Philotheus. ETIENNE, Gilson. **História da Filosofia Cristã**. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, RJ, 1970.

_____. **História da Filosofia Cristã: das origens a Nicolau de Cusa**. Petrópolis, Vozes, 1988.

BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

_____. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 75-111.

BURNETT, Henry. **Cinco prefácios para cinco livros escritos**. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

_____. **A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche**. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

_____. **Nietzsche; Adorno e um pouquinho de Brasil**, Editora Unifesp, 2011.

BRAGA, José Carlos de Souza. Alemanha: império, barbárie e capitalismo avançado. In: FIORI, José Luís (Org.). **Estados e moedas no desenvolvimento das nações**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

BUTLER, E. M. **The tyranny of Greece over Germany**. Cambridge: University Press, 1935.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo, Editora UNESP, 1999.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. **Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 2005.

CASSIRER, Ernest. **O mito do Estado**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Códex, 2003.

COLLI, Giorgio. **Después de Nietzsche**. Barcelona: Anagrama, 1978.

COLOMER, Eusebi. **El pensamiento alemán de Kant a Heidegger**. vol. III. Barcelona: Herder, 1990.

BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. Trad. Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas & Imprensa Oficial, 2009.

DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. **La idea de la música absoluta**. Barcelona: Idea Books, 1999.

_____; EGGBRECHT, Hans H. *Que é a música?* Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

_____; DEATHRIDGE. **Wagner** – Série The New Grove. Trad. Marija Bezerra. Porto Alegre: L&PM, 1988.

DALBOSCO, Claudio A. Princípios filosóficos e pedagógicos da educação natural em Rousseau: uma investigação sobre o segundo livro do *Émile*. **Educação e Sociedade**. vol.33, n.121, p. 1117-1131, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche a e filosofia**. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Nietzsche**. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1994.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. **cadernos Nietzsche** 3, p. 07-21, 1997.

_____. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ECKHART, Mestre. **Sobre o desprendimento e outros textos**. Trad. Alfred J. Keller. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Col. Breves Encontros).

_____. **Sermões Alemães**, Vol. 1. Trad. Ênio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2006.

FICHTE, Johann Gottlieb. “Discursos à Nação Alemã (Segundo Discurso)”. In: VINCENTI, Luc. **Educação e Liberdade: Kant e Fichte**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FICHTE, J.G. **Por uma universidade orgânica**: plano dedutivo de uma instituição de ensino superior a ser edificada em Berlim, que esteja estreitamente associada a uma Academia de Ciências. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. Contribuições para a retificação do juízo público sobre a Revolução Francesa. **Revista Opinião Filosófica**. n. 02, v. 01, p. 178-189, Jul/Dez. 2011.

_____. **Por uma Universidade Orgânica**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

FINK, Eugen. **A filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

FLICKINGER, Hans-Georg. **A caminho de uma pedagogia hermenêutica**. Campinas: Autores Associados, 2010.

_____. O Estado Liberal e a Educação Superior. In: ULLMANN, Reinhold Aloysio (Org.). **Consecratio mundi**: consagração do mundo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Trad. Sandra Escobar Bologna: Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza Musical, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2007.

GARDINER, Patrick. **Teorias da História**. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984.

GERHARDT, Volker. A ideia de Humboldt: sobre a atualidade do programa de Wilhelm von Humboldt. In: ROHDEN, Valério (Org.). **Ideia de universidade**. Canoas: Editora da ULBRA, 2002. p. 13-34.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Nietzsche e a Modernidade segundo Habermas. **Ideias**. Campinas, jul./dez., p.5-38, n.2, 1994.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Labirintos da alma**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

GOERGEN, Pedro L. **Sociedades complexas e formação de professores**. Campinas-SP: Mimeo, pg. 1 – 17, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. (posfácio de Georg Lukács). São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Goethe e Schiller**: Companheiros de Viagem. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Viagem à Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUERIZOLI, Rodrigo. A condenação de Mestre Eckhart – apresentação e tradução da bula papal *In agro dominicio*. **Síntese – Rev. de Filosofia**. Vol. 27. n. 89. 2000. p. 387 – 403.

GUEROULT, M. Fichte et la Révolution Française. In: **Études sur Fichte**. Paris: Aubier-Montaigne, 1974.

GRANIER, Jean. **Nietzsche**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

HAAR, Michel. **Nietzsche and Metaphysics**. Translated: Michael Gendre. Albany: State University of New York Press, 1996.

HALÉVY, Daniel. **Nietzsche**: uma biografia. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HAYMAN, Ronald. **Nietzsche**. Trad. Scarlett Marton. São Paulo: UNESO, 2000.

HERDER, Johann Gottfried von. Ideias para uma filosofia da história da humanidade. In: Patrick Gardner. **Teorias da História**. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984.

HERDER, Johann Gottfried von. **Ensaio sobre a origem da linguagem**. Lisboa: Antígona, 1987.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Pt 1 & Pt 2. 4 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. A Determinação Histórico-Ontológica do Niilismo. In: **Nietzsche**. vol. II. Trad. Marcos Antônio Casanova. Ed. Forense Universitária. 2007: Rio de Janeiro.

_____. A essência do Niilismo. In: **Nietzsche – Metafísica e Niilismo**. Trad. Marcos Antônio Casanova. Ed. Relume-Dumará. 2000: Rio de Janeiro.

_____. A Palavra de Nietzsche: “Deus está morto”. Trad. Marcos Antônio Casanova. **Natureza Humana**. Vol. 5(2): 471-526. jul-dez. 2003: São Paulo.

_____. O Eterno Retorno do Mesmo. In: **Nietzsche**. vol. I. Trad. Marcos Antônio Casanova. Ed. Forense Universitária. 2007: Rio de Janeiro.

_____. O Niilismo Europeu. In: **Nietzsche**. vol. II. Trad. Marcos Antônio Casanova. Ed. Forense Universitária. 2007: Rio de Janeiro.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

_____. **Auto criação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.

_____. À procura de vestígios da formação. In: CENCI, A. V.; DALBOSCO, C. A.; MÜHL, E. H. **Sobre filosofia e educação** (Org.) Passo Fundo: Editora UPF, 2009.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Ideias sobre a Constituição, influenciadas pela nova Constituição Francesa. **Revista Opinião Filosófica**. n. 02, v. 01, p. 126-135, Jan/Jul. 2011.

_____. Sobre a organização interna e externa das instituições científicas superiores em Berlim. In: CASPER, Gerhard. **Um mundo sem universidades?**. Trad. Johannes Kretschmer e João Cezar de Castro e Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997a, p. 79-100.

_____. **Os limites da ação do Estado** (trad. Jesualdo Correia). Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

_____. **Sobre a natureza da língua em geral** (Trad. Paulo Oliveira). In: HEIDERMANN, Werner; WEININGER, Markus J. (Orgs.), 2006. p. 2-19.

_____. **Escritos de filosofia de la historia**. Madri: Editorial Tecnos, 1997b.

_____. Werke in fünf Bänden. Herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. In: MÖLLMANN, Andrea Dorothee Stephan. **O legado da *Bildung***. Porto Alegre, 2010. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2010.

HUSZAR, George de. Nietzsche's Theory of Decadence and the Transvaluation of all Values *Journal of the History of Ideas*. Vol. 6, No. 3 (Jun., 1945), pp. 259-272

IRIARTE, Rita (Org.). **Música e literatura no romantismo alemão**. Lisboa: Apaginastantas, 1987.

JAEGER, Werner. **Paidéia: A formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAEGER, Werner. **Cristianismo Primitivo e Paideia Grega**. Lisboa. Portugal: Edições 70, 1991.

JASPERS, Karl. **Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar**. Trad. Emilio Estiú. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

JANZ, Curt Paul. **Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea 1869/1879**. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

KANT, I. Resposta à pergunta: que é “esclarecimento”? (Aufklärung). In: **Textos seletos**. 3ª ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 2005.

_____. **El conflicto de las facultades**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.

KAUFMANN, Walter. **Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist**. New Jersey: Princenton University Press, 1974.

KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 209-237.

KOLLER, Hans-Christoph. *Bildung* and Radical Plurality: towards a redefinition of *Bildung* with reference to J.F. Lyotard. **Educational Philosophy and Theory**, vol. 35, n. 2, p. 155-65, 2003.

LACOUÉ-LABARTHE. Philippe. **A imitação dos modernos. Ensaio sobre arte e filosofia**. Trad. Virginia Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LUTERO, Martinho. À Nobreza Cristã de Nação Alemã, acerca do Melhoramento do Estado Cristão. In: **Pelo Evangelho de Cristo**. Porto Alegre/São Leopoldo: Concórdia Editora Ltda./ Editora Sinodal, 1984, p. 75-152.

LÉBRUN, Gérard. O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

LISARDO, Roger. **Richard Wagner e a música como ideal romântico**. São Paulo: Ed.Unesp, 2009.

MAIA, Muriel. **A outra face do nada: sobre o conhecimento metafísico na Estética de Arthur Schopenhauer**. Petrópolis: Vozes, 1991.

MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos**. São Paulo: Annablume, 2006.

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

MAIA-FLICKINGER, Muriel. Wagner – Schopenhauer; a metafísica de “O anel dos nibelungos”. **Veritas**. v. 41, nº 164. Porto Alegre, 1996. p. 691-714.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche – a transvaloração dos valores**. Editora Moderna, 3^a ed. São Paulo, 1993.

_____. **Nietzsche**. Das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Trad. Maria T. R. Costa, Carlos Sussekind, Angela R. Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATTHEW, Rampley. **Nietzsche, Aesthetics and Modernity**. Cambridge University Press, 2000.

MILLINGTON, B. (Org.) **Wagner: um compêndio**. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MONTINARI, Mazzino. Ler Nietzsche: o crepúsculo dos ídolos. Trad. Ernani Chaves. In: **Cadernos Nietzsche 1**. São Paulo: GEN, 1987.

MÖLLMANN, Andrea Dorothee Stephan. **O legado da *Bildung***. Porto Alegre, 2010. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2010.

MORUJÃO, Carlos. et. al. **A filosofia alemã e a Revolução Francesa**. Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011.

MOREY, Miguel. **Friedrich Nietzsche, uma biografia**. Trad. Beatriz Marocco. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.

MULLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. Trad. de Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

NETO, Jonas Batista. **História da Baixa Idade Média (1066-1453)**. São Paulo, Ática, 1989.

NUNES, Benedito. **O Nietzsche de Heidegger**. Rio de Janeiro: pazulin, 2000.

PAVIANI, Jaime. **Platão e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. A paideia grega e a educação atual. In: CENCI, A. V.; DALBOSCO, C. A.; MÜHL, E. H. **Sobre filosofia e educação** (Org.) Passo Fundo: Editora UPF, 2009.

PIERRARD, Pierre. **História da Igreja**. São Paulo: Paulus, 1983.

PLATÃO. **As leis, ou da legislação e epinomis**. 2ª ed. Trad. Edson Bini. Bauru, São Paulo: EDIPRO, 2010.

_____. **A República**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Górgias**. Lisboa: ed. 70, 1992.

_____. **Teeteto**. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. **Ião**. In.: Diálogos (I). Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 1973.

_____. **O Banquete – Apologia de Sócrates**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

REICHENBACH, ROLAND. Beyond Sovereignty: The twofold subversion of *Bildung*. **Educational Philosophy and Theory**, vol. 35, n. 2, p. 201-9, 2003.

ROHDEN, L. Sobre a atualidade da paideia grega. In: CENCI, A. V.; DALBOSCO, C. A.; MÜHL, E. H. **Sobre filosofia e educação** (Org.) Passo Fundo: Editora UPF, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre as ciências e as artes. In: ___ *Os pensadores*. Tradução de Louderos Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1987-88.

SORKIN, David. Wilhelm Von Humboldt: The Theory and Practice of Self-Formation (*Bildung*), 1791-1810. In: **Journal of the History of Ideas**, Jan.-March/1983.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). **Kriterion** [online]. 2005, vol.46, n.112, pp. 191-198.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **O Mundo como Vontade e Representação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção: Os Pensadores).

SÊNECA, L. A. **Cartas a Lucílio**. Trad. de Segurado e Campos, G. A. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

SQUEFF, Enio. **A música na Revolução Francesa**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

SPINELLI, Miguel. Os preceitos estoicos e a crítica de Clemente de Alexandria aos filósofos. In: SPINELLI, M. **Helenização e recriação de sentidos. A Filosofia na época da expansão do Cristianismo - Séculos, II, III e IV.** Porto Alegre: Edipucrs, 2002, p. 63-78.

TANNER, Michael. **Schopenhauer: metafísica e arte.** Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VARKØY, Øivind. The Concept of “Bildung”. **Philosophy of Music Education Review.** Vol. 18, No. 1 (2010), p. 85-96.

VATTIMO, G. **Introdução a Nietzsche.** Lisboa: Editorial Presença, 1985.

VOLPI, Franco. **O Niilismo.** Trad. Aldo Vannucchi. 1999: São Paulo. Ed. Loyola.

VIDEIRA, Mário. **O romantismo e o belo musical.** São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

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

_____. **A arte e a revolução.** Trad. José M. Justo. 2 ed. Lisboa: Antígona, 2000.

_____. **Tristano e Isolta:** opera in 3 atti. Milano: Ricordi, 1888.

WEBER, José Fernandes. **Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche.** Londrina: Eduel, 2011.

WILLAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. von. Zukunftsphilologie! (1872). Filologia do futuro! In: MACHADO, R. (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia.** Tradução e notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 55-78.

WINCHESTER, James. **Nietzsche's Aesthetic Turn.** Nova York, State University of New York Press, 1994.