

Friedrich Nietzsche: paixão e crítica da moral heróica*

Giuliano Campioni**

Resumo: Em contraste com a figura consolidada do mito “heróico” de Nietzsche, o presente artigo mostra que, a partir de *Humano, demasiado humano*, a reflexão sobre o heroísmo parece contínua e central, permitindo ao filósofo diferenciar a própria posição das muitas “morais heróicas”. Seguir-se-á alguns traços a partir da primeiríssima apaixonada adesão aos mitos heróicos até a radical crise do agonismo ligado a crenças ou ilusões metafísicas.

Palavras-chave: moral – heroísmo – filologia

1. *Por uma leitura antimítica de Nietzsche*

“Eu sou o oposto de uma natureza heróica”¹. Assim Nietzsche conclui, em *Ecce homo*, o excerto que mostra, com método genealógico, “como se torna aquilo que se é”, reassumindo o percurso que o levou à perfeita maturidade da forma. O filósofo caracteriza a própria pessoa, naquela particular exposição de si no fim da sua aventura de pensamento, com traços fortemente anti-heróicos e antifanáticos. Sobre seu livro ele declara: “Eu o escrevi para des-

* Tradução: Carlos Augusto Sartori. Revisão técnica: Vânia Dutra de Azeredo.

** Professor da Universidade de Pisa (Itália).

truir pela raiz qualquer mito sobre mim”² e, numa carta a Heinrich Köselitz, de 30 de outubro de 1888, “Não gostaria absolutamente de me apresentar à humanidade como profeta, monstro, espantalho moral”³. Nietzsche conta-se a si mesmo através da própria minúscula cotidianidade feita de “pequenas coisas, segundo o juízo comum”: longe qualquer fundo grandioso, longe também a coroa de espinhos que caracteriza a iconografia da lenda, longe qualquer *pathos* de atitude (“Quem tem necessidade de atitude é *falso*... Atentos aos homens pitorescos!”)⁴. A grande tarefa pressupõe a grande sagacidade nas pequenas coisas: “Alimentação, lugar, clima, distrações, toda a casuística do egoísmo – são inconcebivelmente mais importantes do que tudo aquilo que até hoje foi considerado importante”⁵.

Ecce homo é também a ostentação de um corpo – que se realiza essencialmente como *corpus* de obras – na auto-superação da doença e da decadência numa forma superior. Não ao esplendor da saúde da “besta louca” ou de “Siegfrieds cornudos” [gehörnte Siegfriede]⁶, cuja estupidez se acompanha como a sombra, mas à repetida prática da dor e da paciência de um corpo que viveu muito tempo e repetidamente nos ângulos da doença, Nietzsche manifesta a sua gratidão. A doença libertou o seu espírito, deu-lhe “a capacidade psicológica de ‘ver atrás da esquina’”, à doença Nietzsche deve a profundidade e as *nuances*: “Devo a ela minha filosofia”⁷. A fisiologia é o pressuposto da escrita: o ter estado são “como *summa summarum*” tornou possível o *Zarathustra* que põe um novo início: a verdadeira prova de força está na distância de todo profetismo e fanatismo das convicções (Zarathustra é “diferente”, “aqui não fala um ‘profeta’, um daqueles assustadores híbridos de doença e vontade de potência”⁸). “Ser bem sucedido” se caracteriza por autodeterminação na medida, contra toda afetação heróica e extrema que seduz sem argumentar.

As claras afirmações de *Ecce homo* exprimem a coerência de um comportamento teorizado a partir de *Humano, demasiado hu-*

mano, em que, junto ao gênio e ao santo, congela o herói. Isso em contraste certamente com a figura consolidada do mito “heróico” de Nietzsche que, em muitas direções e em diversos momentos, em mais modos e acentuações, caracterizou entretanto a sorte do filósofo e de vez em quando até o culto a ele. Há tempo o trabalho histórico e filológico, ligado sobretudo às edições Colli-Montinari, está fornecendo instrumentos para uma colocação sempre mais articulada, uma melhor definição de categorias filosóficas centrais da reflexão de Nietzsche, do seu estilo de pensamento, dos movimentos internos ao seu percurso. Emerge o duplo comportamento, que caracteriza a originalidade de Nietzsche, de assimilação e de afastamento das imagens propostas por sua época. E todavia não faltam abordagens ideológicas e imediatistas à sua filosofia, novas leituras instrumentais e também a crua reproposição, ao fim de um percurso que queimou rapidamente as máscaras da “liberação” e do jogo estético, da terrível simplificação que liga como um destino o Nietzsche heróico e o nazismo.

A reflexão sobre o heroísmo parece contínua e central e permite ao filósofo diferenciar a própria posição das muitas “morais heróicas” da sua época: aqui pretendo seguir alguns traços a partir da primeiríssima apaixonada adesão aos mitos heróicos até a radical crise do agonismo ligado a crenças ou ilusões metafísicas.

2. As “inquieta” e “mutáveis” inclinações do jovem Nietzsche

De nenhuma grande personalidade, e assim em larga medida também de Nietzsche, se conhece o material póstumo relativo aos anos de infância e adolescência: desenhos, esboços de dramas, poesias, poemas, composições musicais, reflexões autobiográficas e críticas sobre os mais variados assuntos, etc. Na casa paroquial do vilarejo natal, o pequeno filho do pastor é fascinado particularmen-

te pela sala do pai: “As filas de livros, muitos dos quais ilustrados, os pergaminhos, tornavam aquele lugar um dos meus lugares favoritos”⁹. Assim era também no vilarejo de Pobles, que ficava ali perto, onde morava a família do pastor David Ernst Oehler: “A minha sala favorita era o estúdio do avô, onde o meu maior passatempo era folhear os velhos livros e os cadernos”¹⁰. As cadernetas daqueles anos nos restituem contínuos projetos e anotações de leituras; os livros, dos quais é contínuo o pedido nas cartas, constituem nutrição vital para a sua formação. A relação com a leitura se torna e permanecerá um contínuo objeto de reflexão. Há em Nietzsche uma precoce vontade de não sofrer as fortes paixões do seu temperamento: a necessidade de transformá-las, dominá-las com consciência crítica e sabedoria. Daí a contínua assimilação, quase incorporação, de leituras em uma reflexão crítica e intelectual móvel, em uma contínua experimentação de escritas e de estilos que pertencem inteiramente à voluntária construção de si.

Foi natural e comum para o menino ser atingido pelos acontecimentos da guerra da Criméia: a emoção movimentava os previsíveis e vivazes jogos infantis com tropas de soldadinhos, frotas e terraplenagens para reproduzir fielmente as batalhas. A paixão não se desafoga somente nos ruidosos jogos (“com bolas de pezo, enxofre e salitre”)¹¹ sustentados pela mínima sabedoria técnica das vicissitudes de guerra e registrados e regulados por escrito. Nos cadernos encontramos também uma poesia sobre a queda de Sebastópolis, mais *Orakularia* e outros complexos jogos de dados, um *Festungsbuch* com intermináveis e prolixas catalogações, desenhos com planos detalhados e em movimento do assédio e a presença fantástica de um invencível guerreiro que ele chamava, no seu latim incerto, o *expugnator invictus*. “Saquévamos tudo quanto podíamos encontrar sobre a arte militar (...) as nossas coleções se enriqueciam seja de léxicos, seja de livros militares novíssimos, e já projetávamos escrever juntos um grande dicionário militar”¹² lê-se no

esboço autobiográfico de 1858: as fantasias heróicas do rapaz direcionam-se imediatamente para a erudição, e não sem pedantismo.

Aos contemporâneos soldados das crônicas de guerra, “os heróis que encontraram a morte” no assédio de Sebastópolis – sobre os quais Nietzsche derrama lágrimas e aos quais, na poesia a eles dedicada, endereça uma solene saudação final – sucedem, nos interesses do jovem, os heróis da tradição clássica e das sagas da mitologia nórdica e germânica. Encontramos, desde os primeiros anos juvenis, o forte fascínio pelas figuras de herói de primitiva e selvagem grandeza, caracterizados por metáforas que exprimem o seu vigor animal e, certo, pelo termo “sobre-humano”. Tal o olhar da natureza superior, capaz de incutir terror, ou então o olhar de Swanhilde, filha de Gudrum (“*das übermenschliche Glänzen ihrer Augen*”)¹³. Em 1858, num esboço de reflexão crítica *Sobre Medéia*, Nietzsche põe em confronto Medéia e a Chrimhilde da saga nibelúngica: em Chrimhilde, “domina a rusticidade alemã, que se abaixa até ao animalesco, enquanto Medéia permanece sempre no âmbito ideal do mundo grego”. Mas também as personagens gregas primitivas, como as origens “rústicas e violentas” de todas as civilizações, carregam em si as paixões selvagens que se exprimem nas “enormes empresas e aventuras heróicas” como aquelas da lenda dos Argonautas¹⁴. Sobre as origens primitivas da humanidade o jovem se exercita também em duas reflexões críticas: *Jäger und Fisher e Die Kindheit der Völker*.

Jasão e Medéia, uma composição poética escolástica de 1858, acompanha outras composições que revelam o interesse de Nietzsche pelas figuras heróicas do imaginário nacional-romântico, como aquelas dedicadas à execução do jovem “herói” *Corradino* em Nápoles, ou a lenda do Barbarossa, que dorme embaixo da terra à espera de um despertar que traga “a idade áurea” a todas as terras unidas “em paz e bênção” (a lenda, retomada também por Heine, em Nietzsche é derivada diretamente de Friedrich Rückert).

Em torno das figuras dos heróis, se unifica a multiforme atividade do jovem: as várias tentativas de composições dramáticas, poéticas, musicais, de caráter heróico são logo sustentadas por uma análise crítica, histórica e filológica. O interesse é prevalentemente pelos materiais épicos da saga nibelúngica: um exercício poético é dedicado à morte de Siegfried, uma composição escolástica à caracterização da figura de Chrimhilde, cuja paixão violenta e demoníaca não pode ser compreendida por naturezas pequenas e débeis, capazes de espelhar a própria impotência somente na limitação de suas ações. Numerosos são os esboços e as anotações para um comentário crítico do *Nibelungenlied*, dedicado a individuar dele os aspectos genéticos (a relação entre os “elementos pagãos” e as “resonâncias cristãs” na ética e na mitologia, a influência dos ideais cavaleirescos sobre a formação do mito, o distante fundo histórico, as características estéticas, a oposição às personagens homéricas, etc.)¹⁵.

Nietzsche é fascinado sobretudo pela primeira figura da história germânica, Ermanarich, o rei dos Ostrogodos, cujo domínio se estendia do Mar Negro ao Báltico e cuja lenda se desenvolve, a partir da crônica latina de Jordanes, *De origine actibusque Getarum*, escrita em torno de 552, pelo menos por sete séculos, contaminando-se com lendas nórdicas, dinamarquesas e com a saga nibelúngica. Desse modo, a morte por suicídio de Ermanarich, em 375, testemunhada por Ammiano Marcellino, transforma-se, em *A saga dos Volsungos* e no cancionero édico (*Incitamento de Gudrum* e *O canto de Hamdhir*), num sanguinário e sombrio assassinato por vingança. Isso leva o jovem a pôr em verso *A morte de Ermanarich*, a projetar e esboçar uma tragédia e a compor um poema sinfônico para dois pianos (tendo como modelo a *Sinfonia Dante*, de Liszt), dedicados à figura do “último e maior herói dos Godos”¹⁶. Os interesses por Ermanarich persistem, com vários intervalos, do verão de 1861 até agosto de 1865, quando Nietzsche esboça um último e breve

esquema de tragédia. Tudo quanto resta dessas elaborações está fortemente impregnado de um ingênuo excesso romântico feito de paixões selvagens e primitivas, traições noturnas, tempestades, fogueiras, sangue, etc. Mais significativa do que o irromper desenfreado da fantasia é a fria e decidida autocrítica sobre a sinfonia *Ermanarich*. Nietzsche, de fato, um ano depois da primeira partitura (então “não estava ainda em condições de analisar imparcialmente o fluxo de sentimentos que animava toda a obra”¹⁷), em outubro de 1862 modifica o poema sinfônico e analisa os resultados. A música lhe parece capaz de exaltar, mais do que a poesia, a força de suas paixões pela lenda sombria e heróica de Ermanarich. Todos os aperfeiçoamentos acrescentados (o “ímpeto louco” do novo final), o recuperado vigor totalizante, porém, não redimem a sua composição da “aspereza e dos excessos”. A influência decisiva e negativa de Liszt é confessada: “Os meus personagens não são certamente os godos, os alemães, mas antes – não hesito em afirmar – figuras húngaras; (...) ardentes almas magiars”¹⁸. E sobretudo bate a plena consciência autocrítica do jovem, que parece antecipar – na declarada impossibilidade de uma poesia “ingênua” – alguns movimentos de sua crítica madura aos pretensos heróis germânicos de Wagner: “Faltam aos personagens os primitivos, poderosos traços germânicos; os sentimentos são mais estudados e modernos, muita reflexão e muito pouco vigor natural”¹⁹. Nem a via da tragédia e nem aquela da música parecem satisfazer o jovem que, em vez disso, decanta definitivamente todo material da lenda de Ermanarich antes num estudo histórico “muito seco” (julho de 1861), e depois num trabalho de caráter filológico de outubro de 1863 (*A lenda do rei dos Ostrogodos, Ermanarich. Sua evolução até o século XII*), sobre cujos resultados exprime uma “quase” satisfação.

Este é o primeiro trabalho filológico de Nietzsche, que precede a composição da licença de Pforta, em latim, sobre o poeta Teognides de Megara, à qual foi dedicada, por parte da literatura crítica,

maior atenção. Fruto da rigorosa lição de seus valentes mestres em Pforta (“Steinhart, Keil, Corszen, Peter, homens de olhar aberto e ímpetos frescos”) é também um significativo exemplo daquela contínua vontade do jovem de encontrar no rigor da ciência um “contrapeso às inclinações inquietas e mutáveis”. Ambos os ensaios pretendem recuperar o núcleo originário, histórico, da figura “germânica” de Ermanarich – a partir das crônicas, Jordanes, Saxo Grammaticus – liberando e explicando as muitas incrustações e contaminações do mito nórdico (o Jörmurenck do *Edda*), do qual Nietzsche sente plenamente o fascínio terrível e sublime “que arrebatava o ouvinte”.

É algo conhecido: o norte dirige ao bárbaro atroz tudo aquilo que na Alemanha fica no domínio da clareza histórica e da humanidade (...). A natureza solitária, ousada do Norte grava seus poemas; são cantos que estão como rochedos elevados ao céu, inimitáveis na sua força titânica, gigantescos na sua forma. Toda a caracterização é concisa: cada palavra cai como um relâmpago, poderosa, plena de sentido, na ação²⁰.

O ensaio filológico percorre analiticamente, em todas as ramificações e variantes, os momentos e as escansões da tradição que transfiguram negativamente a figura histórica de Ermanarich (originalmente comparado, por causa de seus grandes feitos, a Alexandre) numa lenda deformada pelo ódio contra os conquistadores e que empresta a Ermanarich os traços do próprio Átila (já em *O canto do errante*, Ermanarich é “furioso”, “traidor”, e o manuscrito de Exeter o compara ao lobo). Segundo Nietzsche, Ermanarich é inicialmente estranho à tradição nórdica nibelúngica, e somente o nome comum de Gudrum (a maga) põe em relação dois ciclos de lendas. Enquanto as lendas nórdicas se interessam somente pelo grave fim (e não pelo precedente poder e pelas vicissitudes do vasto reino), para a tradição germânica Ermanarich está no centro de um ciclo de lendas que se interessam pela sorte do rei antes da catástrofe. O valor e depois a

crueldade do herói pertencem ao desenvolvimento do seu caráter. Entretanto – afirma Nietzsche – “as fortes paixões violentas, na tradição popular, à medida que sejam ainda puras e próximas das origens, são talvez objeto de horror, mas não de reprovação”²¹.

O jovem acredita poder recuperar, sobretudo em Jordanes, os traços originais da figura histórica do herói ostrogodo à qual se fixa a lenda. A catástrofe final, a morte e talvez o suicídio diante da aproximação dos hunos de Átila, pressupõem um rei já velho, abatido pela doença devido a um ferimento no lado: uma natureza “fisicamente despedaçada e aniquilada para tornar possível o suicídio”²². Nietzsche também vê bem a articulação das personagens heróicas no mundo da saga nibelúngica, não homologáveis num único paradigma. Na *Völsungasaga* e no *Canto de Hamdir*, dos três filhos de Gudrum que devem se vingar de Jörmurenk (Ermanarich) pela morte da irmã, Swanhilde, Hamdir, “de grande coração” tem um típico caráter de herói (*ein Heldencharakter*) “áspero e violento amor pela guerra, dignidade, desprezo por qualquer conciliação e cegueira pelo orgulho”²³. Perto dele, Sörli, de “espírito sábio” e nobre, reconhece a força do destino: “Conquistamos uma grande glória; hoje ou amanhã morreremos. Ninguém chega à tarde de sua vida se as Nornas se opõem”²⁴. Erp, chamado, por desprezo, de “bastardo” e de “anão moreno” pelos irmãos que o matarão, acaba assassinado – é a hipótese de Nietzsche, rejeitando as motivações apresentadas por Simrock – por inveja da sua “superioridade intelectual” e da sua coragem, reunindo em si as características dos outros dois.

3. Titanismo e crepúsculo dos deuses

Nietzsche sofre o fascínio sublime desses heróis violentos e determinados no destino de morte, figuras sobre-humanas que agem sobre o fundo sombrio da anunciada morte dos deuses. Esse fim,

que é acompanhado por revoluções e catástrofes cósmicas, é descrito com um naturalismo cru pelo cancionero édico e pelo *Edda* de Sturluson Snorri. Já na composição poética *A morte de Ermanarich*, os corvos negros na “bruma sanguinária” anunciam “a pira do mundo, o sufocante esplendor do crepúsculo dos deuses”²⁵. No seu primeiro ensaio histórico, Nietzsche afirma:

*Aquele crepúsculo dos deuses, no qual o sol fica escuro, a terra afunda no mar e o ímpeto das chamas abraça a árvore do mundo que dá a vida e as labaredas lambem os céus, é a mais grandiosa invenção que jamais pensou o gênio de um homem, insuperada na literatura de todos os tempos, infinitamente ousada e terrível e, no entanto, resolvida em encantadoras harmonias*²⁶.

Nietzsche cita, para confirmar, os versos da *Völospá* (Profecia da Vidente), na qual a descrição do novo início de uma idade de ouro, depois das horríveis vicissitudes do aniquilamento do mundo, é confiada à leve imagem de encontrar as pecinhas de ouro no meio das ervas, com as quais os deuses jogavam outrora: o ciclo da vida recomeça.

O uso do termo *Götterdämmerung*²⁷ e o forte interesse de Nietzsche pela mitologia heróica germânica se devem também às primeiras apaixonadas informações sobre Wagner que o amigo Krug lhe fornecia. Com ele e com Pinder, Nietzsche tinha fundado, no verão de 1860, a associação cultural “Germânia”, “para estimular e, ao mesmo tempo, pôr um freio” nos impulsos culturais juvenis. Ali, Krug deu mais conferências sobre Wagner: sobre *Tristão e Isolda* (março de 1861), sobre a *abertura Faust* (fevereiro de 1862) e, enfim, sobre *O ouro do Reno* (março de 1862)²⁸.

O tema do heroísmo se conecta, desde o início, com aquele da morte de Deus, com o crepúsculo dos deuses. Nessa mesma direção vai, também, o interesse inicial pela figura de Prometeu. Já numa

carta do fim de abril ou início de maio de 1859, endereçada ao amigo Pinder, num plano comum de estudos sobre a figura de Prometeu, Nietzsche está fascinado sobretudo pelo tema do

fim de Zeus (em relação com as sagas alemãs) (...) Ali se encontra o fim de Zeus, conhecido em precedência por Prometeu, o único em condições de evitá-la, em relação com a derrocada das divindades alemãs, que acabam aniquiladas pelas forças da natureza (as quais, nos Gregos, são justamente os Titãs)²⁹.

O caminho do “espírito livre” encontrará nas reações mesquinhas do ambiente doméstico um motivo contínuo de sofrimento até a afirmar, em *Ecce homo*, a “disharmonia praestabilita” com a irmã e com a mãe, aquelas perfeitas máquinas infernais capazes de ferir nos “momentos supremos”, e a ver na existência delas “a mais profunda objeção contra o ‘eterno retorno’”³⁰. A Bíblia conservada em Weimar, na biblioteca póstuma de Nietzsche³¹, com os muitos sinais de leitura do pai, traz anotado, junto ao nome do pastor Ludwig, com a data de aquisição do volume (1820), o nome do filho Friedrich, com a data de 1858, ano em que o jovem deixa a família para estudar em Pforta e herda, como viático para uma continuidade ideal, o volume paterno. É este o símbolo visível de uma longa corrente familiar, difícil de quebrar, feita de gerações de pastores, de uma severa e restrita fé luterana que se exprime nas angústias da “virtude de Naumburg”. Nas cartas dos anos oitenta, em um período de profunda crise, se lê todo peso do cotidiano vivido: “Considere que venho de um ambiente que tem como reprovável e abjeta toda a minha maturação; e foi somente em consequência disso que minha mãe, no ano passado, me definiu como ‘vergonha da família’ e ‘desonra ao túmulo do meu pai’” (carta a Malwida von Meysenbug, de 20 de abril de 1883). A liberação não podia deixar de assumir, dado o temperamento do jovem e o peso dos vínculos,

o caráter “heróico” de uma rebelião radical, que precisava de uma força sobre-humana para chegar à afirmação da morte de Deus.

Tais impulsos para libertar-se da tradição e da fé são nutridos pelas leituras secretas, nos anos em Pforta, dedicadas às figuras prometéicas e até mesmo satânicas: do *Manfred*, de Byron, aos *Bandoleiros*, de Schiller. A tal propósito Nietzsche escreve já no verão de 1859: “Li mais uma vez *Os Bandoleiros* (...). As personagens me parecem quase sobre-humanas, parece-me assistir a uma luta de titãs contra a religião e a virtude”. Nietzsche chega a caracterizar a queda do herói em Schiller, em um confronto interno entre uma poesia juvenil do poeta e um passo do drama, com a imagem do esplendor do sol no crepúsculo³². A metáfora, presente também em Byron e Hölderlin, voltará mais vezes em Nietzsche, sobretudo no *Zaratustra*. Karl Moor quer repetir no seu heroísmo extremo a virtude dos grandes homens de Plutarco e assume o espírito rebelde do Satanás de Milton contra a mediocridade da época, contra a lei e a moral comuns: “A centelha do fogo de Prometeu se apagou e foi substituída por uma chama de teatro (...). A legalidade jamais gerou um grande homem, enquanto a liberdade produz colossos e eventos memoráveis”. O filósofo mesmo se exercita em breves escritos, num jogo estilístico marcado por um satanismo romântico, nada original, logo levado ao grotesco. Dessa maneira se exprime e se exorciza de uma só vez a inquietação juvenil: é o caso do esboço da “repugnante” novela *Euforão*³³, que desde o título lembra a figura de Byron (este é o nome do poeta inglês no *Faust*, de Goethe), e de outras composições remanescentes ou das quais se tem notícia através de breves anotações (“Satanás se ergue do inferno”, insatisfação: dificuldade de obter o satânico e representá-lo”).

É conhecida a paixão juvenil de Nietzsche pelo poeta inglês, visto como expressão de uma *hybris* titânica, prometéica, que rompe qualquer limite desafiando os céus. Os seus heróis – em particular Manfred – não fazem pacto com nenhuma força superior, confi-

ando somente na energia da própria vontade. Por três vezes, a propósito de *Manfred*, o jovem Nietzsche (outubro de 1861) usa o termo *Übermensch*³⁴ – usado mais vezes pelo próprio poeta inglês – para definir a personagem, o caráter do seu desespero e para conotar a obra de Byron. A crise profunda de fé e o desafio nos confrontos com a tradição tinham encontrado, no mesmo período, outros instrumentos de liberação: da crítica filológica aos Evangelhos da escola liberal à filosofia de Feuerbach e de Emerson. De fato, com as anotações e os ensaios da primavera de 1862, o filósofo se aproxima da afirmação de uma plena imanência, que vê na fé cristã, contra a força dos antigos que acreditavam no destino, uma escolha de debilidade, “uma incapacidade de plasmar por si, com decisão, o próprio destino”. Citando *A essência do cristianismo* de Feuerbach, Nietzsche instaura o caminho para recuperar-se da alienação (“Deus tornou-se homem”), como expressão de um novo heroísmo: “A humanidade conquista sua virilidade através de graves perplexidades e árduas batalhas; ela reconhece em si ‘o início, o centro e o fim da religião’”³⁵.

Em abril de 1859 Nietzsche escreve um breve drama em um ato dedicado a Prometeu, cujas referências são a *Teogonia*, de Hesíodo (c. 521-564), e o hino *Prometeu*, de Goethe, de 1773: o primeiro, pelo engano a Zeus durante o sacrifício; o segundo, pelas características do titã solitário que desafia os deuses, cobrindo-os de desprezo e recusando-se a compartilhar os céus com eles. Prometeu quer governar os homens por ele criados: a criação dos homens à própria imagem, por parte do Prometeu goethiano, é o traço mais revolucionário/super-hominal do hino. Mas também tem uma referência à composição poética *Das Göttliche*, no qual Goethe afirma o valor normativo dos imortais, que podem ser “em grandeza” aquilo que o homem é “em pequenez”, e postula uma espécie de conciliação e necessária colaboração entre o mundo humano e o divino. E no fundo está a hostil insensatez da natureza, que não

distingue bons de maus e que aprisiona todos num ciclo eterno. O Prometeu de Nietzsche recusa a aliança “de terror”, proposta pelo pai Jápeto (“Quero ser livre e soberano destes homens a quem dei a existência (...) não tolero qualquer senhor”³⁶). Depois do engano do sacrifício, do qual os deuses oniscientes logo se dão conta e pelo qual punem o titã, o coro dos homens resolve ingenuamente a tensão – e a solução estética certamente não é feliz – acolhendo a conciliação do hino goethiano. O impulso edificante permite a colaboração dos homens com os deuses que servem a eles, somente, de norma e espelho: “Infeliz é aquele / cujos deuses não são / livres de culpa e erro / privados de qualquer mácula”³⁷. A tentativa poética, ainda uma vez, é seguida de uma reflexão autocrítica, um diálogo humorístico/satírico que evoca um registro estilístico completamente diferente: o modelo explícito é Jean Paul. Põe-se em cena a incompreensão e o contraste entre o poeta e vários representantes do público: um capitão, um estudante, um professor, um conselheiro, uma velha senhora. O público que afunda, de modo diferente, na estupidez – a grosseria, a ignorância, o pedantismo, etc. – torna impossível um retorno, no mundo contemporâneo, à linguagem do classicismo: o diálogo satírico de Nietzsche parece anular na autocrítica toda possibilidade de tentativa épica.

4. *Ilusão vital e heroísmo*

Alguns fragmentos do final de 1874 contêm o esboço de um drama alegórico sobre Prometeu no qual Nietzsche pretendia enfrentar a crítica da civilização moderna na sua relação com o mundo grego. Os temas indicados nos fragmentos sobre Prometeu – e a forma com a qual ele quer exprimi-los – são, como também a mais articulada tentativa de tragédia sobre Empédocles, prenúncios distantes do *Zaratustra*. Enquanto a figura de Empédocles depende

fortemente de Hölderlin, este esboço faz lembrar Goethe, em particular a *Pandora*, que exprime a *Sehnsucht* pela beleza e a felicidade do passado.

No centro está ainda a morte de Zeus, arruinado por causa do filho e do fato de que Prometeu não quis revelar o segredo do fim do deus. Zeus, querendo a destruição dos homens, tinha inventado a esplêndida civilização grega: os homens teriam dessa forma perdido o gosto pela vida devido à impossível tentativa de igualar-se aos gregos e à absoluta saudade daquela inatingível beleza. O filho de Zeus trata então de tornar os homens estúpidos e temerosos da morte: por isso o ódio deles pelo mundo grego e a fixação a uma “pequena” sobrevivência. Prometeu mandará Epimeteu para contrastar a vontade do filho de Zeus, desejoso ele também de aniquilar os homens de outra maneira. Epimeteu suscita Pandora (“a história, a lembrança”) e com ela “o fabuloso mundo grego”. Ela, num primeiro momento, seduz os homens para a vida; num segundo momento, tendo-se revelado “terríveis e inimitáveis” os fundamentos reais daquela cultura, os distancia da vida. Prometeu, depois de ter reduzido os homens a um amálgama (uma “massa”, uma “pasta”) pode criar um novo homem, “o indivíduo do futuro”. Para renascer numa nova forma superior, os homens “devem, antes de tudo, morrer”. Nesses fragmentos aparece também Dioniso, “aquele que supera o mundo”, destinado, entretanto, como Zeus, a arruinar-se. Há alguns indícios que permitem compreender como, nas intenções de Nietzsche, o drama deveria ter personagens grotescos e satíricos: “Os deuses são estúpidos (o abutre tagarela como um papagaio) (...) O abutre não quer mais devorar. O fígado de Prometeu cresce demais (...). Prometeu e seu abutre foram esquecidos”³⁸. Tal abutre, à luz das afirmações do escrito póstumo sobre *O Estado grego*, poderia ser entendido como a verdade da afirmação: “*A escravidão entra na essência de qualquer cultura*”. Nietzsche de fato escreve que a violência exercitada sobre a casta dos escravos (terrível

e necessária para a criação de uma cultura), é a realidade “que não deixa nenhuma dúvida sobre o valor absoluto da existência. Tal verdade é o abutre que devora o fígado do sustentáculo prometico da cultura”³⁹. Dessa verdade, o homem moderno se esquia, escondendo, de si mesmo e dos outros, a escravidão geral do mundo que o circunda, privada de sentido e finalidade superiores, através da “alucinação conceitual” da dignidade do homem e do trabalho.

Nietzsche, em outros lugares, retoma a página onde Schopenhauer ataca a “dignidade do homem” como uma fórmula vazia que esconde a ausência do conceito. A concepção metafísica de Nietzsche, que vê como finalidade última e necessária da realidade a produção do gênio, propõe uma dimensão, mais dura e heróica, da dignidade: “Todo homem, com toda sua atividade, adquire uma dignidade enquanto for, consciente ou inconscientemente, um instrumento do gênio (...) somente como ser plenamente determinado, a serviço de objetivos desconhecidos, o homem pode justificar sua própria existência”⁴⁰. O dever aparece como “obediência a um instinto, que se apresenta na figura de pensamento”⁴¹. No instinto se exprime diretamente uma vontade que submete o indivíduo com o engano. A vergonha, que acompanha no mundo grego também a produção artística como sedução à vida, é a expressão de uma consciência do homem grego de ser apenas um instrumento dos fenômenos da vontade que o transcendem infinitamente com indivíduo. Os verdadeiros motores da vontade são escondidos por representações do dever e se impõem como instinto. A estrutura do engano é aquela individuada por Schopenhauer na metafísica do amor sexual: o instinto é ilusão (*Wahn*) que perpetua a vontade de viver, é o engano por parte do “gênio da espécie” às custas do indivíduo. O postulado inicial de Nietzsche da impossibilidade prática da negação da vida comporta a aceitação desses mecanismos de ilusão funcionalizados para a construção de uma civilização superior. A arte e o mito são a imagem ilusória mais alta de sedução para a

vida: “Corrigir o mundo – eis a religião ou a arte. Como o mundo deve parecer para que valha a pena viver?”⁴². A trama das ilusões está nas mãos do gênio trágico que, por amor e compaixão pela comunidade, favorece o engano do Uno originário. A escolha do mundo grego está longe do puro dionisíaco (letárgico), assim como do nefasto otimismo alexandrino do mundo moderno: a civilização grega é uma construção piramidal que tem no seu cume a realidade do gênio, e está firmemente vinculada à vitalidade do instinto. Dessa forma se mantém uma relação não destrutiva (velada e protegida pelo mito) com o fundo trágico que no gênio satisfaz de modo potencializado a sua capacidade artístico-representativa. O adequar-se à inconsciente teleologia da natureza significa subordinar-se de modo absoluto ao gênio.

5. Uma “consolação metafísica” para o herói que morre.

Em Nietzsche, a metafísica do artista impõe a necessária destruição da individualidade do herói a fim de que seja possível alcançar uma nova forma. A tragédia atinge, com a morte do herói, a consolação metafísica que permite, também para a filosofia de Schopenhauer, a afirmação heróica da vida: apesar da morte e da caducidade de todas as coisas individuais, cada ser que quer existir tem assegurada a existência sem fim e interrupção. “O herói, a mais alta aparência da vontade, é negado com a nossa alegria, porque é somente aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada pela sua destruição”⁴³. Depois da morte da tragédia, a dissonância trágica – o herói martirizado pela sorte – perde a superior consolação metafísica e procura uma solução terrena, um *deus ex machina* para o alegre fim de uma recompensa terrena: “O herói tinha se tornado o gladiador aquém, depois de ter sido completamente dilacerado e coberto de feridas, se dava de vez em quando a liberdade”⁴⁴.

Em *O nascimento da tragédia* – cujo frontispício tinha como vinheta a figura de Prometeu libertado das correntes, feita por Leopoldo Rau – é central a referência à *hybris* como “pecado ativo” do titã Prometeu a partir do hino goethiano (“Verdadeiro e próprio hino da impiedade”). Aqui foi utilizada a duvidosa categoria interpretativa de “ariano” (para o mito “masculino” de Prometeu), difundida em trabalhos de lingüística e história da linguagem⁴⁵ então em voga, ainda que assinalados de grandes confusões (a caracterização ariana correspondia, para muitos, ao princípio primordial feminino, materno). Recordemos como Michelet, na sua *Bible de l’humanité* (a Bíblia solar que nasce junto aos Arianos “filhos da luz”) vê em Prometeu “o emancipador primitivo” contra as trevas do oriente, “*toute énergie libre a procede de lui*” [toda energia livre procedeu dele], a sua lição “*est directement contraire aux Sauveurs ténébreux, aux faux libérateurs*” [é diretamente contrário aos Sábios tenebrosos, aos falsos libertadores]. Prometeu é a expressão de uma humanidade que não se dobra: “*on sent que l’héroïsme en l’homme est la nature*” [sente-se que o heroísmo no homem é a natureza]⁴⁶. Certamente a contraposição entre o mito ariano de Prometeu e “o mito semítico do pecado original”, no qual predomina uma “série de afetos eminentemente femininos”, podia comprazer o anti-semi-tismo do seu interlocutor privilegiado, Wagner, mas não parece essencial à construção metafísica que dá sentido ao mito.

Prometeu representa o “heróico impulso” do indivíduo para superar os limites da individuação numa tensão contra o universal. A sua vontade de ser “a única essência do mundo” comporta o ônus sobre si da contradição originária: o Titã “comete um delito e sofre”. A interpretação de fundo é ligada à estrutura metafísica da arte e ao tema shopenhaueriano da “justiça eterna”: a vontade originária que cometeu a culpa da individuação recebe o sofrimento. Também Prometeu que, como os vários heróis da cena trágica, aparece preso na rede da vontade individual e que como indivíduo

“erra, luta e sofre”, é, na realidade, a máscara apolínea de Dioniso-Zagreus dos mistérios, sofredor, despedaçado pelos Titãs e que aspira a um renascimento que ponha fim à individuação. A solução da tragédia pessimista que justifica o mal humano eticamente, na direção schopenhaueriana, é superada, em Nietzsche, pela aceitação trágica da realidade: “Tudo aquilo que existe é justo e injusto, e em ambos os casos igualmente justificado”. Tal afirmação da inocência do vir-a-ser, em Nietzsche, é ainda obstaculizada pela aceitação de categorias metafísicas schopenhauerianas, ainda que profundamente modificadas à luz da reflexão teórica de Wagner.

Nietzsche afirma que o olhar do expectador trágico, potencializado pela força da música, não se firma às belas ilusões plasticamente vivas na cena: deve refugiar-se de novo no seio da verdadeira e única realidade através da destruição do herói-indivíduo. “A um outro ser e a uma alegria superior, o herói combatente, cheio de presságios, se prepara com a sua ruína, não com as suas vitórias”⁴⁷. O mundo transfigurado da cena é visto com um olhar que “deseja ser cego”, isto é, aspira à superior clarividência musical (o “sonho verdadeiro” do coração do mundo capaz de comunicar-se somente através de imagens despotencializadas do sonho alegórico, da manhã). Nietzsche utiliza de modo semelhante para sua reflexão as temáticas do *Beethoven*, de Wagner, no qual o músico reformula, em termos completamente novos e coerentes com o primado schopenhaueriano da música, a teoria do drama musical. A unidade do drama é garantida não mais, como nas teorias juvenis, pela conjunção das artes irmãs divididas e degradadas a *técnaí* sob o domínio da civilização, mas pela visão romântica da música como uma linguagem privilegiada capaz de produzir visões.

A mudança de Wagner tinha sido radical. Como Nietzsche advertirá polemicamente: o músico se torna, agora, porta-voz privilegiado do em-si das coisas, oráculo, sacerdote, “ventríloquo de Deus”. A tentativa de Nietzsche é aquela de valorizar em Wagner a afirma-

ção trágica da música, o sério “jogo” com a realidade, contra os perigos niilistas implícitos nas escolhas do músico. Isso comporta a acentuação dos elementos de continuidade e uma leitura anticristã do tema do heroísmo wagneriano.

6. *Siegfried, o filósofo em devir*

A reflexão e a paixão de Nietzsche pelo tema do heroísmo é também, imediatamente, uma reflexão sobre os dramas musicais de Richard Wagner. *O nascimento da tragédia* é também “renascimento” da tragédia e “ação” extemporânea sobre o presente a favor da cultura. Na posição do jovem Nietzsche, prevalece a interpretação metafísica da destruição da individualidade heróica (entendida como aparência) que aspira à dissolução na unidade superior (“O gênio é aparência que aniquila a si mesma. *Serpens nisi serpentem comederit, non fit draco*”)⁴⁸. Junto com o primado schopenhaueriano da música (“O músico absoluto: o solitário desprezador do mundo da aparência”) que é o pressuposto desta interpretação, Nietzsche desenvolve temas ligados à reflexão juvenil de Wagner, tais como a centralidade da mímica e da dança, “o mais material dentre todos os gêneros de arte”, que tem como matéria o corpo humano, o homem físico na sua inteireza. Na música dionisíaca, o indivíduo aspira a exprimir-se como ser pertencente à espécie [*Gattungswesen*], o coro dos sátiros o representa simbolicamente como “homem da natureza entre homens da natureza”. A tragédia grega era para Wagner um modelo, não somente artístico, capaz de realizar a unidade das artes, mas também um ato de bela “religião humana”: o indivíduo encontrava imediatamente no herói da cena “a parte mais nobre de si”, a si mesmo potencializado na verdade do elemento humano genérico. No drama antigo, como festa popular, o indivíduo via realizada a sua destinação comunitária: a arte era então “alegria de si,

da existência, da humanidade inteira”. Motivos da filosofia da história hegeliana (a liberdade dos poucos como limite do mundo grego, a “escravidão recíproca e universal” do império romano, o Cristianismo como expressão da “consciência infeliz”, etc.), mas sobretudo o materialismo e universalismo de Feuerbach, estão fortemente presentes na reflexão juvenil de Wagner. Ainda em 1853, no comentário sobre a terceira sinfonia de Beethoven, Wagner descreve o herói como “o homem completo a quem são próprias todas as sensações puramente humanas – amor, dor, energia – na sua máxima plenitude e potência”⁴⁹. A posição do jovem Wagner é fortemente anticristã: o Cristianismo aparece como expressão de renúncia à vida, negação da arte, “horror à comunidade”, alienação⁵⁰. Nietzsche vai opor ao Wagner ascético do último período as expressões literais sobre a “sã sensualidade” como redenção, por ele usadas na juventude, diretamente derivadas de Feuerbach⁵¹. Wagner, no seu perfil autobiográfico de 1843 e na sucessiva *A minha vida*, lembra justamente como, contra o “misticismo abstrato”, tinha aprendido através do *Ardinghello*, de Heinse, e *A jovem Europa*, de Laube, a “amar a matéria”, a “gozar a vida”, “olhar o mundo com olhos serenos”. Na sua obra juvenil *Proibição de amar*, “a livre, aberta sensualidade – escreve Wagner – vence com suas próprias forças a hipocrisia puritana”⁵².

Mais vezes Nietzsche liga a sua superior fidelidade ao Wagner ateu e anticristão: ainda nos fragmentos póstumos para a atormentada quarta Extemporânea, o filósofo insiste, num confronto com Ésquilo, livre diante dos vários Zeus⁵³, sobre o caráter irreligioso dos poetas e sobre o ateísmo específico de Wagner, homem moderno que “crê em si mesmo”. Nietzsche retoma a forte ligação entre heroísmo, amor e morte presente nos dramas wagnerianos, interpretando-os à luz das teorias juvenis do músico e insistindo no elemento vitalístico:

*A morte é a confirmação de toda grande paixão e heroísmo: sem ela a existência não tem nenhum valor. Estar maduro para a morte é a coisa mais suprema que se poderia alcançar, mas também a coisa mais difícil, que se conquista através de lutas e sofrimentos heróicos. Toda morte dessa natureza é um evangelho de amor*⁵⁴.

O tema do amor estava no centro, em particular, da reflexão e da poética wagneriana nos anos 1848-1854: o amor é o mediador entre a força e a liberdade. Não imposto do alto, como o amor cristão, ele é a manifestação mais ativa da natureza humana. É forte a influência de Feuerbach, sobretudo dos *Pensamentos sobre a morte e a imortalidade*: o amor encontra a sua realização na morte como última redenção, que vai do egoísmo ao alcance da unidade mais real. Os traços cheios de embriaguez de morte no final de *Tristão e Isolda*, a vitória definitiva sobre as mentiras do dia que separa os amantes (o eu e o tu), se devem muito, mesmo que através da Vontade de Schopenhauer, à teoria juvenil de Wagner sobre o amor. Nietzsche escreve: “O amor no *Tristão* deve ser entendido no sentido não mais schopenhaueriano, mas empedocleano: falta completamente o elemento pecaminoso: o amor é um sinal e uma garantia de unidade eterna”⁵⁵. Wagner conscientemente, desde o fim de 1857, sobre este ponto, acredita dever corrigir e completar o filósofo pessimista: o amor que ultrapassa a vontade individual manifesta uma via de salvação, que traz a possibilidade de uma purificação da vontade.

Analogamente, a morte significa o fim da individualidade e a continuação da vida na plenitude da espécie, “o último anulamento seguro do egoísmo”. É também o sentido do sacrifício e da redenção de muitos heróis e, sobretudo, heroínas wagnerianas. “Cada forte passo da vida sobre o palco é acompanhado do eco sombrio da morte” – comenta Nietzsche. A morte por amor é, então, busca do “puro humano”, superação dos limites individuais e dos obstá-

culos de uma vida dominada pelos arbítrios da lei: “o pecado contra a propriedade é determinado unicamente pela lei da propriedade”. Essas palavras se encontram no esboço *Jesus de Nazaré*, no qual o Cristo é expressão da “consciência infeliz” do artista na situação degradada do mundo moderno. A “fuga diante desta vida”, o auto-aniquilamento, parece ser a única solução possível para romper as ligações com uma sensualidade baixa e para realizar uma natureza purificada, não podendo destruir, através da revolução, as leis e convenções de “uma sociedade sem amor”. Os eleitos – os heróis – restauram a ordem pacificada, regida pelo amor contra a propriedade, representam o futuro e a vida contra o domínio do passado e das coisas mortas. Na carta endereçada a Röckel em 25 de janeiro de 1854, Wagner afirma que “o medo da morte” caracteriza as “ações, leis, instituições” atuais: “Devemos aprender a morrer, e morrer no sentido mais pleno da palavra. O medo do fim é a fonte de toda falta de amor”. Nietzsche, nos anos setenta, leva a sério até o fundo as intenções de Wagner e o caráter filosófico das suas afirmações. Em particular, valoriza o *Anel dos Nibelungos* enquanto “imenso sistema de pensamento” expresso numa “forma visível e sensível”⁵⁶. O músico soube extrair das filosofias o elemento agonístico: “Maior coragem e decisão, e não seivas narcóticas”. “Wagner é um filósofo sobretudo lá onde é mais resoluto à ação e mais heróico”⁵⁷. Na anotação preparatória desse trecho de *Wagner em Bayreuth*, Nietzsche faz uma significativa referência, pelo ousado simbolismo, ao gesto e às palavras de Siegfried em resposta às filhas do Reno⁵⁸. Jogando, por sobre a cabeça, um pedaço de terra, aludindo à sua vida, Siegfried afirma: “Assim eu a jogo fora, longe de mim”. É o tema do herói que vive na leveza e na plenitude do amor da imediata vitalidade instintiva e, por isso, não conhece o medo. A filosofia que exprime Siegfried é aquela que “destrói os deuses, contra a qual se despedaça a lança de Wotan”. Nietzsche continuará a valorizar Siegfried, dando-lhe um papel filosófico cen-

tral, insubstituível também quando cobrirá de sarcasmos os outros heróis e heroínas wagnerianas. Em *Para além de bem e mal* (aforismo 256), valoriza contra *Parsifal* a criação de um Siegfried “antilatino”, totalmente livre, alegre e inocentemente bárbaro e anticatólico, decididamente anti-romântico. Afirma em mais pontos que somente a própria filosofia é adequada àquela figura e que Schopenhauer falsificou a direção da arte wagneriana, decididamente anticristã⁵⁹. Ainda mais extrema é a sibilina afirmação: “Siegfried o filósofo em devir [*Der werdende Philosoph Siegfried*]”⁶⁰. Certamente, nas intenções de Nietzsche, Siegfried significava a recuperação por parte de Wagner das fontes naturais: ainda “o homem não foi esgotado”. Wagner “dissipa a representação segundo a qual o mundo teria ficado organicamente velho”. O *dummer* Siegfried afirma a força da criação através do inconsciente, contra o conhecimento dos deuses que traz o aniquilamento. O conhecimento abstrato encontra somente no próprio fim a redenção possível. No herói nibelúngico se lê a possibilidade do artista/artesão livre, capaz de forjar para si, contra a impotência da técnica de Mime, por puro prazer, a espada (uma retomada do mito de Wieland, o ferreiro). Siegfried é livre porque não foi tocado pela maldição da posse: “Único legado é o meu próprio corpo; vivendo, o consumo [*einzig erb't ich / den eignen Leib; / lebend zehr'ich den auf*]”⁶¹. Não possui, não é possuído. Sobretudo o livre jogo é o elemento que caracteriza Siegfried como “*überfroher Held* [herói supremamente alegre]”⁶², na sua relação de antítese/complementariedade com Wotan, “o deus triste”, “de todos, o menos livre”⁶³.

O herói se caracteriza pela brincadeira, pela serenidade e pela leveza em que é imerso e que exorcizam o mundo da tragédia e do mito. Nietzsche parece colher o aspecto de fábula (a definição é de Dalhaus) da segunda jornada do *Anel* quando insiste sobre o caráter “idílico”, no sentido schilleriano, de *Siegfried*: “A natureza e o ideal são reais, e isso dá alegria”⁶⁴. O mesmo pessimismo de fundo, de

matriz schopenhaueriana, não consegue eliminar mas somente modificar o tema da redenção/regeneração que permanece sempre possível (o drama é profecia de uma vida mais pura, contraposto ao drama antigo, que é retrospectivo)⁶⁵. “O idílio trágico: a essência das coisas não é boa e deve perecer, mas os homens são de tal forma bons e grandes que os seus delitos nos comovem no modo mais profundo, já que eles sentem que são incapazes de tais delitos. Siegfried é o ‘homem’, e nós, ao contrário, somos os brutos sem paz e sem meta”⁶⁶. Essa referência ao “homem” leva pontualmente à auto-reflexão de Wagner em *Uma comunicação aos meus amigos*, na qual a figura do herói caracterizado pelo amor (quase visível na sua corporeidade) e pela plena “alegria de viver”, representava “a palpitante manifestação sensível do homem na sua natural e serena plenitude [...] o ‘homem’ na plenitude de sua força mais elevada e mais imediata e da sua mais indiscutível amabilidade”⁶⁷.

O tema do anticristianismo de Siegfried, na valorização de Nietzsche, não pode entretanto limitar-se a esses elementos: sobretudo não deverá se confundir nunca com a saúde pagã da “besta loura” ou do primitivo germânico. Nietzsche toma a devida distância, sarcasticamente, quando com desprezo fala de “adolescentes alemães, cornudos Siegfrieds e outros wagnerianos” que têm necessidade do “sublime”, do “profundo”, do “exagerado”. O elemento revolucionário de Wagner, para além dos travestimentos, remete à França e às decisivas experiências filosóficas juvenis: “Wagner era um revolucionário – se distanciava dos alemães”⁶⁸.

Em *O Anel dos Nibelungos*, a estrada dos homens é empreendida primeiramente pelo ignaro e inocente Siegmund, cuja sorte é programada sem espaços de liberdade, que está disposto a renunciar a condição de herói no Wahalla oferecida por Brunhilde a favor da vida humana ligada ao amor de Sieglinde: “Onde vive Sieglinde, / em prazer e sofrimento / lá também Siegmund quer permanecer” [*Wo Sieglinde lebt / in Lust und Leid, / da will Siegmund auch*

säumen]⁶⁹. A mesma renúncia, por motivo de amor, acontece por parte de Brunhilde no III ato de *Siegfried*. Wagner retoma o motivo musical traçado em 1851 para *Achilleide*: a Tétis que promete a imortalidade a Aquiles, para que ele renuncie a vingar o amigo Pátroclo, o herói opõe uma desdenhosa recusa. A deusa se inclina reconhecendo a superioridade do homem sobre deus: “Os eternos deuses são elementos que dão vida ao homem. No homem, a criação atinge seu ápice”⁷⁰, o homem é o aperfeiçoamento de Deus.

Nietzsche, em *Ecce homo*, afirma: “Um deus que viesse sobre a terra, não poderia fazer outra coisa senão cometer erros – tomar para si a culpa, não o castigo, isso seria verdadeiramente divino”⁷¹. O tema volta mais vezes em Nietzsche e é desenvolvido, em antítese ao cristianismo, em páginas centrais da *Genealogia da moral*. O Deus redentor cristão se sacrifica, inocente, pela culpa dos homens, levando à hipérbole o sentido de dívida com os antepassados e com a divindade e tornando impossível qualquer ressarcimento e expiação. “Um débito com Deus: esse pensamento torna-se para ele [o homem de má consciência] instrumento de tortura”. Os instintos animais são reinterpretados pelo homem, a “insensata triste besta”, como uma culpa em relação a Deus. Toda negação de si se torna afirmação de um contrário, projetado fora de si: o sofrimento e o remorso, o sentimento de culpa, não encontram escapatória. Os deuses gregos, invenção de uma vida afirmadora, mantêm, ao contrário, distante a má consciência, têm a função de tirar a culpa dos homens para assumi-la eles mesmos:

*“Um deus deve tê-lo enlouquecido”... Desse modo então os deuses serviam para justificar, até certo ponto, o homem também no mal, serviam como causa do mal – naquele tempo eles não assumiam o castigo, mas antes, como é mais nobre, a culpa*⁷².

Nietzsche, na *Genealogia*, desenvolve esse tema confortado pela leitura de *Die Ethik der alten Griechen* (1882), do filólogo Leopold Schmidt⁷³, a que Nietzsche se refere, implicitamente, sobretudo para a análise da origem e das transformações dos termos bom e mau. O tema já estava, entretanto, presente na reflexão sobre os gregos e, sobretudo, encontrava na caracterização inicial de Wagner da figura de Siegfried bem explicitado esse aspecto decisivamente anticristão. No *Mito dos Nibelungos*, o esboço em prosa para a *Morte de Siegfried* (a *Heldenoper* de 1848 que Nietzsche, como resulta dos *Diários* de Cosima, em junho de 1871, tinha mesmo reproduzido para a imprensa), o final trazia: “Escutai, pois, vós Deuses poderosos: o vosso erro foi anulado; agradecei ao herói que assumiu para si a vossa culpa”. Isso comporta, com a restituição do anel às filhas do Reno, o fim da servidão dos Nibelungos, a liberação do próprio Alberich, o reino pacificado de Wotan, distante da maldição da posse. Parece quase que Wagner tenha presente o fim do mito de Prometeu com o retorno de Zeus (Wotan) e de suas leis num mundo purificado. Esse tema, central, é explicitado em mais pontos: “Sem culpa, tomou para si a culpa dos deuses” [*Er hat schuldlos die Schuld der Götter übernommen*]⁷⁴. O próprio Wotan não pode apagar a injustiça “sem cometer uma nova injustiça: somente uma vontade livre, independente dos próprios deuses, que está em condições de assumir para si toda a culpa e expiá-la, pode romper o encanto; e os deuses reconhecem no homem a capacidade de uma tal vontade livre”. O homem redentor da culpa divina comporta a autodestruição dos deuses:

*Para essa alta destinação, isto é, para que ele expie a própria culpa deles, os deuses cuidam do homem e a intenção deles seria realizada se, criando os homens, eles aniquilassem a si mesmos, se fossem, na liberdade da consciência humana, obrigados a renunciar a sua influência imediata*⁷⁵.

A culpa dos deuses, também para Nietzsche, é a fixação enrijecida num céu distante de valores e morais que perderam o seu caráter de mobilidade e experimento vital, que pesam como coisas estranhas sobre o homem. A liberdade é o fim da alienação: o homem transforma a si mesmo adquirindo uma “nova inocência”. O ensinamento que Nietzsche recebe de Wagner, com referência precisa às palavras com as quais Wotan exprime a sua aspiração ao “outro”, o herói que é o único que pode redimir⁷⁶, é que “quem quer que queira se tornar livre, deve tornar-se por si mesmo, e que a ninguém a liberdade cai no colo como um dom miraculoso”⁷⁷.

Os longos tempos da realização do *Anel* conhecem profundas mudanças em Wagner, na teoria musical como nas referências culturais. A linearidade da proposição que leva da morte de Deus ao homem, se joga depois na complexidade das relações e na contínua ambigüidade a respeito dos temas iniciais. O protagonista efetivo, o herói, torna-se sempre mais Wotan, o deus “schopenhaueriano” da renúncia e da vontade do fim. *O crepúsculo dos deuses* mostra a profunda perversão da naturalidade: o mundo que tem no seu centro a maldição é um mundo desnaturado, e o final, na sua ambigüidade confiada à força sugestiva da música, acentua o motivo niilista da redenção, possível somente como aniquilação de toda a realidade, e não apenas dos deuses e da sua culpa. A música dos *Leitmotive* quer exprimir máscaras não rígidas ou enfatizar situações: através do uso das variantes, das ligações e derivações dos motivos um do outro, como foi posto à luz, a linearidade do percurso se complica e se contradiz. Palavra e música seguidamente se relacionam, dialeticamente ou por contraste, produzindo novas e inéditas conexões de sentido. O mito heróico de Wagner assume os caracteres da ambigüidade: a sua música mais do que suplantar e violentar, na sua “festa de relações” (Thomas Mann), quer ser entendida por uma “reflexão integralmente consumada” que por si só pode dar “um

sentimento e uma faculdade de percepção musical que vão para além do aturdimento acústico” (Carl Dalhaus).

7. A superação do heroísmo no último Nietzsche

“Mais alto do que o ‘tu deves’ está o ‘eu quero’ (os heróis); mais alto do que o ‘eu quero’ está o ‘eu sou’ (os deuses dos Gregos)”⁷⁸. Nessa anotação de 1884, Nietzsche reassume, aplicando-o ao tema do heroísmo, o percurso traçado por Zarathustra na parábola das três metamorfoses: da aceitação de todo peso insuportável como experimento e prova de uma força que isola (o camelo que corre no deserto) à luta pela liberdade, contra o costume rígido da comunidade e os valores milenares (o eu quero do leão luta contra o tu deves). Mesmo no leão é dureza, por “criar-se a liberdade por uma nova criação”. E enfim a criança como “inocência e esquecimento” e “jogo da criação”, como resultado.

Antes de publicar o *Zarathustra*, o filósofo se confronta, de maneira radical tomando a distância devida, com a moral “heróica” proposta por Heinrich von Stein no seu escrito *Helden und Welt, Dramatische Bilder*. Nesse texto, enviado a Nietzsche em últimos rascunhos, Stein se referia ao modelo dos afrescos dramáticos de *A Renascença*, de Gobineau, e às teorias do último Wagner e de seu mestre Dühring, interpretado como expressão de “pessimismo heróico”. Stein é representante do “idealismo germânico”, ligado à perspectiva anti-semita comum aos seus mestres. A pureza do sangue, a purificação do cristianismo de elementos hebraicos, o confronto simpático com muitos temas da sombria filosofia da história de Gobineau, a ligação forte entre ascetismo e heroísmo caracterizam a última filosofia de Wagner. Nietzsche, com segurança, tomou distância do anti-semitismo a tempo (os contrastes com Wagner

e Dühring – como depois com os Förster, irmã e cunhado – têm também em si esse elemento crítico) e são débeis e inconsistentes as tentativas (em diversos níveis, das mais vulgares às mais respeitáveis) de ler na sua filosofia uma contraposição ao elemento “semítico”. Se poderiam multiplicar nos passos, mais ou menos conhecidos, que vão na direção de uma luta ao anti-semitismo da época. Prefiro remeter aos ataques que a *Antisemitische Correspondenz* reserva ao “filósofo do vir-a-ser” no fim de 1887, e ao decisivo – pela sua virulenta clareza – de uma anotação inédita do *Nachlaâ*, de Eugen Dühring⁷⁹:

Nietzsche. Tipo judaico, e certamente um dos mais fedorentos e insolentes. Não há quase nenhuma frase na qual ele não derrube tudo. Não se trata apenas de coisa aforística, mas de coisa realmente desconexa e despedaçada. Essa desconexão de pensamento é solidária à típica violência hebraica. Ademais, obtuso até à demência, e com isso já prepara a verdadeira e própria, literal, completa demência, na qual o estado do paciente acaba sendo incurável. A sua doença consistia, a prescindir da loucura já de antes crônica, em uma espécie de febril e vaidosa exaltação, que o conduziu enfim à catástrofe, deixando-o na mais obtusa demência. Um caso exemplar dos manuais psiquiátricos.

A crítica de Dühring põe em jogo todos os elementos do delírio anti-semita para caracterizar a personalidade e a filosofia de Nietzsche. O seu sucesso – “uma colossal *mise-en-scène*” – só se obteve quando “o escravo fugiu de seu patrão” Wagner, para agitar-se a favor dos Hebreus. Nietzsche não foi prejudicado nem mesmo por ter sido hóspede do manicômio de Jena, porque era sustentado pelos interesses e pela imprensa “hebraicos”. Dühring, além disso, acusa Nietzsche de ter “saqueado” as suas obras e de ter distorcido completamente o seu sentido, dirigindo seus ataques, carregados da “afronta de toda judaica”, contra tudo aquilo que é “res-

peitável e nobre ao mundo” e contra os mais altos representantes da moral. Os anti-semitas contemporâneos bem reconheciam em Nietzsche um ativo opositor a eles, que até o fim, já tomado pela loucura, manifesta nos apontamentos de Turim a vontade de mandar fuzilar a todos.

A oposição a Stein é decisiva para esclarecer a posição mais profunda sobre o heroísmo, adquirida a partir de *Humano, demasiado humano*. Na carta que escreveu em Gênova nos primeiros dias de dezembro de 1882, Nietzsche afirma: “Quanto ao herói, eu não penso sobre ele tão bem quanto o Senhor. Certamente, essa é sempre a forma de existência mais aceitável, sobretudo se não se tem outra escolha”. O ascetismo é caráter essencial do heroísmo enquanto sacrifício da coisa mais cara imposto pelo tirano que está em nós (que estaríamos dispostos a chamar ‘o nosso eu superior’). “Aquilo de que o Senhor trata – afirma Nietzsche contra Stein – são quase unicamente questões de crueldade”. Se o filósofo sente ter dentro de si e no seu percurso alguma coisa desse caráter “trágico”, assume também como necessária a sua superação: “Gostaria de *liberar* a existência humana daquilo que ela tem de doloroso e de cruel”⁸⁰. Nietzsche insiste, em mais pontos centrais dos seus escritos da maturidade, contra essa “moral de animais de sacrifício”, na qual o entusiasmo da vítima nasce do sentir-se uma só coisa com “o poderoso ser, seja ele um Deus ou um homem” a quem é consagrada. A sua potência é testemunhada e verificada justamente pelo sacrifício: “Não *pareceis* tanto imolar-vos, quanto, ao invés, transmutar-vos, com o pensamento na divindade e, como tais, gozar de vós mesmos”⁸¹. Com o fim das convicções entra em crise o primado do heroísmo que pressupõe entretanto uma fé e pretende uma garantia metafísica ou teológica. Em alguns casos, como no romântico Carlyle, a vontade de fé esconde a falta de fé própria da debilidade moderna, uma “contínua e apaixonada desonestidade contra si mesmo”.

O heroísmo se liga sempre mais, na ótica crítica de Nietzsche, à certeza subjetiva, que é própria da religião e que é inimiga do questionamento e da verdade. Seguindo Taine, Nietzsche critica radicalmente Carlyle, cujo “fanatismo” se conjuga com aquele dos puritanos. “A fé é sempre tanto mais ardentemente desejada, quanto mais urgentemente necessária, lá onde falta a vontade”⁸². Nietzsche percebe bem o caráter de religiosidade e de fé no programa heróico e de “culto aos heróis” do romântico inglês Carlyle, de quem se distancia com veemência.

O heroísmo é a disposição da vítima para deixar-se usar para fins que a transcendem, que não são os seus: se contrapõe à força dos grandes espíritos, capazes de “ceticismo” e de uma grande paixão que subordina aos seus fins também as “convicções”, sem serem a eles subordinados. A liberdade dos horizontes é o pressuposto do “indivíduo soberano” que se apóia sobre si mesmo. No *Zarathustra* se reconhece grande heroísmo à figura do padre por causa do “sofrimento” que inflige a si mesmo e aos outros e cuja estupidez inventou o testemunho de sangue (o pior testemunho) a favor da verdade. O heroísmo é a boa vontade do crepúsculo absoluto de nós mesmos e pertence ao “homem superior”, a figura do “deca-dente” depois da morte de Deus que com o seu fim prepara o desmantelamento dos valores e a via para o indivíduo soberano⁸³.

A essa categoria extrema, agonística, que caracteriza a vontade heróica, própria dos “sublimes”, Nietzsche contrapõe, no *Zarathustra*, a forma pacificada, a beleza que aprendeu o sorriso. Ao “sublime” cristão, idealístico, Nietzsche opõe o sublime ligado à plenitude da energia, em consonância com a fisiologia da paixão, própria de Stendhal.

É a última, mais difícil forma de heroísmo, aquela que caracteriza o super-herói: contra o idealismo que “transfigura” a si mesmo e as suas metas, o heroísmo está em “*não* lutar sob a bandeira da abnegação, da dedicação, do desinteresse; consiste simplesmente

em *não lutar*". O herói sublime "subjugou monstros, resolveu enigmas: mas ele deveria liberar também os seus monstros e os seus enigmas e transformá-los em filhos do céu"⁸⁴.

Abstract: In contrast with the well-known figure of the "heroic" myth of Nietzsche, this paper shows that since *Human, all-too human* the reflection about heroism seems uninterrupted and central, allowing Nietzsche to see differences between his own position and other kinds of "heroic morals". It is considered the way from the first and passionate adhesion to heroic myths until the radical crisis of agonism based on metaphysical beliefs or illusions.

Keywords: morals – philology – philosophy

notas

¹ Nietzsche, F. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: de Gruyter, 1967 sgg., VI, III: *Ecce homo*, p. 292. Para os escritos de Nietzsche, quando não for indicado diferentemente, a referência será sempre à edição alemã citada (daqui em diante KGW, seguido de um número romano para o volume, de um número romano em maiúscula reduzida para o tomo, de uma eventual especificação da obra ali contida e de um número arábico para as páginas). Quando me pareceu oportuno, indiquei o número do fragmento ou do aforismo entre parênteses.

² KGW, VIII, III: *Nachgelassene Fragmente (1888-1889)*, 453. As aulas, com platéia lotada, sobre o “radicalismo aristocrático” de Nietzsche, dadas em Copenhage em abril e maio de 1888 por Georg Brandes, o crítico dinamarquês cosmopolita, representam o primeiro contato do filósofo com um público mais vasto, para além do círculo restrito em que até então ele era valorizado. Nietzsche, entretanto, colhia os sinais de perigosos mal-entendidos e “mitificações” dessa devoção acrítica de alguns seguidores que buscavam novas crenças, na leitura germânica, idealística, “heróica”, efetivamente “anti-semita”, e naquela biológico-darwiniana do além-do-homem. “A palavra ‘além-do-homem’ (...) foi compreendida, quase em toda parte, com total inocência, no sentido próprio daqueles mesmos valores cujo oposto se manifestou na figura de Zaratustra” (KGW, VI, III: *Ecce homo*, 298). Veja-se também a carta a Franz Overbeck, de 24 de março de 1887: “Há um fato curioso do qual fico cada dia mais consciente. Tenho um ‘influxo’, muito subterrâneo, entenda-se bem. Em todos os partidos radicais (socialistas, niilistas, anti-semitas, cristãos ortodoxos, wagnerianos) gozo de uma extraordinária, quase misteriosa, consideração. A extrema pureza da atmo-”

ra, na qual me coloquei, seduz”. “Zaratustra, o ‘homem divino’, agradou aos anti-semitas. Existe mesmo uma interpretação especificamente anti-semita que me fez rir muito” (*Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: de Gruyter, 1975 sgg., III, V, p. 48: daqui em diante KGB, seguido do número romano para o volume, do romano em maiúscula reduzida para o tomo e de um número arábico para as páginas).

³ KGB, III, V, 462.

⁴ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 294.

⁵ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 293.

⁶ KGW, VIII, II, 252.

⁷ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 434.

⁸ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 257.

⁹ KGW, I, I, 283.

¹⁰ KGW, I, I, 303.

¹¹ KGW, I, I, 290-291.

¹² *ibidem*.

¹³ Nietzsche, F. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Werke*. Munique: Beck, 1933 sgg., II, p. 293 (daqui em diante BAW, seguido de um número romano para o volume, da eventual especificação da obra ali contida e de um número arábico para as páginas). Na reproposição em rima do poema heróico *Der grimmer Bogdam (O feroz Bogdam)*, traduzido do eslavo por Talvj von Jacob, Bogdam é caracterizado como “der starke, grimme, wutherfüllte Held” (KGW, I, II, 249).

¹⁴ KGW, I, I: *Nachgelassene Aufzeichnungen*, 255-256.

¹⁵ BAW, II, 225-247.

¹⁶ BAW, II, 282. A composição Hermanarich, referida por Campioni, foi gravada no Brasil no ano de 2000. A versão

para piano feita por Nietzsche, e uma para orquestra de cordas de autoria do maestro Ronel Alberti da Rosa, constam no CD ‘Nietzsche pelos ouvidos’ elaborado por Luís Rubira e Ronel Alberti. A mesma composição, ao lado de outras de autoria de Nietzsche, foi incluída posteriormente no CD ‘A dissonância trágica’, de autoria de Ronel Alberti” (N.E.).

¹⁷ BAW, II, 101.

¹⁸ *ibidem.*

¹⁹ *ibidem.*

²⁰ BAW, II, 297.

²¹ BAW, II, 307.

²² BAW, II, 310.

²³ BAW, II, 295.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ KGW, I, II, 370.

²⁶ BAW, I: *Ermanarich, Ostgothenkönig. Eine historische Skizze*, 297.

²⁷ *Götterdämmerung* é a tradução de *Ragnarøkkr*, do *Edda*, de Sturluson Snorri: mesmo que o termo mais antigo seja *ragnarøk*, “o destino dos deuses”. Wagner certamente contribuiu de maneira determinante para o sucesso da expressão.

²⁸ KGW, I, II, 481 e 483.

²⁹ KGB, I, I, 61.

³⁰ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 266.

³¹ Cf. *Nietzsches persönliche Bibliothek (BN)*, aos cuidados de Giuliano Campioni, Paolo D’Iorio, Maria Cristina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci. Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2002, pp. 671-72.

- ³² KGW, I, II, 119-120.
- ³³ KGW, I, II, 446-447.
- ³⁴ KGW, I, II: *Über die dramatischen Dichtungen Byrons*, 345, 348, 349.
- ³⁵ BAW, II, 63. Cf. Feuerbach, L. *Das Wesen des Christenthums*, cap. XIX, em *Sämtliche Werke*, Bd. VI. Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann, 1960, p. 222. Em uma nota de livros para o aniversário, conservada entre os papéis de Nietzsche no *Goethe-Schiller Archiv*, em Weimar, encontra-se indicado, de Feuerbach, além desse escrito, também *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (KGW, I, II, 307).
- ³⁶ KGW, I, II: *Prometheus*, 36.
- ³⁷ KGW, I, II: *Prometheus*, 42.
- ³⁸ KGW, III, III/2: *Nachgelassene Fragmente (1869-1874)*, 461-463. Lembremos as poucas linhas dedicadas por Franz Kafka a um Prometeu esquecido: “Todos esqueceram: os Deuses, as águias, ele mesmo (...). Cansaram-se dele que não havia mais motivo de ser. Os deuses se cansaram, a ferida – cansada se fechou” (*Prometeu*, 1918). Até mesmo a lembrança do herói supremo caiu. Parece a definitiva sanção de uma impossibilidade – na condição moderna – de um heroísmo prometéico: o heroísmo está na obscura vida cotidiana.
- ³⁹ KGW, III, II: *Der griechische Staat*, 261.
- ⁴⁰ KGW, III, II: *Der griechische Staat*, 270. Veja-se como esta abnegação absoluta é vista como expressão de “sublimidade moral, o instinto para o heroísmo e o sacrifício”: KGW, III, II, 222.
- ⁴¹ KGW, III, III: *Nachgelassene Fragmente (1869-1874)*, 151.
- ⁴² KGW, III, III: *Nachgelassene Fragmente (1869-1874)*, 105.
- ⁴³ KGW, III, I: *Die Geburt der Tragödie*, 104.

- ⁴⁴ KGW, III, I: *Die Geburt der Tragödie*, 110.
- ⁴⁵ Cf. Von Reibnitz, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kapitel 1-12)*. Stuttgart: Metzler, 1992, p. 246.
- ⁴⁶ Michelet, J. *Bible de l'humanité*. Paris: Chamerot, 1861, pp. 260-264. [N. do T. No texto em italiano, aparecem apenas as citações em francês].
- ⁴⁷ KGW, III, I: *Die Geburt der Tragödie*, 130.
- ⁴⁸ KGW, III, IV: *Nachgelassene Fragmente (1869-1874)*, 209. A citação é retirada de Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 27.
- ⁴⁹ Wagner, R. *Beethovens "heroische Symphonie"*, in: Wagner, R. *Dichtungen und Schriften*, 10 vol., aos cuidados de D. Borchmeyer. Frankfurt a. Main: Insel, 1983, vol. IX, p. 29.
- ⁵⁰ Veja-se, em particular: Wagner, R. *Kunst und die Revolution*, in *Dichtungen und Schriften...*, vol. V, p. 273 ss.
- ⁵¹ KGW, VI, II: *Zur Genealogie der Moral*, III, 360.
- ⁵² Wagner, R. *Autobiographische Skisse*, in: *Ausgewählte Schriften*, aos cuidados de D. Mack. Frankfurt a. Main: Insel, 1974, pp. 101-102. Cf. também: Wagner, R. *Mein Leben*, aos cuidados de Martin Gregor-Dellin. Munique: Bruckmann, 1911, Vol. I, p. 91.
- ⁵³ KGW, IV, I: *Nachgelassene Fragmente (1875-1876)*, 351.
- ⁵⁴ KGW, IV, I: *Nachgelassene Fragmente (1875-1876)*, 280.
- ⁵⁵ KGW, IV, I: *Nachgelassene Fragmente (1875-1876)*, 267.
- ⁵⁶ KGW, IV, I: *Richard Wagner in Bayreuth*, 56. Cf. KGW, IV, I: *Nachgelassene Fragmente (1875-1876)*, 11[18], 280.
- ⁵⁷ KGW, IV, I: *Richard Wagner in Bayreuth*, 17. Cf. KGW, IV, I: *Nachgelassene Fragmente (1875-1876)*, fragmento 11[38], 306.

- ⁵⁸ Cf. Wagner, R. *O crepúsculo dos deuses*, Ato III, Prelúdio e Cena I, versos 1600-1602.
- ⁵⁹ KGW, VI, II: *Jenseits von Gut und Böse*, 209. Mas é também significativa a aproximação com a filosofia de Spinoza: “‘Tudo isso é muito mais de Spinoza do que meu’ – diria, talvez, Shopenhauer” (KGW, V, II: *Die fröhliche Wissenschaft*, (99), 129).
- ⁶⁰ KGW, III, IV: *Nachgelassene Fragmente (1872-1874)*, 409.
- ⁶¹ Wagner, R. *O crepúsculo dos deuses*, Ato I, Cena II, versos 405-407.
- ⁶² Wagner, R. *O crepúsculo dos deuses*, Ato III, Cena II. No ensaio póstumo *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, Nietzsche designa como “herói supremamente alegre” o homem intuitivo que, diferentemente do homem racional que enfrenta as mais prementes necessidades armado de “previdência, prudência, regularidade”, não vê contudo aquelas necessidades e “considera como real somente a vida transformada pela ficção em aparência e beleza” (KGW, III, II, 383).
- ⁶³ Wagner, R. *As Walkirias*, Ato II, Cena II, verso 879.
- ⁶⁴ KGW, III, III: *Nachgelassene Fragmente (1869-1872)*, 339.
- ⁶⁵ KGW, IV, I: *Nachgelassene Fragmente (1875-1876)*, 331.
- ⁶⁶ KGW, III, III: *Nachgelassene Fragmente (1869-1872)*, 342-343.
- ⁶⁷ Wagner, R. *Eine Mitteilung an meine Freunde in Dichtungen und Schriften...*, vol. VI, p. 308.
- ⁶⁸ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 286.
- ⁶⁹ Wagner, R. *As Walkirias*, Ato II, Cena IV, versos 1349 ss.
- ⁷⁰ Wagner, R. *Entwürfe. Gedanken. Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt*. Leipzig: Breitkopf

& Härtel, 1885, p. 59 (o volume está presente na biblioteca de Nietzsche).

- ⁷¹ KGW, VI, III: *Ecce homo*, 269.
- ⁷² KGW, VI, II: *Zur Genealogie der Moral*, (II, 23), 349.
- ⁷³ Veja-se KGW, VII, I: *Nachgelassene Fragmente (1882-1883/84)*, fragmento 7[160], 303. Sobre a importância desse autor como fonte para a *Genealogia* ver Orsucci, A. “Nietzsche, Wundt e il filólogo Leopold Schmidt. A propósito di una fonte della *Genealogia della morale*” in: *Giornale critico della filosofia italiana* (LXX), 1991.
- ⁷⁴ Wagner, R. *Der Nibelungen-Mythus, Als Entwurf zu einen Drama (1948)*, in: *Dichtungen und Schriften...*, vol. II, p. 284 e p. 281.
- ⁷⁵ *Id.* Pp. 275-276.
- ⁷⁶ Cf. Wagner, R. *As Walkirias*, Ato II, Cena II, versos 1062-1063.
- ⁷⁷ KGW, IV, I: *Richard Wagner in Bayreuth*, 77.
- ⁷⁸ KGW, VII, II: *Nachgelassene Fragmente (1884)*, 101.
- ⁷⁹ A anotação, resgatada por Andrea Orsucci, encontra-se conservada no *Nachlaß Dühring* (caixa número 5) da “seção de manuscritos” da *Staatsbibliothek* de Berlim. Agradeço Orsucci por ter permitido a utilização de tal inédito para este meu trabalho.
- ⁸⁰ KGB, III, I, 287-288.
- ⁸¹ KGW, V, I: *Morgenröthe*, 193.
- ⁸² KGW, V, II: *Die Fröhliche Wissenschaft*, 263.
- ⁸³ Sobre esse tema, ver Campioni, G. “L’uomo superiore’ dopo la morte di Dio. Appunti di lettura” in: *Teoria* (XVI), 1996, pp. 31-53.
- ⁸⁴ KGW, VI, I: *Also sprach Zarathustra*, 147.

referências bibliográficas

1. CAMPIONI, G. “L’uomo superiore’ dopo la morte di Dio. Appunti di lettura” in: *Teoria* (XVI), 1996.
2. FEUERBACH, L. *Das Wesen des Christenthums* in: *Sämtliche Werke*, Bd. VI. Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann, 1960.
3. MICHELET, J. *Bible de l’humanité*. Paris: Chamerot, 1861.
4. NIETZSCHE, F. *Werke., Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: de Gruyter, 1967.
5. _____. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: de Gruyter, 1975.
6. _____. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Werke*. Munique: Beck, 1933.
7. *Nietzsches persönliche Bibliothek (BN)*, aos cuidados de Giuliano Campioni, Paolo D’Iorio, Maria Cristina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci. Berlin/Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2002.
8. ORSUCCI, A. “Nietzsche, Wundt e il filólogo Leopold Schmidt. A propósito di una fonte della *Genealogia della morale*” in: *Giornale critico della filosofia italiana* (LXX), 1991.
9. VON REIBNITZ, B. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (Kapitel 1-12)*. Stuttgart: Metzler, 1992.

10. WAGNER, R. *Dichtungen und Schriften*, 10 vol., aos cuidados de D. Borchmeyer. Frankfurt a. Main: Insel, 1983.
11. _____. *Autobiographische Skisse*, in: *Ausgewählte Schriften*, aos cuidados de D. Mack. Frankfurt a. Main: Insel, 1974.
12. _____. *Mein Leben*, aos cuidados de Martin Gregor-Dellin. Munique: Bruckmann, 1911.
13. _____. *Entwürfe. Gedanken. Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.