

artigo

Uma falsa polêmica filológica: *O Nascimento da Tragédia* como obra literária

"A false philological polemic: The Birth of Tragedy as literary work"

RODRIGO JUVENTINO BASTOS DE MORAES¹

resumo

Este artigo pretende mostrar como Nietzsche, ao se opor a determinadas práticas consolidadas pela ciência da Antiguidade especializada, recorreu ao espírito do filelenismo de autores como Winckelmann, Goethe e Schiller. O que faz de seu primeiro livro uma obra literária nos moldes das produções dos artistas alemães. Aclarando esse ponto, pretendo mostrar ainda como a polêmica filológica em torno d'*O Nascimento da Tragédia* é uma falsa polêmica. Ao inserir-se num embate contra a Grécia serenojovial de Winckelmann e Schiller em nome de uma Grécia trágica, o livro de Nietzsche está irremediavelmente no campo da disputa por uma Grécia imaginativa. Nietzsche bem tinha consciência de que rever a Grécia serenojovial saída da poderosa e imaginativa pena de autores como Winckelmann só poderia ser levada adiante no campo literário: o discurso árido, erudito e engajado no fato em si da ciência filológica não estaria à altura de travar essa guerra.

palavras-chave

Nietzsche, Schiller, Winckelmann, Grécia, filologia

abstract

This article intends to show how Nietzsche, when opposing certain practices consolidated by the science of specialized Antiquity, resorted to the spirit of Philelenism of authors such as Winckelmann, Goethe and Schiller. Which makes his first book a literary work along the lines of the productions of German artists. Clarifying this, I also intend to show how the philological polemic around The Birth of Tragedy is false. By inserting itself in a struggle against the Greece of Winckelmann and Schiller in the name of a tragic Greece, Nietzsche's book is irrevocably in the field of dispute for an imaginative Greece. Nietzsche was well aware that reconsider the Greece borning from the powerful and imaginative pen of authors such as Winckelmann it would only be possible in the literary field: the arid, erudite discourse engaged in the fact in itself, of philological science would not be able to win this war.

keywords

Nietzsche, Schiller, Winckelmann, Greece, philology

¹ Universidade de São Paulo. E-mail: rodrigojb.moraes@gmail.com

1. OS ARTISTAS AMIGOS DA ANTIGUIDADE

Eu seu *Young Nietzsche becoming a genius*, Pletsch defende que os alemães, para Nietzsche, deviam muito à filologia sobretudo por ter recuperado e revivificado a estética e ideais culturais helênicos que serviria tanto ao propósito do enriquecimento da língua quanto ao desenvolvimento da cultura alemã. Mas ao fazer a defesa da filologia clássica, ainda de acordo com Pletsch, Nietzsche não estaria se referindo, no entanto, “ao grande amador Winckelmann, cujos estudos da arte antiga estimularam Goethe e Schiller, mas ao fundador da filologia profissional, Friedrich August Wolf, e à tradição da filologia erudita alemã inspirada por ele no século XIX”²

A conclusão de Pletsch, entretanto, é equivocada. Como pretendo mostrar neste trabalho, Nietzsche recorreu justamente, e acima de tudo, ao espírito do filelenismo de autores como Winckelmann e Schiller não só como forma de se opor a determinadas práticas consolidadas pela filologia especializada de seu tempo, mas seguindo a mesma linha dos artistas alemães da geração anterior que consistia em conectar a questão da formação cultural alemã aos estudos clássicos. Para esses fins, Nietzsche encontrou como melhor meio recorrer ao espírito desses artistas que, em suas palavras, eram os verdadeiros “amigos da Antiguidade” [*Freunde des Alterthums*]. Ao elucidar esse ponto, pretendo ainda mostrar como a discussão encampada pelos especialistas sobre o quanto Nietzsche teria sido ou não um bom filólogo, a partir das polêmicas travadas em torno d’*O Nascimento da Tragédia*, é no essencial uma discussão ociosa. A primeira obra publicada de Nietzsche se insere no mesmo âmbito de representação de uma Grécia antiga literária e imaginativa proposta por autores como Winckelmann e Schiller, nomeada pelo filósofo de “Grécia serenojovial” [*Griechische Heiterkeit*], e contra a qual pretenderá se opor em nome de uma grecidade trágica que teria renascido no drama musical wagneriano. Nietzsche bem tinha consciência de que lutar contra a Grécia serenojovial, pela qual tinham se apaixonado os grandes alemães da geração anterior, Grécia antiga saída da poderosa e imaginativa pena de autores como Winckelmann e Schiller, só poderia ser levada adiante nesse campo literário: o discurso árido, erudito e engajado no fato em si (descolado da questão da cultura, portanto) da ciência filológica não estaria à altura de travar essa guerra.

Para remontar essa que estou chamando de uma falsa polêmica filológica, quero começar lembrado que, embora a visão trágica do mundo, com a qual Nietzsche dá vida a uma Grécia ideal “propriamente germânica”, apareça na imagem total da Antiguidade que apresenta no seu primeiro livro publicado em 1872, essa forma de abordagem filológica entre o estético, o científico e o filosófico fermentava no espírito do filósofo já durante o período de Leipzig. É o que nos revela sua conferência escrita no ano de 1869, *Sobre a personalidade em Homero* [*Über die Persönlichkeit Homers*], com a qual Nietzsche pretendia apresentar-se como professor de filologia recém-ingresso na universidade da Basileia depois de Kiessling, também aluno de Ritschl, partir para Hamburgo e deixar o posto vago. Em setembro, alguns meses depois de ter lido sua conferência, Nietzsche escreve a Gersdorff que tão logo enviasse a ele seu discurso inaugural como professor em Basileia seu amigo teria acesso à “visão de mundo” [*Weltanschauung*] que inspirava seus pensamentos, mesmo os científicos, “dia após dia e cada vez mais”. Discurso esse, escreve

² PLETSCHE, C. *Young Nietzsche: becoming a genius*. New York: The Free Press, 1992, p.104.

ainda, que exigia “um aprofundamento em Schopenhauer” para que se dar conta, “em sentido amplo, do encanto que caracterizava seu próprio modo de pensar”.³

A carta citada testemunha que a abordagem dos clássicos que vai culminar no *O Nascimento da Tragédia* já fermentava no espírito de Nietzsche durante o período de Leipzig, embora sua produção acadêmica, até assumir finalmente o posto de professor universitário, estivesse inteiramente alinhada à *Quellenforschung*.⁴ Alinhada, portanto, ao método histórico-crítico da filologia clássica oitocentista alemã centrada na crítica erudita e desconstrutiva dos textos antigos e no estudo rigoroso das fontes com o qual Nietzsche tinha familiaridade desde Pforta, mas que se especializa depois de ingressar na escola de Bonn sob orientação de Friedrich Ritschl.⁵ É o que demonstram, por exemplo, seus artigos publicados à época pela *Rheinisches Museum*, revista especializada em filologia fundada por Ritschl: o primeiro deles, sobre a história dos textos que compõem a coleção teognídea, *Zur Geschichte der theognidischen Spruchsammlung*, do ano de 1867, e o último, *De Laertii Diogenis fontibus I*, sobre as fontes do biógrafo tardio dos filósofos gregos, Diógenes Laércio, publicado no ano de 1869.⁶ Nesse último ano, entretanto, Nietzsche lê sua aula inaugural como professor de filologia no “auditório do museu lotado” como conta em carta a sua irmã Elisabeth.⁷ E a conclusão da sua aula magna dá uma dimensão da ruptura com a linha metodológica da filologia clássica oitocentista quando Nietzsche defende, diante dos olhares curiosos da jovem audiência letrada da pequena cidade suíça da Basileia, que “toda atividade filológica deve ser encerrada e limitada por uma visão filosófica do mundo [*philosophischen Weltanschauung*] na qual tudo o que é individual e parcial se evapora como algo repreensível e na qual só a visão do todo e uniforme permaneça”.⁸

Nessa conferência, a ruptura com a filologia profissional aparece não só na adesão à visão de mundo trágica de matriz schopenhaueriana como forma de adentrar

³ BVN-1869,32. Para as correspondências de Nietzsche, utilizamos a sigla BVN (*Briefe von Nietzsche*) seguida pelo ano e número da carta. As cartas seguem a edição digital das obras completas de Nietzsche editadas por Paolo D'Iorio: NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen*. Edição organizada por P. D'Iorio, baseada na edição crítica de G. Colli e M. Montinari e publicada pela Nietzsche Source. Edição eletrônica. Disponível em <<http://www.nietzschsource.org/#eKGWB>>, acesso em 12/10/2021.

⁴ Glenn Most vai escrever a propósito da *Quellenforschung*: “um século atrás, um dos mais importantes modos de pesquisa não só do estudo profissional da antiguidade greco-romana, mas também de vários outros campos, foi uma especialidade desenvolvida recentemente chamada por seus admiradores de ‘*Quellenforschung*’. Ao decompor os manuais compilatórios produzidos pela erudição da antiguidade tardia em suas várias fontes e estabelecer as relações de dependência entre eles, os adeptos deste método procuraram rastrear documentos sobre uma variedade de aspectos do mundo antigo — principalmente filosofia e história, mas também religião, lei, escultura e outros assuntos — desde suas origens mais antigas. Estavam convencidos de que, dessa forma, se colocariam em posição de avaliar com maior precisão a confiabilidade desses documentos e, portanto, seriam capazes de fazer alegações de maior validade sobre esses aspectos da antiguidade. MOST, G. “*Quellenforschung*” In BÖD, R.; MAATJ, & WESTSTEIJN, T. (eds.) *The Making of the Humanities: Volume III: The Modern Humanities*: 3, Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2014, p.207.

⁵ Anthony Jensen lembra que o instituto tinha sido o grande responsável por inculcar em Nietzsche “amor pela Antiguidade Clássica e um treinamento rigoroso em filologia crítica”, não Bonn. Não era sob tutela de Jahn ou Ritschl, portanto, que Nietzsche tinha aprendido filologia clássica, mas já em Schulpforta. JENSEN, A. K. “Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche” In *German Studies Review*, Vol. 37, No. 3 (October 2014), pp. 530-531.

⁶ Sobre os escritos nietzschianos de filologia, Cf. LATACZ, J. “On Nietzsches philological beginnings”, In Jensen-Heit (ed) *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, London: Bloomsbury, 2014, p. 15.

⁷ BVN-1869, 5

⁸ Cf. Über die Persönlichkeit Homers. Todas as referências dessa conferência de Nietzsche lida no ano de 1869 doravante são citadas do texto original em alemão digitalizado na seguinte página da internet: <http://www.thenietzschechannel.com/lectures/oph/ophg.htm>, sendo o último acesso em 09/08/2021.

ao mundo antigo, mas sobretudo na recomendação que Nietzsche faz a todo aquele que pretenda recuar ao espírito dos antigos: que este o faça tomando sempre os artistas alemães como guia, pois foram eles que compreenderam os antigos com profundidade uma vez que orientaram seus estudos tendo em vista os fins superiores da cultura, algo totalmente fora do alcance do filólogo erudito de cátedra. Àquele que pretenda ser um filólogo clássico, Nietzsche recomenda ainda que antes corrija a intuição inocente de realidade que aspira o erudito em nome do idealismo que dê a ele uma visão total da Antiguidade. Qualquer um que aspire ser um filólogo clássico deve contar sempre com o auxílio dos “artistas amigos da Antiguidade” para que possa atingir o que há de profícuo no mundo antigo.⁹ Essa exortação, feita publicamente em 1869, quando lê *Die Persönlichkeit Homers* em sua aula inaugural, mostra como o jovem Nietzsche já era consciente do papel da filologia entre o estético, o filosófico e o científico, e sua orientação para os fins de aperfeiçoamento da cultura alemã, desde o início de suas atividades como professor universitário.¹⁰

Sob a expressão “artistas amigos da Antiguidade” [*künstlerischen Freunde des Alterthums*], Nietzsche está abrigando Goethe e Schiller, autores que cita nominalmente nesse texto de 1869. Ambos que, lembra o filósofo, não só recuaram aos antigos com a intenção de dar luz a um ideal que orientasse a cultura alemã do presente, mas que censuraram a filologia profissional pela carência de capacidade e impressões artísticas que pudessem fazer justiça a um ideal grego. Guiada por um instinto mais iconoclasta do que construtivo de um ideal clássico como guia da cultura, a filologia profissional alemã tinha despedaçado a “coroa de louros de Homero” conforme a censura de Schiller à tese de Friedrich Wolf, patriarca da *Altertumswissenschaft* alemã, escandalosa para os leitores de Robert Wood,¹¹ que colocava em descrédito a unidade e a divindade de Homero.¹²

⁹ Idem.

¹⁰ No dia seguinte à apresentação desse texto lido como conferência inaugural “ante uma sala completamente cheia”, Nietzsche escreve a seu amigo, que anos depois será professor de filologia na universidade de Kiel e autor da resenha de *O Nascimento da Tragédia*, Erwin Rohde, que com seu discurso tinha transmitido à sua audiência, para quem se apresentava como professor de filologia, um “grande número de contribuições *estético-filosóficas* [grifo nosso] que parecem ter provocado uma viva impressão” (BVN-1869, 6).

¹¹ Como vai mostrar André Malta, Robert Wood acreditava que Homero tinha sido um poeta de carne e osso, ao contrário da tese de Vico, segundo a qual Homero era mero valor simbólico para fazer referência à produção coletiva oral dos rapsodos gregos que conservavam os versos da tradição popular na memória e transmitiam pelo canto ao longo dos séculos. Se para Vico descobrir o verdadeiro Homero significava torná-lo múltiplo e difuso no tempo, ou confundi-lo com a tribo dos rapsodos e, no limite, com o próprio povo grego, para Robert Wood, Homero era o gênio grego cuja sensibilidade, “sem a mediação tirânica da norma, havia permitido um retrato tão contundente e preciso de um período recuado da Grécia Antiga” (Cf. MALTA, A. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*, São Paulo: AnnaBlume, 2015, p.30-35). Nesse sentido, Homero só podia ser o poeta da natureza avesso às regras e às imperfeições da arte, um produto dos modos rudes e de uma sociedade iletrada que melhor se ajustava ao seu caráter. Essa visão de Wood vinha fortalecer a crença na criação genial isenta do artifício e das regras pré-definidas e fará a cabeça de artistas do *Sturm und Drang*, dos literatos alemães até os românticos já que a tese do autor inglês servia aos propósitos da reflexão acerca do gênio e da aproximação entre Homero e Shakespeare, ambos modelos de liberdade criativa que se via no passado e se buscava reproduzir no presente.

¹² Em uma Xênia, ou dístico epigramático, escrita por Goethe e Schiller em 1797, seus autores zombam do fundador da filologia homérica moderna, Friedrich A. Wolf, por ter transformado as obras de Homero em uma colcha de retalhos ao defender que esses poemas, atribuídos tradicionalmente ao autor, eram na verdade cantos populares vindos de várias partes da Grécia e transmitidos oralmente pelos rapsodos ao longo dos séculos. Diz a xênia intitulada “O Homero wolfiano” [*Der Wolfische Homer*]: “sete cidades queriam ser seu lugar de nascerça;/ agora o lobo o rasgou, e cada uma tem seu naco” (nota-se o trocadilho com o nome do filólogo, uma das traduções de “Wolf” é “lobo” em alemão). Cf. GOETHE & SCHILLER. *Die Schiller-Goetheschen Xenien* Leipzig: Weber, 1852, xênia 264, p.160.

O poeta que no imaginário alemão deixava agora seu trono de maior gênio de todos os tempos — Homero que incendiou o coração entusiasmado da juventude alemã que no seu poeitar desejava ser tão original e a seguir única e exclusivamente os ditames da Natureza como o poeta antigo — para converter-se em um mero nome que doravante servia para exprimir uma tradição que remonta a tempos imemorráveis de cantos populares gregos transmitidos oralmente pelos rapsodos ao longo de séculos e compilados, de Sólon aos tempos dos gramáticos alexandrinos, até dar forma aos cantos reunidos na *Iliada* e na *Odisseia* conhecidos até hoje.¹³ Essa censura também coube a Goethe em seu “*Homero, novamente Homero*” [*Homer wieder Homer*], poema que Nietzsche cita em sua aula inaugural com modificações.¹⁴ No poema, Goethe se insurge contra a destruição da divindade de Homero, divindade essa preferível pela juventude inflamada que, apesar da tese de Wolf, “*sente a unidade do poeta*”.¹⁵

Quanto ao sentido, a expressão “artistas amigos da Antiguidade” é empregada de maneira muito próxima à outra utilizada por Nietzsche em um texto de 1871. Trata-se da expressão “nossos clássicos alemães” [*unsre deutschen Klassiker*] da qual o filósofo se vale em *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* como referência ao classicismo idealista alemão do século anterior. Dessa vez, no entanto, o uso da expressão inclui ainda as figuras de Winckelmann e Lessing. É como se Nietzsche visse nos clássicos alemães, nos esforços literários de Lessing e de Winckelmann, na poesia de Goethe e Schiller, nesses expoentes do chamado Renascimento Alemão, o recuo mais profícuo

¹³ Em seus prolegômenos, Wolf vai escrever a propósito da unidade de Homero: “O Homero que temos nas mãos hoje não é o que floresceu nas bocas dos gregos de seu tempo, mas um Homero de várias maneiras alterado, interpolado, corrigido e emendado desde a época de Sólon até os alexandrinos. Homens inteligentes e instruídos há muito foram levados a essa conclusão servindo-se de pequenas e variadas evidências, espalhadas aqui e acolá. Mas agora as vozes de todas as épocas, juntas, dão seu testemunho, e a História fala”. WOLF, F.A. *Prolegomena to Homer*, A. Grafton, G. Most & J. Zetzel (trad. e ed.), New Jersey: Princeton University Press, 1988, p. 209.

¹⁴ Cf. *Über die Persönlichkeit Homers*. No período *Sturm und Drang*, como se sabe, Goethe admirava Ossian e Shakespeare em razão do seu gênio, dos sentimentos naturais que inspiravam suas obras em detrimento das regras e do intelectualismo do classicismo francês ou do teatro ilustrado de Voltaire. Mas um poeta ainda mais importante, a seus olhos, foi Homero. Goethe se lançou com um entusiasmo totalmente renovado sobre a obra do poeta grego principalmente depois do impacto que o ensaio de Robert Wood sobre o gênio original de Homero, que caiu em suas mãos à época, confirmou a impressão de que Homero, acima de todos os outros poetas, escreveu de acordo com os ditames da Natureza. Usando a versão latina de Samuel Clarke, reimpressa na edição de Ernesti, Goethe trabalhou duro para adentra ao universo do poeta grego. Em uma carta de 1771, ele afirma que seria capaz de ler Homero quase sem o auxílio de uma tradução; Homero foi provavelmente o único autor grego com quem Goethe atingiu esse grau de familiaridade. Já em 1795, Friedrich August Wolf publicava seu famoso *Prolegomena ad Homerum*, em cujo livro defendia que as epopeias homéricas não tinham uma unidade essencial, mas uma organização montada a partir de diversos cantos até o século VI a.C. Segundo essa tese de Wolf, não teria havido Homero, mas apenas uma sucessão de *Homeridae* que deram origem às obras, de modo que os poemas atribuídos a Homero não seriam senão uma produção conjunta do povo grego. Esses poemas eram resultado de um longo processo de desenvolvimento desempenhado por um sem número de poetas e editores ao longo de muitos séculos. A reação de Goethe a essa tese foi hostil: ele não estava tão pronto a abrir mão de sua crença no gênio original de Homero, o maior de todos os poetas. Mas, algumas semanas depois, após ter conhecido Wolf pessoalmente, Goethe foi tomado de respeito e admiração pelo intelecto do filólogo e por sua personalidade. O resultado foi uma mudança de sua atitude em relação às teorias de Wolf, e Goethe desistiu da ideia de um Homero como único autor da *Iliada* e da *Odisseia*. Goethe, entretanto, se opôs fortemente à qualquer tendência que visasse transformar os poemas em pedaços separados que não tinham unidade artística. Quanto mais estudava a *Iliada*, mais claramente Goethe via que ela tinha uma unidade poética no sentido mais elevado, de modo que era “impossível adicionar ou tirar dele”. TREVELYAN, H. *Goethe and the Greeks*, New York, Cambridge University Press, 1941, p.230.

¹⁵ Através de vossa sutil ciência/ retirastes de nós a antiga veneração/ e admitimos com toda coragem:/ a *Iliada* não passa de colagem. // Mas nossa recusa a ninguém difama,/ pois é a juventude que nos inflama:/ pensar que ele é um todo preferimos,/ como um todo alegremente o sentimos” (Cf. GOETHE, J. W. *Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16]*, Band 1, Berlin, 1960, 592.

à Antiguidade Clássica. Com eles, os estudos clássicos tinham sido conduzidos não pela *erudição*, mas pelo *talento* genial e pelo gosto estético. Não foi guiado por algum sucedâneo desvitalizado de curiosidade histórico-crítica, mas pelo *espírito*, por uma apropriação artística do mundo antigo orientada para o sentido *vital* do engrandecimento da cultura alemã.¹⁶

Essa ideia é reforçada nas notas para seu curso sobre filologia clássica de 1871, nas quais Nietzsche afirma que um filólogo só pode ser clássico se nele convergirem a inclinação pedagógica, sede de saber e a *alegria* com relação à Antiguidade. Essa última ele deve transmitir à juventude e isso depende dele próprio ser receptivo aos antigos, algo que a filologia profissional não poderia alcançar em razão de seu apego ao fato em si descolado da questão mais ampla dos fins da cultura. Assim sendo, seria essencial que ele se familiarizasse antes com os *grandes modernos* da Alemanha: “o mais importante meio de promover a receptividade para a Antiguidade é *ser um homem moderno* que esteja realmente em contato com *os grandes modernos*”. Que corra em suas veias, portanto, os sangues de “Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, para que de alguma forma sintamos com eles e a partir deles o que é a Antiguidade para o homem moderno”.¹⁷

Nietzsche lamenta, entretanto, no seu escrito de 1872 sobre as escolas alemãs, que nos *Gymnasien* se tenha ouvido sempre como um ruído que o modo mais profícuo de acesso aos antigos estava na relação entre os clássicos alemães e a cultura clássica. Entre os velhos muros dos institutos de ensino alemães, nada disso se vislumbrou e nada se fez para conectar o espírito do ginásio ao espírito dos homens “raros e verdadeiramente cultos que possui o povo alemão ao espírito de seus poetas e

¹⁶ A paixão dos artistas alemães à época pela Antiguidade recupera, em certo sentido, a mesma função pedagógica que os antigos tiveram para os mestres do Renascimento italiano que deram uma nova luz à cultura neolatina moderna (que Nietzsche chama também, em vários momentos, de “alexandrinischen Cultur”) no aspecto fundamental que queremos abordar a partir do livro de Jakob Burckhardt, o estimado companheiro de profissão de Nietzsche na Basileia depois que o jovem pupilo de Ritschl assume a cadeira de filologia na mais antiga universidade da pequena cidade suíça. Em *Die Kultur der Renaissance in Italien*, o velho professor de história argumenta que os doutos e artistas italianos do Renascimento queriam se educar, essa educação, porém, tão logo pretendesse libertar-se da fantasia do mundo medieval, não poderia de súbito “abrir caminho até o conhecimento do mundo físico e intelectual através do mero empirismo”. Seria preciso antes “um guia, e foi enquanto tal que a Antiguidade Clássica, com toda sua enorme bagagem de verdades objetivas e luminosas em todas as áreas do conhecimento, se apresentou”. Dos antigos foram absorvidas “a forma e substância com gratidão e admiração, tornando-as o conteúdo central de toda educação” (BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Cia das Letras, 2009, p.181). Essas passagens do livro de Jakob Burckhardt, no entanto, refletem, sobretudo, uma predisposição alemã na abordagem do caso italiano para seus autores aficionados pela ideia de gênio — categoria “descoberta” pelo espírito de seus filósofos. Como Kant vai mostrar na terceira *Crítica*, a produção do gênio, por ter origem exclusivamente em suas próprias forças e se extinguir também com elas, não serviria como exemplo a ser imitado. Mas por seu intermédio, outro gênio poderia ser despertado para “o sentido de sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade da coerção da regra, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento mostra-se como exemplar” (KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Maques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p.163-4). Com isso, Kant quer mostrar que a produção de gênio pode ser como uma chama pronta a incendiar outro gênio para o sentido de sua própria genialidade: nesse sentido é que a imitação dos autores antigos, apresentada nas passagens de Burckhardt citadas acima, aparece como uma invenção de segunda potência ativada por uma espécie de *congênialidade* entre o espírito dos poetas do Renascimento e o espírito dos antigos poetas latinos. Isso é o que vai levar Wagner, como um bom alemão da época, a queixar-se dos classicistas tradicionais alegando que estes sempre estiveram mais interessados nas formas da Antiguidade do que em seu conteúdo. Embora fosse de maior interesse para a cultura do presente, como Wagner aponta nas anotações de diário escritas para o jovem rei Ludwig II, que a visão de mundo antiga devesse ser usada, antes de tudo, para a construção de novas formas a serviço dos alemães.

¹⁷ Cf. NIETZSCHE, F. *Introduction aux leçons sur l'Oedipe-Roi de Sophocle et Introduction aux études de philologie classique*. Trad. F. Dastur et M. Haar, Encre Marine, 1997, p.99.

de seus artistas clássicos”.¹⁸ Seguindo sua típica soberba, o erudito, no entanto, ensinou seus discípulos a fazerem pouco dos artistas alemães: ensinou-lhes a falar do “singular Schiller com uma superioridade pueril” e “no ginásio é habitual rir dos seus esboços mais nobres e mais alemães, do marquês de Posa, de Max e de Thekla — um riso”, assevera Nietzsche, “que provoca ira do gênio alemão e do qual se envergonhará uma posteridade melhor”.¹⁹ Em razão disso, receava Nietzsche que os gregos estivessem mortos para o jovem ginásial formado nas escolas alemãs. Embora se divirta com Homero, ou beba com prazer das tragédias e das comédias gregas, um romance de Spielhagen prende bem mais o estudante ginásial e “um drama bem moderno como *Os jornalistas* de Freitag” o toca “de maneira absolutamente diferente”. Dentro dos vetustos muros do *Gymnasien* valia, conclui Nietzsche, o que era a opinião do crítico de arte Hermann Grimm a respeito da estátua grega da Vênus de Milo: “o que é para mim essa figura de uma deusa? De que servem esses pensamentos que ela desperta em mim? Orestes e Édipo, Ifigênia e Antígona, o que têm em comum com meu coração?”.²⁰

É interessante notar aqui o contraste entre essa opinião do crítico de arte com a postura dos “clássicos alemães” citados por Nietzsche. Embora essa comparação não apareça nesse mesmo texto, não parece que Nietzsche tivesse outra coisa em vista ao citar esse trecho de Hermann Grimm: se para o crítico de arte a escultura da *Vênus Mediceia* nada tinha a revelar para seu coração, as esculturas gregas tinham sido por demais eloquentes, por exemplo, para o peito entusiasmado de Winckelmann quando ergue sua Grécia ideal imaginativa como paradigma formativo de cultura elevada na qual os alemães deveriam se mirar caso quisessem dar vida a uma cultura grandiosa e inimitável: “a única maneira de nos tornarmos grandes e mesmo, se possível, incomparáveis, é imitando os antigos”, defende o autor em sua obra de 1755, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts*.²¹

¹⁸ *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, II, KSA I 686. Para as citações da obra de Nietzsche cuja tradução não estiver apontada, utilizamos a sigla KSA seguida pelo volume em numeração romana e número da página, referência à edição crítica de Colli e Montinari: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Berlim/NY: Walter de Gruyter&CO. Para os fragmentos, indicamos com NF, o grupo do fragmento, seu número, seguido pela indicação da edição (KSA), volume e página.

¹⁹ *Idem*, p.84.

²⁰ *Idem*.

²¹ WINCKELMANN, J.J. “Gedankenn über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts”; In: *Kleine Schriften*; Berlim/NY: Gruyter, 2002, p.29. Ou em linha com Goethe quando escreve na introdução à revista *Propileus* depois de retornar de sua viagem à Itália: “qual a nação moderna que não deve aos gregos sua cultura artística?” e, em seguida, conclui: “em certas áreas, quem mais do que a nação alemã?” GOETHE, W. *Escritos sobre arte*. Trad. Marco Aurélio Werle, São Paulo: Imprensa oficial, 2005, p.94. Não se tratava, entretanto, de uma imitação servil dos antigos e mesmo a conhecida e paradoxal sugestão de Winckelmann — segundo a qual era preciso imitar o grego para tornar-se inimitável — já era o suficiente para tornar *sui generis* os termos dessa apropriação. Como aponta Pommier, não se tratava em Winckelmann de uma imitação como reprodução de uma cópia servil, mas uma estratégia de imitação que buscasse recuperar seu processo de criação, sua maneira de contemplar a natureza de modo a tornar-se um original (POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003, p. 187-8). — Ou, se quisermos, era quase uma estratégia de, por meio do conhecimento do modo de ser dos antigos, nos reconduzir à história de reprodução dessa espontaneidade. Vai escrever Winckelmann: “Com relação ao criador da obra que você está observando, se atente se o mesmo está envolvido em pensar ou, em vez disso, apenas copiar [pensou ou apenas imitou]; se ele conhecia o objetivo mais nobre da arte, a beleza, ou, em vez disso, apenas representava as coisas de acordo com as formas comuns que conhecia”. WINCKELMANN, J.J. “Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst”, in: *Kleine Schriften: Vorrede, Entwürfe*, Berlim: de Gruyter, 2002, p.149-56.

As esculturas gregas, por exemplo, falavam a Winckelmann sobre a natureza nos antigos, sobre a nobre dignidade e a serena grandeza de sua alma harmônica.²² Era a alma grandiosa dos gregos que animava a obra de seus artistas, como argumenta Winckelmann a partir de sua análise do grupo de esculturas gregas do *Laocoonte*. O torso levemente retorcido e o padecimento no semblante do sacerdote troiano, que no antigo mito grego é atacado pela serpente enviada a ele como punição pelo deus Apolo contrariado, é esculpida conforme a medida e a moderação. A expressão patética de Laocoonte, nesse sentido, para Winckelmann é tão plástica quanto moral: a “nobre simplicidade e serena grandeza” da alma grega de seus escultores era capaz de moderar a mais violenta paixão sem cair naquilo que o autor latino Longino chamava de *parenthyrsis*:²³ “todas as ações e atitudes das figuras gregas que não possuíam esse caráter de sabedoria, por serem muito ardentes e selvagens [*zu feurig und zu wild*], caíam em uma falta que os pintores da Antiguidade chamaram de *Parenthyrsis*”.²⁴

Os gregos moderavam a *hybris* dos sentimentos ardentes em um estado de *ataraxia* segundo a medida e serenidade de espírito tão estimada pelos estoicos. E se Laocoonte sofria, na escultura ele o fazia com grande dignidade: “a dor do corpo e a grandeza da alma se distribuem por toda a estrutura da figura com idêntica força e, por assim dizer, são equilibrados”. A alma do escultor grego, tal qual o espírito nobre de seu povo, estava em perfeito equilíbrio entre alma e corpo, e não se deixava levar por um pendor sensual exagerado. Por isso, muito embora Laocoonte sofresse, sofria como o Filoctetes de Sófocles: “sua desgraça nos chega à alma, mas queríamos poder suportar o infortúnio como fez esse grande varão”.²⁵ Winckelmann, com efeito, não via as esculturas como pedra morta. As esculturas gregas, em particular o *Laocoonte*, tinham ensinado a ele sobre a grandeza serena da alma grega por trás da pedra. Falavam de sua simplicidade, sobre como eram livres e imitavam segundo sua bela natureza, sem recair na imoderação

²² Embora, sobre essa mesma questão, a opinião de Lessing tenha sido oposta à de Winckelmann: ao contrário de expressar uma alma serena e digna, na qual estaria ausente o *pathos* violento, para Lessing, inspirado pelas reflexões de Diderot acerca do drama burguês, as diversas obras gregas retratavam justamente a manifestação do *pathos* como expressão da verdade da natureza. Winckelmann tinha elogiado os escultores por fazerem Laocoonte apenas gemer em sua agonia e não gritar como ele grita de acordo com Virgílio; Lessing, entretanto, se inclinava para Virgílio, apontando que a arte plástica tinha princípios diferentes da arte literária e que os escritores gregos estavam tão prontos quanto Virgílio para representar a expressão vocal da agonia física. Os escultores, por outro lado, pensava Lessing, moderaram essa expressão para que suas estátuas fossem belas. Lessing vai escrever a propósito do *pathos* grego: “o grito é a expressão natural da dor corporal. Os guerreiros de Homero não raro caem no chão aos gritos. A Vênus arranhada grita alto; não para a expor com esse grito como a deusa branda da volúpia, mas antes para fazer justiça à natureza sofredora. Pois, mesmo o brônzeo Marte, quando ele sentiu a lança de Diomedes, gritou de modo tão horrível, como se dez mil guerreiros enfurecidos gritassem ao mesmo tempo, de modo que os dois exércitos se espantaram [...]. O grego não era assim! Ele sentia e temia; ele externava as suas dores e as suas aflições; ele não se envergonhava de qualquer das fraquezas humanas”. Cf. LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Marcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2011, p.86.

²³ Sobre a origem do termo “*Parenthyrsis*”, Cf. BRANDT, R. “... ist endlich eine stille Einfalt und edle Größe”, In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann, Hamburg, 1986, pp. 41-53.

²⁴ Cf. Gedanken, op. cit., p.43. (São Miguel 53-4)

²⁵ Cf. WINCKELMANN, J.J. “Gedankenn über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts”; In: Kleine Schriften; Berlim/NY: Gruyter, 2002, p.43. Assim Lessing comenta essas passagens de Winckelmann: “Essa alma, apesar do sofrimento extremo, está exposta na face de Laocoonte e não apenas na face: A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que nós sem observar a face e as outras partes, apenas no abdômen dolorosamente retraído, quase que cremos estarmos nós mesmos a sentir; essa dor, eu dizia, exterioriza-se no entanto sem nenhuma fúria na face e em todo o posicionamento. Ele não brada nenhum grito terrível, como Virgílio canta no seu Laocoonte; a abertura da boca não permite: trata-se mais de um gemido medroso e oprimido, como Sadolet o descreve”. Cf. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p.85.

do *pathos*. Mostravam a harmonia perfeita entre o sensível e espiritual do homem cultivado nesse mundo, pois entre os gregos antigos o corpo era unido ao espírito em uma *totalidade*.

Essa Grécia da Natureza em estado de perfeição, em que copo e alma convivem em estado de harmonia, e em cujo ideal espírito alemão deveria se mirar para dar vida a uma arte grande e original, vai inspirar a imagem ingênua dos antigos que Schiller conclama em *Poesia Ingênua e Sentimental*, texto lido atentamente por Nietzsche. Pela evolução do espírito, os gregos, segundo Schiller escreve nas *Cartas sobre educação estética*, transcenderam o mundo sensível, a violência dos mitos hesiódicos ao dar forma ao mundo olímpico de Homero. Embora as luzes humanas tivessem ultrapassado a selvageria hesiódica no mundo olímpico, a razão ainda não se exercia como tirana dos sentidos, compondo com ela uma totalidade. Entre os gregos, a Natureza alcançou um estado perfeito em que a sensibilidade e o espírito se encontravam no pleno jogo harmônico que podemos ver nas produções artísticas dos gregos. Esse mundo de uma dignidade humana sem par foi o que já fomos e o que devemos voltar a ser como ideal.²⁶ Assim, apesar de toda a corrupção e das produções artísticas degeneradas do tempo presente, o artista pode, entretanto, colher os princípios da arte de “tempos mais nobres” ou “da unidade absoluta e imutável de sua essência para além de todo tempo” que representa os produtos da Antiguidade. Esses princípios se encontram intactos, de forma exemplar, na arte grega como expressão intemporal da beleza na qual encontramos nossa humanidade harmônica e boa em seu estado puro de natureza como uma realidade e como destino.²⁷ Da arte antiga, aponta ainda Schiller, jorra toda “a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos”, e embora a humanidade demonstre ter perdido sua dignidade, nos antigos ela foi salva e se “conservou em pedras insignes”.²⁸

Winckelmann também tinha aprendido com os gregos a enxergar nossa própria miséria. Frente aos antigos, a decadência moderna era notória tanto em relação ao corpo quanto ao espírito. Nossas esculturas, apegadas ao detalhe e ao realismo em seus traços e rugas excessivamente marcados, como no exemplo paradigmático da pele flácida da deusa Proserpina de Bernini que cede à pressão dos dedos de Plutão, refletiam a natureza feia do próprio homem moderno.²⁹ A materialidade patologicamente incontida e o realismo exacerbado das formas em suas esculturas revelavam não só o sensualismo desproporcional dos nossos artistas, mas também como a arte ideal tinha perdido seu reinado. Nossa arte era produto da alma patológica de uma vez por todas cindida do homem moderno, que não tinha mais nada daquela harmonia entre sensibilidade e espírito dos antigos. Diante dos gregos, erguia-se a natureza mutilada do homem civilizado e quão pródigo em implicações para o enriquecimento da crítica estética

²⁶ Cf. SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991, p.44.

²⁷ Cf. Schiller, F. *Cartas sobre educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2011, IX, p.48.

²⁸ *Idem*, IX, p.48

²⁹ “As obras modernas se distinguem das gregas por um conjunto de pequenas marcas assim como pelas demasiadas covinhas sensuais que, quando encontradas nas obras dos antigos, são suavemente aludidas com sabedoria parcimoniosa e de acordo com a medida da natureza mais perfeita e plena dos gregos, muitas vezes sendo apenas advertidas” Cf. *Gedankenn über die Nachahmung*. p.36

alemã não se mostrou esse instrutivo idealismo de Winckelmann que será também tão profícuo para a crítica da modernidade e toda a posteridade alemã?³⁰

Não deixaria de ser surpreendente, no entanto, aos olhos de um representante da filologia especializada, que Nietzsche apontasse Winckelmann como um dos “amigos da Antiguidade”. Sim, o amador Winckelmann, que à época da publicação dos seus *Gedanken*, como se sabe, tinha um conhecimento ainda precário sobre a arte e as obras antigas. Sua visão da Antiguidade tinha como guia um idealismo que compreendida mais uma soma de análises morais, estéticas e naturalísticas, do que uma construção com base em dados empíricos criteriosos.³¹ Muito do amadorismo do autor se revela nos próprios exemplos em que se baseia, por vezes interpretações feitas a partir de materiais de segunda mão: moldes, impressões e descrições de peças da Antiguidade. Como o próprio Winckelmann reconhece nas *Erläuterung der Gedanken*, à época ele não tinha sido capaz de dar à sua concepção da Grécia contornos de uma história rigorosa baseada na análise empírica e material dos objetos: “minha convicção é de que a beleza na arte se deve mais à sutileza de sensibilidade e pureza de gosto do que a uma reflexão em profundidade”³²

Graças à polpuda pensão que recebe do rei da Polônia, Winckelmann, no entanto, vai à Roma em novembro de 1755. E um mês depois, após travar contato com artistas italianos, com as extraordinárias coleções romanas de peças antigas, com escavações de Nápoles e com o acervo portentoso das bibliotecas do Vaticano, o estudioso pôde então

³⁰ Uma das constatações mais importantes Schlegel era de que não seria possível conhecer a poesia dos modernos sem antes contemplar a dos antigos, e disso dependia inclusive a própria compreensão dos rumos futuros da poesia. Essa consciência histórica das épocas da poesia, a começar pela compreensão profunda da poesia antiga, Schlegel atribuía à influência de Winckelmann, a quem chamava de “seu mestre”: “a diferença entre o clássico e o progressivo é de origem histórica, por isso ela está ausente na maioria dos filólogos. Também nesse aspecto, com Winckelmann começa uma época inteiramente nova. Meu mestre. Ele viu a diferença imensurável, a natureza toda própria da Antiguidade. No fundo, permaneceu sem seguidores” (Cf. SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803) seguido de *Conversa sobre poesia*, [1], p.9). De certo modo, já se antecipa em Winckelmann também aquilo que será a compreensão de Kant acerca da beleza como estado de fruição que se dá no equilíbrio entre sensibilidade e razão e do homem moderno schilleriano corrompido pela cisão de suas faculdades constitutivas que se encontravam em harmonia na idade de ouro dos gregos. Em alguns momentos de *História da arte e da antiguidade*, a cisão entre sentir e pensar no homem moderno aparece quando Winckelmann atribui a inferioridade da arte moderna à formação de seu conceito de beleza “apartado das grandes obras da antiguidade” que se valia de modelos imperfeitos e, ao gosto corrompido de sua época, estava mais seduzido pela sensibilidade do que pela razão, sendo que ambas são participes na fruição da verdadeira beleza.: “a beleza é captada pelos sentidos, mas é o intelecto que nos faz reconhecer e compreendê-la, e se embora com isso subtraímos o impulso do sentimento, seguimos, porém, o caminho mais certo”. Cf. *Geschichte der Kunst des Altertums*, op. cit., p.147.

³¹ Moral, pois o que Winckelmann deixa ver de suas observações das esculturas que tinha à disposição a partir de moldes, réplicas e gravuras, é que suas análises da Grécia demonstravam que a realidade estética sempre e inevitavelmente refletia questões éticas. A Grécia de Winckelmann é bela porque é boa, e é boa porque é um exemplar da Natureza. Seus modelos refletem a grandeza de alma do homem próximo da Natureza por detrás do mármore esculpido, para ficarmos aqui com o modo como o estudioso alemão analisa o conjunto de esculturas gregas do *Laocoonte*. A análise é também naturalística, pois, qual um verdadeiro Éden secular, a Grécia da pureza moral de Winckelmann é também a pátria da pureza física. Como leitor de Montesquieu, Winckelmann sempre aponta o céu azul e o clima ameno da Grécia como responsáveis por modelar a bela e vigorosa compleição dos helenos. Os corpos gregos eram exemplos de uma natureza perfeita que nunca conheceu, como demonstravam seus tratados de medicina, a varíola ou doenças venéreas. Doenças que destroem tantas belezas e desfiguram os corpos mais perfeitos ainda eram desconhecidas entre os gregos. Os homens, em particular, cuidavam para manter a perfeição de seus corpos: Alcebiades temia dedicar-se muito tempo aos estudos de flauta para não desfigurar seu belo rosto; dietas rigorosas eram impostas pelo Éforos de Esparta para evitar corpos adiposos e exercícios físicos eram incentivados nos ginásios e durante os Jogos Olímpico. A pureza dos corpos gregos não se reflete apenas na perfeição de suas formas, mas também na plenitude de sua saúde, única garantia da manutenção dessa perfeição. Cf. *Gedanken über die Nachahmung*, op. cit., p.30ss.

³² Cf. “Erläuterung der Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Mareley und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken” In: *Kleine Schriften Vorreden*, p. 97

refinar sua relação com as obras dos antigos. O que teria levado Winckelmann à admitir que era necessário rever muitas de suas ideias: “Já aprendi que falamos da Antiguidade como um míope, a partir de livros, mas sem nunca ter visto; eu mesmo descobri os erros que havia cometido”.³³ Entretanto, mesmo reconhecido como um dos maiores antiquários entre os romanos, o que inclusive rendeu a ele o título de Prefeito das Antiguidades por Clemente XIII em 1763, e tendo maior embasamento em fundamentos observáveis, a abordagem de seu *Geschichte der Kunst des Alterthums*, obra escrita em alemão e publicada em Dresden no ano de 1764, não é menos idealista.

O recuo de Winckelmann aos antigos é guiado tanto por uma visão de mundo quanto por uma filosofia da história. A noção de beleza em Winckelmann é expressão também de uma visão total de mundo, marcada por uma forte idealização, inspirada no platonismo, da forma e do inteligível em detrimento da matéria e do sensível. Como escreve nos *Gedanken*, “certas belezas ideais [...], como ensina um antigo exegeta de Platão, são apenas imagens elaboradas pelo entendimento” e por isso a arte deve conseguir expandir-se para coisas que não são da ordem do sensível.³⁴

A beleza encontra-se em Deus, e sendo ela o centro e o objetivo de todas as belas artes, só poderia constar como sua essência o equilíbrio entre os dois elementos constitutivos do homem, o intelecto e a sensibilidade. Embora a contemplação da beleza seja de ordem intelectual, preceda a matéria como ideia, nós, no entanto, a percebemos pelos sentidos: “a beleza é captada pelos sentidos, mas é o intelecto que nos faz reconhecer e compreendê-la e, se embora subtraímos com isso o impulso do sentimento, seguimos, porém, o caminho mais certo”.³⁵ Pelo espírito, por essa centelha de Deus, podemos expressar e captar a beleza do divino na matéria — é possível exprimir a beleza ideal a partir da bela natureza.³⁶ A materialidade apresenta-se na justa medida em que dá acesso ao suprassensível e esse equilíbrio entre o espírito e o sensível constitutivo da beleza é justamente o que Winckelmann aponta como caráter da bela alma grega a partir da análise do Laocoonte. Na obra dos gregos, o caráter ideal da beleza modera a materialidade do *pathos* e por detrás do mármore esculpido sobressalta a alma harmônica e serena do escultor antigo.³⁷

³³ WINCKELMANN, J. J. *Briefe*, éd. W. Rehm, 4 vol., Berlin, 1952, t. I, p. 191.

³⁴ Cf. *Gedanken*, op., cit., p.30.

³⁵ Cf. *Geschichte der Kunst des Altertums*, op. cit, p.147. Para Winckelmann, a beleza era divina: “a mais sublime beleza reside em Deus; o conceito da beleza humana se aperfeiçoa à medida que se acerca à do Ser superior, e quem nos faz saber distinguir o conceito de unidade e indivisibilidade da matéria”.

³⁶ Segundo Potts: “Winckelmann está com efeito dizendo que, como a beleza reside em algum grau em tudo, não existe nada no mundo empírico distinto da beleza como comumente a percebemos que nos ajude a explicá-la. Jamais podemos isolar alguma essência de beleza que nos ajudaria a determinar o que é verdadeiramente belo nos corpos ou seres que vemos ao nosso redor. Nem pode a beleza ser apreendida em termos estritamente lógicos ou metafísicos, porque é de sua essência que seus atributos e efeitos se encontram no mundo sensual. Ela se manifesta para nós empiricamente e, portanto, não pode ser deduzida em bases *a priori* lógicas, no modelo de uma demonstração geométrica”. Cf. POTTS, A. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of art history*, Singapore: C.S. Graphics, 2000, p.157.

³⁷ Vem daí a definição clássica de Winckelmann que tanta influência exerceu em autores como Schiller e Friedrich Schlegel: “a característica universal que dá primazia às obras-primas dos gregos é, ao fim e ao cabo, uma nobre simplicidade e serena grandeza, tanto na posição, quanto na expressão”; e completa: “assim como a profundidade do mar sempre permanece em calma por muito que a superfície enfureça, do mesmo modo a expressão das figuras dos gregos mostra, ainda que em meio as paixões, uma alma grande e serena”. Cf. *Gedanken*, op., cit., p.43.

Isso vai fazer com que Winckelmann postule *a priori* (e isso desde *Gedanken*) a grandeza absoluta da arte grega em que forma e sensibilidade se encontram em perfeito equilíbrio e para cuja apreciação todos instrumentos e métodos históricos deveriam ser mobilizados. Esse idealismo aparece também no caráter escatológico dessa obra, já que articula o “grande estilo” [*grosser Stil*] dos gregos, estilo de suprema originalidade e beleza, à ideia de uma idade de ouro a partir da qual a arte, fruto de uma humanidade harmônica próxima da natureza que vivia sob um “céu suave”, com instituições que fomentavam a liberdade e os belos costumes, vai aos poucos declinando de toda sua nobreza e perfeição em direção à artificialidade nos períodos subsequentes até tornar-se irremediavelmente perdida.³⁸ A arte dos romanos, modelo historicamente apropriado pelo Renascimento latino, era já, de acordo com Winckelmann, mera obra de imitadores dos tempos do declínio da arte sublime dos gregos.³⁹ Essa imagem da Grécia antiga, repleta de intuições estéticas e erguida desde o idealismo de Winckelmann, conquistará o coração da juventude alemã enquanto ideal formativo do *Sturm und Drang* até os círculos românticos do século XIX.⁴⁰ De tal modo que, como lembra Butler em seu livro sobre a influência dos helenos sobre a Alemanha no século XIX, falar nos antigos entre os alemães à época é decerto falar da “Grécia de Winckelmann”.⁴¹ Essa Grécia

³⁸ Em *Geschichte*, Winckelmann ainda permanece apegado à ideia de que a arte grega foi um pináculo insuperável na história da arte antiga e da moderna. Em vista dessa visão de perfeição da Grécia, Winckelmann propõe uma periodização da arte antiga segundo uma lógica teleológica que parte da arte grega como ápice de um movimento histórico: “o estilo antigo [*älter Stil*] durou até Fídias; graças a ele e a seus contemporâneos, a arte tinha alcançado sua maior grandeza, e esse estilo pode ser chamado de grande estilo e estilo elevado [*Stil den großen und hohen nennen*]; de Praxíteles até Lísipo e Apeles, a arte adquiriu mais graça e complacência, e esse estilo deve ser chamado de belo estilo [*schöner Stil*]. Algum tempo depois desses artistas e sua escola, a arte começou a declinar com os imitadores — e nós poderíamos então falar de um terceiro estilo, o dos imitadores [*Stil der Nachahmer*] — até que gradualmente declinasse até sua queda” (Cf. *Geschichte der Kunst des Altertums*, p.207). Essa distinção cronológica de “estilos” antigos, a primeira na história da arte antiga, desempenhou um papel essencial no desenvolvimento da arqueologia e que a reformulou ao propor, no século XIX, a distinção (sempre corrente entre certos historiadores) entre o “estilo arcaico”, do “primeiro classicismo do século V”; o “segundo classicismo do século IV” e o “estilo helenístico”.

³⁹ Essa imagem aparece ainda em Wolf, o pai da *Altertumswissenschaft* alemã, quando escreve que os romanos tiveram sucessos retóricos, marciais e especialmente curatoriais; eles também reconheceram a grandeza da cultura grega, mas, escreve ainda, “os romanos não eram um povo de talentos originais”. Cf F. A. WOLF. “Darstellung der Altertumswissenschaft”, in *Kleine Schriften*, vol. 2, ed. G. Bernhardt Halle, 1869, p. 817.

⁴⁰ A ideia de que a essência da arte grega estava na “nobre simplicidade e na serena grandeza” não é o que vai atrair a atenção do jovem Goethe em relação à imagem dos gregos criada por Winckelmann, mas sim sua representação dos gregos associada à Natureza, como povo dedicado à beleza física, intelectual e livre dos artifícios impostos pela sociedade. Essa é a representação da Grécia de Werther, por exemplo, quando o herói do romance de Goethe busca acalantar seu coração no seu exemplar da *Odisseia*, particularmente no quadro ingênuo do guardador de porcos Eumeu, depois dos constrangimentos vividos na casa do conde C.... Apesar de estimá-lo, o conde pede, meio embaraçado, para que seu amigo se retire de sua casa, pois já chegavam ali os convivas e logo aconteceria entre eles uma reunião da alta sociedade da qual Werther não poderia participar em razão da sua origem plebeia: Retirei-me sorrateiramente daquele ambiente tão distinto, tomei um coche e mandei que me levassem para M..., a fim de assistir ao pôr-do-sol do alto da colina, lendo no meu Homero o canto maravilhoso no qual Ulisses é servido pelo bondoso guardador de porcos. Até aí, tudo estava bem”. (Cf. GOETHE, J.W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer, São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.96).

⁴¹ Sobre a influência de Winckelmann para construção da imagem germânica da Grécia, Silk e Stern vão escrever: “quando Goethe, em uma cena de Fausto I escrita em Roma, evoca o trabalho do homem moderno e o mostra sendo amenizado pela contemplação das ‘figuras de prata do mundo antigo’ (*der Vorwelt silberne Gestalten*), essas formas são os modelos ideais do homem grego que Winckelmann estabeleceu em seus estudos histórico-estéticos; e quando, em seu drama ‘clássico’ *Iphigenia em Tauris*, a fervorosa heroína de Goethe acaba por ser vitoriosa e a peça se resolve em um encerramento sereno e harmonioso, é o espírito de Winckelmann que triunfa. Na esfera da estética, Lessing, Herder e, uma geração depois, Friedrich Schlegel, não apenas baseiam suas diversas teorias em materiais ou formulações postas em prática por Winckelmann, mas pode-se dizer que devem a ele, como disse Schlegel, ‘a própria ideia de uma história da arte, concebida como o desenvolvimento de uma série de obras individuais em direção a uma beleza perfeita’.” (Cf. *Silk & Stern*, op. cit., p.6.)

serena e jovial, para Nietzsche, um produto da intrusão do espírito alexandrino na sua concepção, era um dos temas de seu primeiro livro publicado a ser “levado a sério”.

Levado a sério, pois a necessidade de se apoiar no modelo antigo era algo indissociável de um paradigma formativo para a cultura no contexto de uma Alemanha que desde o século XVIII buscava afirmar sua identidade. E isso vale sobretudo para o século seguinte, no contexto de uma nação recém-unificada que buscava um modelo de formação que escapasse à influência da civilização francesa sobre o espírito alemão de cujo jugo havia se libertado depois da Guerra Franco-Prussiana.⁴² Ainda no século XVIII, o paradigma formativo para a cultura alemã será a Grécia desde a popularização dos estudos de Winckelmann. E Roma, a referência neolatina desde o Renascimento, será vista entre os alemães, também pela força dos estudos de Winckelmann, como índice da civilização degenerada, já praticamente pré-moderna.

Em *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller chega a apontar o bucolismo elegíaco de Virgílio e Propércio como sinais do espírito sentimental da civilização que se afastou da natureza. O poeta latino Horácio aparece como “o verdadeiro fundador” e “o modelo ainda não suplantado do gênero poético sentimental”, quando exalta a tranquila felicidade em sua idílica Tíbare em meio a uma época cultivada e corrompida.⁴³ Com tal representação de uma Idade de Ouro, na qual a natureza humana é apresentada por esses autores em sua pureza e inocência opostas à corrupção de seu tempo, é como se os últimos poetas latinos fossem já eles próprios de certo modo “modernos”.⁴⁴ Glenn Most, nesse sentido, argumenta que os alemães “poderiam reter a estrutura de modelos antigos, seguir uma cultura que não era apenas mais antiga do

⁴² Esse é não só um dos temas centrais dos textos de Wagner das décadas de 1860 e 1870, mas também das *Extemporâneas* de Nietzsche. Reverberando as censuras de Wagner quanto à corrupção da cultura alemã devida à influência nefasta da moda francesa, Nietzsche faltava aos alemães, argumenta Nietzsche, uma cultura autêntica como “unidade de estilo artístico através de todas as manifestações da vida de um povo” — motivo pelo qual os alemães eram culturalmente dependentes em tudo de Paris (*David Strauss*, §1, KSA I 164. Fazia-se urgente, então, romper com as limitações que a “moda impudente” [*freche Mode*] instituiu entre os homens”, isto é, ir em busca de um estilo autenticamente alemão que brotasse de forma orgânica da totalidade de seu espírito, um estilo não mais travestido “sob os trajes da moda” [*unter modischen Überkleidungen*]. Se a moda impudica do modelo francês, referência cultural europeia da época, tinha desviado a cultura alemã de suas verdadeiras e mais íntimas aspirações, seria preciso buscá-las amparado no modelo antigo — mais puro, originário, elevado e com cujo apoio seria possível construir, então, um estilo correspondente à “*deutschen Wesen*”. Apoio esse que, aos olhos de Nietzsche, deveria ser buscado não segundo o esforço positivista do historicismo de seu tempo, mas com *gênio* — traçando um ideal helênico, como exemplo de vida e de cultivo, que pudesse educar uma “*Deutschtum*” ainda em maturação. Nietzsche não faz aqui senão reproduzir a mentalidade dos alemães, desde o começo do século XIX, na sua apropriação do mundo antigo com a qual estes foram transformados em sentimentos pró-nacionais alemães e em uma nova forma de pedagogia construída sobre a noção de *Bildung*. Quando Schiller, para citar um exemplo particularmente importante, cria uma corrente literária ocupada em refletir sobre a Idade de Ouro dos antigos até sua queda, o poeta queria convencer os jovens alemães da nobre utilidade do exemplo grego como forma de remediar a fragmentação política e social de seu tempo.

⁴³ Idem, p.57.

⁴⁴ Essa era também a visão de Friedrich Schlegel à luz do que tinha aprendido com a leitura do ensaio de Schiller, como ele próprio revela no prefácio de seu *Sobre o estudo da poesia grega*. Para o autor romântico, o contraste sentimental entre o real (nossa alienação moderna) e o ideal (a natureza sã e ingênua) que se apresenta já nos autores tardios da poesia antiga fazia deles “os precursores da poesia moderna”. Como escreve Schlegel no prefácio da obra citada: “quanto mais os poetas idílicos romanos se distanciam da imitação fiel da natureza bruta, aproximando-se da representação de uma Idade de Ouro da inocência, menos eles são antigos e mais modernos” (Cf. SCHLEGEL, F. *Sobre o estudo da poesia grega*. Trad. Constantino L. Medeiros, São Paulo: Iluminuras, 2018, p.27). Embora haja essa proximidade, os conceitos de clássico e romântico elaborados pelos irmãos Schlegel referem-se especialmente a épocas históricas, enquanto os conceitos de Schiller, mesmo em referência aos antigos e aos modernos, caracterizam modos de criação poética.

que a de Roma, mas reconhecida também pela maioria dos autores latinos canônicos como seu próprio modelo inatingível e fonte de inspiração”.⁴⁵ Como Roma havia sido associada à civilização mediterrânea, o orgulho nacional dos alemães teve que buscar seu modelo no ideal grego desde a popularização dos estudos de Winckelmann.⁴⁶ O que leva uma estudiosa como Marchand a sentenciar que, depois da guerra Franco-Prussiana e da unificação da Alemanha, os alemães poderiam ser gregos ou até germânicos, mas nunca seriam romanos.⁴⁷

Essa distinção entre a Antiguidade latina decadente e a idade de ouro dos gregos como um legado alemão aparece ainda quando Wagner, pouco mais de cem anos depois da publicação dos primeiros escritos de Winckelmann, aponta quais seriam suas referências da Antiguidade. Com certa frequência, o compositor agarra-se a Ésquilo como uma de suas referências mais importantes; também recorre especificamente à era de Péricles, ou ao último dos grandes trágicos ateniense, Eurípides, para expressar um período já de decadência do mundo antigo que mais tarde se concretizaria na cultura bárbara de Roma à qual associa por sua vez ao Renascimento mediterrâneo, isto é, ao modelo italiano e posteriormente ao francês.⁴⁸ Mesmo seu *Beethoven* é uma exortação à superação da civilização francesa, fruto mais tardio do processo de degenerescência do mundo grego, em nome de uma cultura alemã autêntica que teria trazido novamente à vida o espírito da época ouro dos tragediólogo helenos no seu próprio drama musical. Civilização francesa que para Nietzsche, na esteira das considerações de Wagner, não só tinha colocado as reais aspirações do espírito alemão sob o “disfarce da moda”, moda que conferia vida artificial à cultura de sua época,⁴⁹ mas que a seu tempo tinha produzido o fruto mais nefasto do otimismo socrático que evolui desde o período tardio da Grécia e que constitui o espírito racionalista da mentalidade ocidental: a *Revolução* de 1789.

⁴⁵ Glenn W. Most, ‘On the use and abuse of ancient Greece for life’, *Cultura Tedesca*, 20 (2002), pp. 31-53, at p. 42.

⁴⁶ Como é sabido, foi Winckelmann que abriu as portas da Grécia na Europa do século XVIII, relegando um segundo plano à Antiguidade latina. De acordo com Rudolf Pfeiffer, com Winckelmann, “as obras-primas da literatura clássica produziram mais uma vez uma aceleração milagrosa do espírito, como no tempo de Petrarca, mas agora, a fonte de inspiração não era Virgílio, nem Cícero, nem a doçura nem a sonoridade romana, mas Homero, Sófocles, Heródoto e Platão, “a nobre simplicidade e a grandeza serena” dos gregos Cf. PEFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship*, Oxford: Clarendon Press, 1976, p.167).

⁴⁷ Cf. Marchand, op. cit., p.159-60.

⁴⁸ Cf. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, 1849, p. 10–13. Cf. STEMLINGER, E. & LAMER, H. “Deutschtum und Antike in ihrer Verknüpfung” In Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 689. Bändchen. Leipzig und Berlin 1920, p.108.

⁴⁹ Cf. Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten, II, KSA I 689.

Também esse amor pela Grécia como paradigma formativo de uma cultura grandiosa é o que explica a verdadeira “grecomania” que tomava conta da Alemanha desde o século dezoito.⁵⁰ Autores como Stemplinger e Lamer argumentam que o interesse onipresente pela Antiguidade clássica, que se constituiu como uma verdadeira “grecomania” nos séculos XVIII e XIX em meios letrados alemães, era critério *sine qua non* de reflexão sobre a arte e a cultura no contexto de um nação que àquela altura estava engajada na consolidação de sua cultura nacional: “para compreender a essência alemã moderna é preciso antes conhecer a Antiguidade, pois o ideal alemão origina-se dela [...]”.⁵¹ O que Eliza M. Butler vai chamar de a “tirania dos gregos sobre os alemães” em seu livro sobre a influência dos gregos sobre os alemães no século XIX.⁵²

Um testemunho dessa tirania, para ficar com um exemplo contemporâneo à época de Nietzsche, pode ser apontado na perplexidade de Marx nos *Grundrisse*, quando seu autor aponta a perenidade insistente da Antiguidade como modelo entre os alemães mesmo a despeito das profundas transformações materiais de muitos séculos que se seguiram historicamente à ruína do mundo antigo. Apesar de ser inexplicável a convivência de Aquiles com a pólvora e o chumbo, da máquina à vapor com as lendas

⁵⁰ Como é sabido, “*Gräkomanie*” é um termo que se populariza entre os alemães, sobretudo depois de Schiller ler *Über das Studium der griechischen Poesie* de Friedrich Schlegel e utilizá-lo como forma de caracterizar, em tom de censura, a adoração de seu autor pelos antigos como uma “febre ardente” (SCHLLER, F. *Schillers Werke: Nationalausg.*, ed. Petersen, Weimar, I, 1943. Os epigramas sobre Schlegel especificamente são os números 320 – 331.). Febre essa, argumenta Rehm, que teria sido transmitida a Schlegel pelo próprio Schiller quando confere aos alemães (sobretudo com seu *Poesia Ingênua e Sentimental*) seu quadro saudosos da Grécia antiga que vai atrair não só Köener para os gregos, mas levar Humboldt a pensar em “publicar uma revista que deveria servir somente às coisas gregas e para torná-las conhecidas na Alemanha”. Rehm lembra ainda, no capítulo de seu livro intitulado “*Gräkomanie*”, que o interesse dos melhores da época pela cultura grega era evidente e a poesia alemã, em sua relação com a dos gregos, dirigia a atenção de um modo geral: “a semente que Winckelmann espalhou estava crescendo entre os jovens famintos por educação que não podiam simplesmente contornar todo este rio ‘grego’” (REHM, W. *Griechentum und Goethezeit; Geschichte eines Glaubens*, Bern: A. Francke Verlag, 1901, p.256-7). Com ajuda da Antiguidade, os autores esperavam encontrar um lugar para o espírito alemão ainda em desenvolvimento e para o ideal de humanidade relacionado a um ideal clássico. E a imagem da Grécia, produzida pela geração de Winckelmann, Herder, Moritz, Forster, Schiller e Goethe, não vai apenas abrilhantar os olhos de todo aquele disposto a admirar a perfeição dos gregos como imperativo de educação e dignidade humana para os alemães, mas também estimular a juventude à trabalhar muito para a construção de uma nova Antiguidade.

⁵¹ Como vão argumentar ainda os dois autores, é comum supor, embora de forma equivocada, que o auge da adoração da antiguidade estava no classicismo do século XVIII e que no XIX foram as culturas nacionais que se tornaram preferidas. No entanto, muitos artistas do XIX orbitaram de forma central em torno do período clássico na sua reflexão acerca do aperfeiçoamento da cultura nacional. E embora os românticos da primeira geração concordassem em se rebelar contra o classicismo, a relação com os antigos não foi rompida: é o caso, notavelmente, com os irmãos Schlegel, Novalis e Hölderlin. Cf. LAMER, H. & STEMLINGER, E. “Deutschum und Antike in ihrer Verknüpfung” In Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. *Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens*. Bändchen, Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1920, 689, p.93.4). Os classicistas favoreciam o emprego da mitologia antiga, da métrica poética clássica e da linguagem formal da arquitetura clássica em sua própria produção. Os românticos do século seguinte, por outro lado, não acreditavam que fosse possível alcançar a universalidade da arte por meio da imitação. Em vez da forma, deve-se prestar atenção a considerações mais essenciais. Para os românticos alemães, o aspecto social era peculiarmente significativo, e a arte hoje deveria receber uma posição semelhante à da arte no período clássico. E o ambiente cultural de Wagner e Nietzsche incorporou essa forte tradição de orientação clássica.

⁵² Escreve Eliza Butler: “se os gregos são tiranos, os alemães são escravos predestinados. A Grécia modificou profundamente toda a tendência da civilização moderna, impondo seu pensamento, seus padrões, suas formas literárias, suas imagens, suas visões e sonhos onde quer que seja conhecida. Mas a Alemanha é o exemplo supremo de sua triunfante tirania espiritual. Os alemães imitaram os gregos com mais servidão; eles foram obcecados por eles mais completamente, e eles os assimilaram menos do que qualquer outra raça. A extensão da influência grega é incalculável em toda a Europa; sua intensidade é mais alta na Alemanha.” Cf. BUTLER, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany: a Study of the Influence exercised by Greek Art and Poetry over the great German writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Boston: Beacon Press, 1958, p.6.

e musas, e da tradição oral da *Iliada* com a imprensa, tamanha era a importância dos gregos para os alemães a ponto de sua arte ainda lhes servir como guia: “a dificuldade é que [a arte e o épos grego] ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançáveis”.⁵³

Outro desses testemunhos aparece também no relato de Elisabeth quando conta como à época o interesse pela Grécia andava em alta entre os alemães. No livro que escreve sobre a juventude de seu irmão, Elisabeth fala em uma verdadeira “grecomania de fato peculiar” e completa lembrando que tudo naquele tempo “recebia um nome grego”. Lembra ainda da paixão juvenil de Nietzsche pelos gregos, que seria para seu irmão eterna fonte de deleite, embora o aprendizado da língua trouxesse a ele grandes dificuldades. O pequeno “Fritz” tinha escrito duas peças teatrais nos tempos de instituto que encenara para sua família, *Os deuses no Olimpo* e *A tomada de Troia*, e juntos, Elisabeth e o irmão, divertiam-se dias afora como dois “greguinhos” “olímpicos e apaixonados”, arremessando lanças e discos, praticando salto de altura e organizando corridas.⁵⁴ Grecomania essa à qual Elisabeth se refere que pode ser testemunhada ainda, conforme lembra Daniel Orrells, no verbete “*Griechenland*”, o mais longo dentre todos os volumes de um dos empreendimentos intelectuais mais valorizados entre os alemães à época, a *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Kunst*. Dos 167 volumes dessa versão alemã da *Encyclopédie*, lembra Orrells, incríveis oito volumes (3.668 páginas) foram dedicados ao assunto.⁵⁵

Nesse sentido, disputar a imagem da Antiguidade para os fins de renovação da cultura alemã era estratégico sobretudo para o movimento wagneriano e para os planos do compositor com a criação do teatro na cidade de Bayreuth. É muito provável que Nietzsche tenha entendido que o melhor modo de servir à causa de Wagner, enquanto filólogo clássico de cátedra, seria associando um novo ideal grego, autenticamente teutônico, sem a mácula, portanto, do espírito francês deixado na representação da Grécia de Winckelmann e Schiller, ao drama musical de seu mestre como símbolo do renascimento da cultura alemã. Pelo menos é isso o que demonstra um esboço escrito como prólogo dedicado a Richard Wagner para a primeira edição de *O Nascimento da Tragédia* no ano de 1870. Nietzsche abre esse prólogo exortando Wagner, a quem dedica o livro, a receber sua primeira obra como símbolo de suas afinidades, pois ela transferia em conceitos os sentimentos que ambos tinham com relação a um problema que sobretudo era preciso levar a sério entre os alemães. Ambos estavam de acordo quanto ao equívoco estético “escandaloso em todos seus aspectos” da “nossa estética-sentimental e sua ternura que produz asco” por ter apreciado os antigos segundo uma “serenjoivalidade

⁵³ MARX, K. *Grundrisse*. Trad. de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011, p.63. Segundo Bornheim, esse problema difícil de solucionar à luz da relação marxiana entre estrutura material e seu correspondente na superestrutura, que aparece na forma de um descompasso difícil de compreender entre o modelo grego e as condições materiais concretas das sociedades industriais, se estende até *O Capital*: “para justificar essa perenidade [do modelo] dos gregos, Marx tem uma explicação que é, digamos assim, quase pré-romântica, talvez nem tanto, mas certamente romântica: os gregos eram crianças normais. A partir dessa normalidade, dizia ele, estava a perenidade da normatividade da arte grega. Ora, esse ponto de vista dispensa comentários, mas é interessante porque é um sonho que tende a permanecer vivo dentro da cultura alemã”. Cf. BORNHEIM, G. “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” In: *Cadernos Nietzsche*, 14, 2013, p.17.

⁵⁴ Cf. Förster-Nietzsche, *The Young Nietzsche*, op. cit., p. 23-4.

⁵⁵ ORRELLS, D. *Classical culture and modern masculinity*. New York: Oxford University Press, 2011, p.88-9.

grega” “como um bem-estar sem perigo, difundido por toda parte”.⁵⁶ Essa visão idílica e otimista dos gregos, com a qual o paraíso da dignidade humanidade parecia possível tão logo nos reconduzíssemos ao ideal da nossa natureza boa daqueles tempos, precisava ser levada a sério, pois, como busca mostrar em vários momentos, essa era uma forma de contrabandear para a Grécia, na qual os alemães buscavam apoio para a renovação da cultura, a tese da bondade natural dos homens que para Nietzsche era o fundamento moral que tinha produzido a Revolução Francesa e arrastado a Europa na “barbárie revolucionária”.⁵⁷

A Grécia serenojovial era uma imagem do mundo heleno gerada pelo mais vivo espírito francófono e liberal da *Revolução*: a Grécia da dignidade humana como infância do homem em comunhão com a natureza, “levada a sério no tempo de Schiller”, como Nietzsche escreve em *O Nascimento da Tragédia*, era uma transposição para o classicismo alemão do “*Emílio* de Rousseau”, o espírito que tanto deu vida à *Revolução* quanto ao idílio do homem bom que aparece cantando suas paixões ao lados de ninfas e seres mitológicos nas primeiras óperas italianas do Renascimento. Com essa Grécia serenojovial de Winckelmann e Schiller, é como se, na visão de Nietzsche, os alemães tivessem contrabandeado o *jus naturalis* dos liberais para o classicismo alemão. Ao produzir uma representação de uma Grécia ingênua próxima da Natureza, e ainda não corrompida pela civilização, é como se os portões que selam a montanha mágica dos gregos tivessem sido arrombados pelos clássicos alemães com a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* debaixo do braço. Caso quisessem, no entanto, erguer um ideal clássico que pudesse educar e servir como fonte de inspiração para a Alemanha, de acordo com a estatura da sua missão a ser cumprida depois da unificação alemã, enquanto os verdadeiros guardiões da cultura e condutores da Europa rumo à libertação das frívolas fantasias burguesas, seus pares deveriam despertar para a necessidade de superar essa visão otimista dos antigos.

Já à guisa de conclusão, na anotação citada acima ainda, Nietzsche questiona-se: “quem, senão o jovem alemão, terá o olhar impassível e o impulso heroico ao desmedido para dar de costas a essas doutrinas débeis da comodidade do otimismo liberal em todas as suas formas?”.⁵⁸ Compreender o significado dessa imagem serenojovial dos gregos e sua tese político-moral de fundo era, portanto, um requisito indispensável para adentrar à Grécia segundo um ideal de fato alemão. Isso feito, vai concluir Nietzsche, não faltará ao verdadeiro homem trágico, “em sua autoeducação para a seriedade e para o horror, desejar, como o fez Helena, a serenojovialidade grega pensada por nós”.⁵⁹ Ao citar a “serenojovialidade grega pensada por nós”, Nietzsche está referindo-se aqui à Grécia entendida germanicamente ao segredo da serenojovialidade grega de acordo com uma compreensão *trágica* que se revelou para os alemães por sua filosofia e por sua música. Era preciso compreender o significado profundo da serenojovialidade consagrada

⁵⁶ NF-1871, 11[1] KSA VII 351.

⁵⁷ “A revolução francesa se originou a partir da fé na bondade da natureza: é consequência do Renascimento. Devemos nos deixar ensinar. Uma visão do mundo rebelde e otimista termina por desencadear todos os horrores. O único consolo para nossa investigação são os gregos, porque a natureza aqui é ingênua, inclusive em seus traços ásperos”. NF-1871, 9[26] KSA VII 280.

⁵⁸ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §18, op. cit., p.111.

⁵⁹ NF-1871, 11[1] KSA VII 356.

pelo idealismo alemão, o que vai levar Nietzsche a defender, como remate dessas ideias, numa anotação meio esparsa de 1870, que era preciso unir-se a Winckelmann: “como colofão: unir-se a Winckelmann: explicação da simplicidade e dignidade dos gregos” [*Erklärung der Einfalt und Würde des Hellenischen*].⁶⁰

Concretamente, era preciso unir-se à Winckelmann, isto é, reafirmar sua bela construção idealista de uma Grécia serenojovial que tanto entusiasmou o coração da juventude alemã desde Herder, Goethe e Schiller. Entretanto, era preciso explicá-la: essa Grécia da moderação não era um novo mito humanista que encontra na alma jovial dos helenos o correspondente moral de uma dignidade idílica do homem bom primitivo feito segundo o espírito da Revolução Francesa.⁶¹ O mundo serenojovial da Grécia antiga, entendida em registro verdadeiramente germânico, censura Nietzsche, não deve ser produto da “unidade do ser humano com a natureza, para a qual Schiller cunhou o termo artístico *naïf*, não [...] um estado tão simples, resultante de si mesmo, por assim dizer inevitável, que tenhamos de encontrar à porta de cada cultura, qual um paraíso da humanidade”. Nesse impropério, escreve ainda, só poderia “crer uma época que procurava pensar o *Emílio* de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza”.⁶²

A serenojovialidade grega deve ser vista, sim, como produto da sabedoria trágica de uma *luta* contra o pessimismo paralisante que no final rendeu vitória ao instinto de vida dos gregos: “com esse espelhamento da beleza, a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo”.⁶³ Os gregos não eram serenojoviais como uma humanidade boa, mas tão trágicos como o espírito alemão que renascia na filosofia de Schopenhauer, no teatro de Shakespeare e no drama musical de Wagner. O mundo onírico-apolíneo de Homero, nesse sentido, não era fruto de uma humanidade boa, ingênua e ainda não corrompida, mas produto da sabedoria do horror que cobriu, por meio de Homero, os espinhos da titanomaquia de Hesíodo com o viço e o frescor da flor olímpica. Os gregos venceram o pessimismo do *ethos* hesiódico e da sabedoria de Sileno pela transfiguração artística do mundo de Homero, por meio da qual a vida entre os gregos triunfou. Como consequência de todas essas considerações, fica claro que Nietzsche não poderia combater a Grécia que fez a cabeça dos grandes clássicos alemães, de Herder a Hölderlin, senão como os grandes autores imaginativos das estaturas de Winckelmann e Schiller.

⁶⁰ NF-1870, 7[66] KSA VII 153.

⁶¹ Aproximação entre a Grécia de Schiller e a Revolução francesa que, ademais, já tinha sido feito muito antes de Nietzsche, como lembra Marchand: “como os críticos de Schiller foram rápidos em apontar, o hino do poeta à Hélade [o poema *Os Deuses da Grécia*] continha implicações políticas contemporâneas; se o paganismo melancólico do poema enfureceu os escritores cristãos pela primeira vez, um ano depois, outros começaram a vincular seu louvor aos humanos divinos da Grécia à eclosão da Revolução Francesa. Cf. *Marchand*, op. cit., p.3.

⁶² *Idem*, §3, p.35

⁶³ *Idem*, p.35.

2. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA COMO OBRA LITERÁRIA

É claro que essas posições com respeito à filologia clássica nos levam a considerar seus inconvenientes para a reputação de Nietzsche como professor universitário. Sobretudo no caso de um catedrático a serviço de sua ciência, com suas metodologias e práticas consolidadas, reivindicar para a filologia o reatamento de um elo com a filosofia sem abrir mão de impressões artísticas no campo dos estudos clássicos. Mas essa aproximação de Nietzsche com os clássicos alemães, verdadeiros amigos da Antiguidade segundo ele, já que souberam orientar seu recuo aos antigos visando os fins da cultura, também nos leva a considerar a situação histórica dos estudos clássicos nos tempos de publicação do *Nascimento da Tragédia*.

Como é sabido, o interesse pela Antiguidade na Europa teve sua primeira onda com o Renascimento mediterrâneo, alcançando seu ponto alto no século XV entre os italianos e no século seguinte entre os franceses, até sucumbir à vitória da superstição com a Contrarreforma e as guerras do século XVII. A segunda onda tem início tardiamente entre os alemães no século XVIII e seguiu viva até a barbárie do século XX com as Guerras Mundiais. A primeira dessas ondas de interesse pelos antigos constituiu-se, acima de tudo, como um movimento universitário, enquanto que entre os alemães consolidou-se como um movimento literário, embora ambos tivessem um interesse comum em recuar ao mundo antigo para lançar sua luz sobre o mundo moderno. Não por uma questão de erudição, mas visando uma renovação da cultura e da arte alemã que Winckelmann, Lessing, Goethe e Schiller, e tantos outros artistas e homens de letra alemães, empreenderam esforços contínuos para erguer uma imagem alemã do mundo antigo.

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

Esse é o momento da história dos estudos clássicos alemães, vai argumentar Lloyd-Jones, em que “a erudição se separou da literatura e, na verdade, de outros setores da vida”.⁶⁴ Para a tradição da *graecofilia* alemã, como escrevem dessa vez Silk e Stern, isso significava um abismo crescente que se abria entre os clássicos, enquanto estudo e arte criativa, e as demandas da cultura e da vida à época. Antes os clássicos eram propriedade das classes educadas e para elas constituíam-se como parte natural de

⁶⁴ LLOYD-JONES, H. “Nietzsche and the Study of the Ancient World” In *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition* (ed.) O’Flaherty, James, Timothy F. Sellner and Robert M. Helm, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976, p.5.

sua experiência de educação, formando um *continuum* entre as literaturas e as ideias modernas; doravante, “os clássicos são uma entidade isolável e delimitável, e a filologia clássica uma disciplina acadêmica descontínua”.⁶⁵

Essa especialização, que converteu a filologia em *Quellenforschung* no interior da divisão do trabalho da ciência da Antiguidade, gerou ao mesmo tempo uma crise no *establishment* classicista alemão. Buscando interpretar o filelenismo alemão da segunda metade do XIX para além de uma paixão pessoal de seus homens de letra, mas como um *tropo* cultural de uma elite gerado, sobretudo, desde o ministério de Humboldt e de sua preservação institucional, Marchand defende que, em razão da “especialização das pesquisas, do desenvolvimento de escavações [...] e ascensão do nacionalismo radical, os classicistas foram compelidos à abandonar a crença, há muito acalentada, de que a Antiguidade formava uma única entidade conceitual e cultural”.⁶⁶ A ofensa a esse *establishment*, tornado obsoleto com os novos desafios institucionais e intelectuais à sua hegemonia, foi respondida, ainda segundo a autora, como uma espécie de resistência e conspiração contra o abandono da *graecofilia* romântica. Com efeito, é possível afirmar que as críticas de Nietzsche aos estudos clássicos na segunda metade do século XIX fazem eco também a esse classicismo humanista ofendido pelas novas demandas da especialização da ciência da Antiguidade.⁶⁷ Nesse sentido, uma forma de resistência desse *establishment* classicista à reforma das instituições educacionais, de acordo com essas mudanças trazidas pela era do positivismo historicista, teria sido justamente “manter os hábitos e convicções filelênicas profundamente arraigadas do passado”.⁶⁸

⁶⁵ Cf. *Silk & Stern*, p.12-3. Esse novo paradigma da especialização no campo dos estudos clássicos entre os alemães pode ser dimensionado pela atuação do grande historiador Theodor Mommsen, reconhecidamente um dos maiores latinistas de todos os tempos, quando esteve à frente da Academia de Ciências da Prússia dois anos seguintes ao de publicação do *Nascimento da Tragédia*. Como primeiro secretário da academia a partir do ano de 1874, Mommsen elevou institucionalmente os estudos da Antiguidade à condição de um empreendimento historiográfico monumental que lançava bases da moderna divisão científica do trabalho na ciência da Antiguidade, contando com ramificações de áreas de especialização, com auxílio de financiamento público e privado mediado por conselhos acadêmicos. Cf. REBENICH, S. “Die Erfindung der ‘Grossforschung’. Theodor Mommsen als Wissenschaftsorganisator” In: H.-M. von Kaenel u.a. (Hrsgg.), *Geldgeschichte versus Numismatik. Theodor Mommsen und die antike Münze*, Berlin 2004, p.6.

⁶⁶ Cf. *Marchand*, op. cit., p.116.

⁶⁷ Eco esse que existia na filologia antes dos escritos de Nietzsche. Para a construção da situação histórica da filologia em solo alemão nos meados da segunda metade do século XIX, pode somar-se ainda a famosa divisão metodológica entre *Sprachphilologie* e *Sachphilologie*, em meio à qual os dois famosos professores de Nietzsche, Otto Jahn e Friedrich Ritschl, se formaram filologicamente. Ritschl, como se sabe, foi o principal aluno do kantiano Gottfried Hermann, ao lado de Karl Lachmann e Moritz Haupt, os principais proponentes da *Sprachphilologie*, isto é, da linha crítico-gramatical de rigorosa análise filológica de textos. Segundo essa mentalidade, as palavras registradas eram a única garantia segura e demonstrável de significado ou intenção, e toda história antiga que intencionasse ir além do texto estaria atravessando de modo temerário os limites da ciência. Por outro lado, Otto Jahn tinha sido o principal pupilo de August Boeckh, que ao lado de Gottfried Bernhardt e Friedrich Welcker se alinhavam à *Sachphilologie*, ou seja, à ideia de que o impulso para o conhecimento seguro tinha sido uma correção importante para a hermenêutica especulativa proposta pelos filósofos idealistas do século anterior, embora estes reconhecessem a importância de recriar o espírito dos antigos vinculando esse ato ao esforço de revitalizar a cultura. (Cf. Jensen, op. cit., p. 533).

⁶⁸ Cf. *Marchand*, op. cit., p.116. Poderíamos citar ainda o livro clássico de Fritz Ringer, *O declínio dos mandarins alemães*, em que seu autor traça o perfil do tipo mandarim, isto é, o tipo europeu que tinha a instrução como seu único capital e que temia a aurora da era das massas e das máquinas, pois suspeitava que “seus próprios padrões de desenvolvimento pessoal poderiam vir a ser rejeitados por obsoletos e irrelevantes. Afinal de contas, na era da tecnologia, as questões econômicas e políticas têm de fato um certo anonimato, um quê automático que resiste à orientação por parte da minoria culta. No campo cultural, a inevitável adequação ao gosto das massas parece resultar numa vulgaridade chocante contra a qual o indivíduo não consegue achar uma proteção permanente. Além disso, não há lugar para um sábio numa fábrica, e para o intelectual o papel do sábio é, compreensivelmente, mais gratificante do que o de técnico”. Cf. RINGER, F. *O declínio dos mandarins alemães*, trad. Dinah A. Azevedo, São Paulo: Edusp, 2000, p. 20-1.

A revolta contra esse novo paradigma da técnica não está presente só nos escritos de Nietzsche. Cada vez mais esse espírito positivista vindo da França será visto pela alma romântica alemã como uma forma reificada de construção de saber, em que a pesquisa empírica engajada no fato isolado em si perde sua conexão com o todo. Soma-se a isso o relativismo que “historiciza” todos os valores indiscriminadamente, que serão apontados como hostis à vida e à cultura. Nas conferências “*Sobre o Estudo da História*”, Burckhardt, para citarmos um exemplo, faz uma crítica pontual ao efeito “relativizador” de uma ciência histórica que se baseia na compreensão individualizante que explora o passado por si mesmo sem se perguntar sobre a relevância prática do conhecimento histórico.⁶⁹ Como lembra Peter Burke, Burckhardt renegava tanto a ideia de uma filosofia de história em moldes hegelianos quanto a ideia de história da ciência moderna, pois a atividade historiográfica era para ele, acima de tudo, como uma obra de arte feita para agradar o espírito — e como tal deveria estar a serviço da vida, inspirando grandes homens.⁷⁰

A própria resposta de Wagner às críticas públicas de Wilamowitz destinadas ao *Nascimento da Tragédia* vai também ao cerne dessa questão: “não deveria haver na filologia a tendência a uma formação superior, ou seja, realmente produtiva?”, questiona Wagner. “Provavelmente, pelo que posso supor!” responde e completa ainda: “só que essa tendência parece ter degenerado em uma completa desagregação, por meio de um estranho processo de desenvolvimento da disciplina”. O compositor vai ressaltar que a filologia de seu tempo não exercia “influência alguma sobre a situação da cultura alemã em geral” e concluir receando que o caráter especializado dessa ciência, com sua “linguagem erudita” e “citações medonhas”, com todas ramificações de suas pesquisas inacessíveis aos leigos, todas as “notas e trocas de cumprimentos entre os especialistas”, tudo isso não passasse de um modo de encobrir a “pobreza afluente de toda a ciência filológica”.⁷¹ Nas notas do curso introdutório de filologia clássica ministrado no ano de 1871, a recomendação de Nietzsche para que o filólogo se utilize da filosofia caso queira ter uma visão total do mundo antigo e não reduza sua prática à de “um operário de usina que fabrica parafusos do começo ao fim do ano” também reflete uma visão crítica dessa filologia fragmentada e descolada de seu compromisso com a cultura, tal como

⁶⁹ BURCKHARDT, J. *Über das Studium der Geschichte* (org. von P. Ganz), München: Beck, 1982, p.84ss. A propósito dessa visão historiográfica tradicionalista, enquanto história dos grandes acontecimentos, Burke escreve ainda: “a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história. A existência dessa regra é revelada pelas reações a sua transgressão. Quando o grande escritor russo Alexandre Pushkin estava trabalhando em um relato de uma revolta de camponeses e de seu líder Pugachev, o comentário do czar Nicolau foi que ‘tal homem não tem história’. Nos anos 50, quando um historiador britânico escreveu uma tese sobre um movimento popular na Revolução Francesa, um de seus examinadores perguntou-lhe ‘por que você se preocupa com esses bandidos?’”. Cf. BURKE, P. A escrita da história: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes, Ed. Unesp, 1991, p.12.

⁷⁰ Cf. BURKE, P. “Introdução: Jacob Burckhardt e o renascimento italiano”, In Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*, Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Cia das Letras, 2009, pp. 19-20.

⁷¹ Cf. WAGNER, R. “Carta aberta a Friedrich Nietzsche” In: Machado, R. (org) *Nietzsche e polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, op. cit., p.82-3.

era no tempo dos clássicos alemães, pela divisão do trabalho científico no âmbito das ciências da Antiguidade.⁷²

Revitalizar o estudo dos antigos significava para Nietzsche, no entanto, devolver a filologia aos seus fundamentos, como o tinha feito a geração anterior de artistas alemães. Como defende em seu texto lido como aula inaugural na Universidade da Basileia, a filologia, desde sua origem, tem uma veia pedagógica fundamental que responde pela “bela flor do amor germânico pelo sul”.⁷³ Qual seja ela, a busca pela construção de um ideal de Antiguidade, acomodada com os fatos conhecidos e auxiliado por impressões artísticas que possam arrebatá-lo pelo entusiasmo, mas que tenha também o papel pedagógico de erguer um espelho diante do qual o presente possa mirar suas deformidades — como Winckelmann tinha feito ao fundir *pathos* e conhecimento ou, nas palavras de Alex Potts, “a carne e o ideal”.⁷⁴ Voltar a essas raízes pedagógicas da filologia significava, nesse sentido, reviver o entusiasmo sentimental de artista que moveu a imaginação dos clássicos alemães na sua busca por uma Grécia ideal; nomeadamente, voltar aos esforços de Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller e Wolf, de tal modo que os gregos antigos pudessem ser encarados novamente como educadores da Alemanha — como uma fonte de nova produtividade e um ideal de estilo de vida. Tudo isso que a filologia especializada e o horizonte de ensino clássico do *Gymnasium* não poderiam entregar aos alemães àquela altura.⁷⁵

Nesse sentido é que seu primeiro livro tinha como fim, antes de tudo, ser uma obra de *ficção*, pois só como autor imaginativo Nietzsche poderia superar a paixão dos alemães pela Grécia mítica de Winckelmann e Schiller. Nesse sentido, para rever a Grécia serenojovial de Winckelmann e Schiller, então em vigência no coração dos alemães, Nietzsche precisaria escrever *melhor* que os clássicos, coisa que a fria erudição certamente não lhe daria condições de alcançar. O único modo de superar a Grécia serenojovial de Winckelmann em nome de uma grecidade trágica renascida entre os alemães no drama musical de Wagner era escrevendo sua obra como autor imaginativo. Para superar a comoção sentimental diante da Antiguidade ingênua, que tinha sido erguida pela “maravilhosa terminologia schilleriana” [*herrliche Schillersche Terminologie*]⁷⁶, Nietzsche precisava mobilizar também suas poderosas ideias musicais de Apolo e Dionísio. Esse era, portanto, o âmbito a qual pertencia seu primeiro livro publicado enquanto *obra literária*. De modo que se Wilamowitz, em crítica sua a *O Nascimento da Tragédia*, tivesse posto seu autor na vizinhança de Schiller ou Winckelmann, tratando o livro como obra “degenerada em *belles-lettres*”, como o filólogo defende a

⁷² Cf. *Introduction aux études de philologie classique*, op. cit., §7. É claro que essas posições de Wagner e Nietzsche vão na contramão de pensadores da época como Rudolf Haym, filósofo que elogia Wolf, em 1856, por ter resgatado os estudos clássicos do beletismo de Heyne que representava “perigo claro de que se negligenciasse a crítica em benefício da estética, de que deixasse o esmero para tornar-se espirituoso, popular e agradável”; para, por fim, que “se distanciasse cada vez mais do verdadeiro espírito da Antiguidade quanto mais difundiam e procuravam torná-lo acessível à compreensão moderna”. Essa crítica à Antiguidade beletista, como era feita ao classicismo de Winckelmann e dos artistas do começo do século, argumenta Marchand, que na fala de Haym aparece como “superficialidade, inautenticidade e incompreensão”, mostrava que era próprio desse filelenismo institucionalizado e elitista acreditar “que os gregos realmente falavam apenas com o filólogo especialista” (Cf. Marchand, op. cit., p.23).

⁷³ Cf. *Über die Persönlichkeit Homers*, op. cit.

⁷⁴ Cf. *Potts*, op. cit.

⁷⁵ BENNE, C. *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Berlim: W. de Gruyter, 2005, p.275.

⁷⁶ NF-1870, 7[126] KSA VII 184.

propósito do texto nas suas memórias póstumas, Nietzsche certamente não teria razão para protestar. O que certamente exasperou Nietzsche é o fato de Wilamowitz, como combatente na fileira dos filólogos profissionais, ter colocado seu livro no interior de uma falsa polêmica filológica.

Com efeito, textos de Nietzsche como *Sobre a Personalidade em Homero* ou *O Nascimento da Tragédia* são menos um trabalho de *Quellenforschung* do que uma obra literária, uma obra de gênio que buscava arregimentar leitores congeniais à causa de uma pátria mítica, renascida do espírito trágico dos gregos antigos anteriores ao advento do otimismo socrático que evolui até constituir-se no espírito da *Revolução Francesa*. A nova Alemanha, que renasceria em Bayreuth, no drama musical de wagneriano, era a inimiga natural do espírito da Civilização francesa, de cujo jugo os alemães se livraram pelo esforço do jovem soldado alemão com a guerra que resultou na unificação da nação. Com seu primeiro livro, como revela em carta a Engelmann de 1871, editor com quem esteve em contato antes de optar publicar seu texto com Fritz, editor das obras de Wagner, Nietzsche revela que pretendia tornar público seu então *Música e Tragédia* com intuito de “explicar a tragédia grega de um modo totalmente novo [...], ignorando por completo qualquer tratamento filológico da questão e mantendo diante dos olhos o problema estético”.⁷⁷ Para além, portanto, de ser um livro de filologia especializada, ou comprometido em sentido estrito com o problema da arte, sua obra, como revela nessa mesma carta a Engelmann, devia ser vista como uma *obra literária*. Sua intenção, escreve ainda ao editor, era iluminar o fenômeno Wagner, “o enigma mais singular de nosso presente, em sua relação com a tragédia grega, e que seu escrito deveria ser “*tratado por completo como obra literária*” [grifo nosso]. Por isso, demanda ainda que a edição fosse preparada de acordo com esse desejo.⁷⁸

3. FILOLOGIA E GÊNIO

Em carta a seu estimado professor Ritschl, Nietzsche, no entanto, não deixa de ressaltar o valor científico de seu livro: “tenho convencimento de que tem de passar vários decênios para que os filólogos possam entender um livro tão exotérico e científico no mais elevado sentido da palavra”.⁷⁹ Justamente na contramão do que Wilamowitz tinha alegado como pivô da querela travada contra o Nietzsche: como conta em suas memórias escritas postumamente em 1928, a violação dos fatos históricos e dos métodos filológicos em *O Nascimento da Tragédia* eram notórios, o que teria levado Wilamowitz à envolver-se em uma polêmica com Nietzsche como forma de lutar por sua ciência “que estava sob ameaça”. Nenhum conhecimento científico tinha sido perseguido ali e o livro de Nietzsche não era “sobre a tragédia ática, mas sobre o drama musical de Wagner”. Em seu livro, seu autor queria voltar à Grécia dos artistas alemães, algo inaceitável a seu juízo: “Apolíneo e Dionisíaco eram abstrações estéticas como as de Poesia Ingênua e Sentimental de Schiller e os antigos deuses”, conclui Wilamowitz, “apenas forneciam

⁷⁷ BVN-1871,133.

⁷⁸ Ibi.

⁷⁹ eKGWB/BVN-1872, 206

nomes melodiosos para uma contradição na qual havia tanto de verdade quanto de tolices triviais e tagarelices de semiformação [*Halbbildung*] com as palavras”⁸⁰

A publicação do *Nascimento da Tragédia* e toda reação que seu livro gerou foram, como se sabe, marcos para isolar Nietzsche no campo da filologia acadêmica. Em carta escrita no final de 1872, ano de publicação de seu primeiro livro, Nietzsche se queixa a Wagner da posição de isolamento para a qual foi empurrado dentro da filologia profissional e o quanto se sentia culpado pelos prejuízos que seu livro tinha trazido para a reputação da pequena universidade da Basileia.⁸¹ Além disso, seu livro também tinha feito naufragar sua expectativa de introduzir uma tendência rebelde dentro da academia que consistia em associar arte de vanguarda e filologia clássica, de combinar o cargo de professor universitário com as ambição de erguer entre os alemães uma verdadeira revolução cultural inspirada no drama musical de Wagner como símbolo da renovação da Alemanha depois da unificação.⁸²

Com efeito, é claro que responder às críticas de Wilamowitz, e da filologia especializada de Berlim por trás deste, pareceria despropositado para Nietzsche. É certo que o filósofo julgava que uma querela acadêmica não se coadunava com o que pretendia com seu livro. Em carta a Franziska, escrita em 1872, Nietzsche manifesta à sua mãe seu entusiasmo por ter recebido o manuscrito de seu amigo Rohde escrito em sua defesa. Porém, confessa ainda que a ideia o empolgava sobretudo por seu amigo Rohde,

⁸⁰ U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. *Erinnerungen-1848-1914*. Leipzig: Koehler, 1928, p.129.30.

⁸¹ A respeito desses dissabores envolvendo seu isolamento dentro da academia, Nietzsche vai queixar-se a Wagner de que naquele semestre de inverno não tinha um aluno sequer em sua sala e escrever ainda: “de repente, tornei-me tão desprezível em minha associação de especialistas que nossa pequena universidade está sofrendo! Isso me atormenta muito, pois sou realmente muito devotado e grato a eles e sobretudo não queria prejudicá-los; mas agora meus colegas filólogos, incluindo o conselheiro Vischer, estavam celebrando algo que eles ainda não tinham experimentado em toda a sua carreira acadêmica. Até os últimos seis meses, o número de filólogos estava sempre crescendo — agora, de repente, é como se tivessem desaparecido! Mas tudo isso corresponde ao que ouço de outras universidades. É claro que Leipzig volta a florescer na timidez e na presunção, todos me condenam e mesmo aqueles ‘que me conhecem’ não vão além da pena de mim por causa desse ‘absurdo’. Um professor de filologia em Bonn, por quem eu tinha grande estima, simplesmente disse a seus alunos que meu livro era um ‘puro absurdo’, sem absolutamente nada a ver com isso; quem escreve algo assim está cientificamente morto” (BVN-1872,274).

⁸² Nietzsche relata em diversos momentos a Rohde, seu único amigo ligado à filologia a manter-se fiel às suas ideias, o quanto vinha sendo hostilizado por seus colegas de profissão depois da publicação de seu livro. Escreve a seu amigo em abril de 1872: “de certos sinais, deduzo que estou parecendo ridículo para aqueles que são meus verdadeiros colegas, ridículo e impossível, a tal ponto que mesmo por carta não se dirigem a mim com a cortesia usual”. (BVN, 212). Apesar do silêncio ou da hostilidade que a obra de Nietzsche despertou entre os filólogos alemães, é sabido que a obra foi, entretanto, um grande sucesso nos círculos wagnerianos, notavelmente na Itália. Em *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, compilado de cartas entre Nietzsche e Wagner publicada por Elizabeth Nietzsche em 1915, sua autora cita a carta de Malwida von Meysenburg, que seu irmão conhecera por ocasião da inauguração do teatro de Bayreuth, em que revela o entusiasmo dos círculos wagnerianos de Florença com a obra de Nietzsche: “recebi uma carta de Frau Cosima Wagner, em que chamava minha atenção para um trabalho acabado de publicar, oriundo da pena de um jovem professor da Universidade da Basileia, o qual, dizia ela, era amigo íntimo da família Wagner, que então vivia em Tribschen, perto do lago de Lucerna. O título deste livro era *O Nascimento da Tragédia do Espírito da música [A Origem da Tragédia]*, na tradução citada) e o nome do autor *Friedrich Nietzsche*. Exatamente por essa época, eu estava rodeada por um pequeno círculo de amigos de elevada inteligência e imediatamente começamos a ler o livro em voz alta, aumentando o entusiasmo à medida que a leitura avançava. A luz lançada sobre os dois elementos fundamentais da vida grega, que o autor caracterizava pelos nomes de *dionisiaco* e *apolíneo*, revelou uma riqueza de ideias inspiradoras sobre este assunto, entre as quais a opinião de que *dionisiaco* (a essência do mundo *per se*) cuja língua nativa é a música, gera a obra de arte da tragédia a partir da beleza do espírito apolíneo. [...] O que nos atraía ainda mais do que a erudição do jovem letrado que demonstrava uma espantosa familiaridade com os clássicos, era a profundidade e a poesia intelectuais das suas concepções, a visão profética da alma poética que se apoderava da verdade interior das coisas com a visão do profeta, enquanto um seco e pedante estudioso teria tomado a casca julgando ser o miolo”. (Cf. NIETZSCHE, F. *Correspondência com Wagner*, p.132).

pois, de sua parte, a polêmica “pouco interessava”.⁸³ E, de fato, Nietzsche abstém-se de qualquer envolvimento público na polêmica em torno de sua primeira obra publicada que acaba sendo travada, como é sabido, entre Erwin Rohde e Wilamowitz, contando ainda com a intervenção pública de Wagner. Mas seu sentimento em relação a essa polêmica, Nietzsche revela em carta à escritora alemã Malwida von Meysenburg em novembro do ano de 1872: “No fundo, [a polêmica] é apenas um mal-entendido; não escrevi para filólogos, embora eles — se fossem capazes disso — também pudessem aprender um pouco de filologia pura com o meu livro”.⁸⁴ Seu modo de recuar aos gregos inspirado pelos artistas alemães não seria compreensível pelos eruditos formados na filologia especializada.

E isso porque seu livro era científico num sentido muito particular que queremos abordar a partir de uma carta a Rohde, quando Nietzsche traça o perfil ideal de seu leitor. Depois de censurar Rohde pela estratégia da recensão que escrevia para seu livro recentemente publicado, Nietzsche sugere que seu amigo deixe de fora tudo o que se refira a *O Nascimento da Tragédia* como “metafísico e dedutivo”, pois aquele que tem interesse pela Antiguidade não se sentiria convidado a ler. Além de não ser convidativo à leitura, Nietzsche escreve ainda que, a rigor, o efeito pretendido por seu livro nem envolvia uma aceitação dogmática de suas teses quanto a um conteúdo metafísico ou “transmundano”. E a prova disso seria Burckhardt, um dos primeiros a receber um exemplar de seu livro e que, ao lado de Rohde, eram para Nietzsche os seus “leitores ideais”: “você e ele — ambos ofereceram realmente o ideal de leitor adequado: enquanto você fala em uma ‘cosmodicéia’, ele me conta que somente agora havia compreendido o Ateneu, etc”. Burckhardt, que apesar de rechaçar com energia todo o filosófico e, sobretudo, toda a filosofia da arte, teria se mostrado tão fascinado pela descoberta do livro com relação à natureza dos gregos que meditava “sobre ele dia e noite, com mil detalhes” e dava a Nietzsche “o exemplo da utilização histórica mais profícua” de seu livro. De modo que, conclui, “tinha muito a aprender sobre cultura grega em seu curso de verão de história, mesmo sabendo quão familiar era o solo em que ele crescia”.⁸⁵

Ainda que Nietzsche não diga expressamente que seu livro é uma obra de gênio, fica subtendido que o espírito do velho professor de história tinha se expandido para além da letra do texto, tinha dado a ele muito o que pensar sobre o Ateneu a partir das ideias em torno do pensamento trágico grego presentes no livro de Nietzsche. Nesse sentido, ainda que suas teses sobre a origem da tragédia, elaboradas de forma original a partir

⁸³ Cf. BVN-1872,262. Embora, no entendimento de Nietzsche, sua primeira obra publicada estivesse para além da compreensão dos filólogos acadêmicos, o filósofo não deixou se envolver-se indiretamente nela. Ao contrário: por trás das respostas de Rohde está a profunda gratidão de Nietzsche por um filólogo de nome como Rohde, professor de filologia em Kiel, não o tê-lo deixado isolado. Essa manifesta gratidão é acompanhada de um conjunto de sugestões, de encorajamento para que Rohde saísse em sua defesa pelo menos naquilo que os especialistas podiam alcançar de seus escritos, ou seja, nos erros e imprecisões filológicas apontadas por Wilamowitz em *O Nascimento da Tragédia*. E, acima de tudo, para defender a renovação cultural alemã representada pelo drama musical de Wagner e a relação dos seus estudos da Antiguidade articulados em torno da esperança por detrás do projeto de Bayreuth, a favor de quem também sua obra era escrita (Cf. Carta a Rohde de junho de 1872, [BVN 230]; e também a carta ao mesmo destinatário de julho de 1872 [BVN 238]).

⁸⁴ BVN-1872,270.

⁸⁵ BVN-1872,201

da visão de mundo schopenhaueriana e de ideias estéticas de poetas como Schiller,⁸⁶ pudessem parecer extravagante para os filólogos profissionais, essa ousadia de seu livro era científica, como escreve a Ritschl, no sentido mais elevado da acepção. Como lembra Márcio Suzuki a propósito da obra de gênio, “em todos os produtos do gênio, diz Kant num curso de antropologia [...], tem de haver algo de ousado e audaz como na hipótese de Copérnico, pois são ardis como esse que abrem novas perspectivas para a própria ciência”.⁸⁷ E era precisamente esse o efeito de sua obra no espírito expandido do velho professor de história, conforme relata Nietzsche quando trata da recepção de sua obra por parte de Burckhardt. Seu livro, conforme teria relatado o próprio historiador, teria lançado luz sobre sua ciência da história, sobretudo no tocante às hipóteses e recém-descobertas acerca do Ateneu. É nesse sentido, conforme defende Marchand, que se pode dizer que Schliemann e Nietzsche eram dois filelenos rebeldes em seu tempo. Foram eles que trouxeram novas formas atraentes de tornar o passado grego presente desafiando ao mesmo tempo o domínio cultural da filologia profissional: não eram suas credenciais acadêmicas, “mas a condição de forasteiro e gênio indomável que conquistaram admiradores”, induzindo seu ouvinte “à desconfiar da *graecofilia* livresca do *Gymnasien* e do professorado para procurar em outro lugar os esplendores ‘reais’ da Hélade”, embora seu êxito tenha sido efetivo apenas depois de ambos terem morrido.⁸⁸

Ainda que seu primeiro livro tivesse erros, erros esses que inclusive foram apontados por Wilamowitz em sua crítica,⁸⁹ ainda assim era possível aprender com ele, como o fizera Burckhardt a propósito do Ateneu, seu leitor ideal. Nesse sentido, ao marcar um encontro entre filologia e gênio, Nietzsche recupera o sentido mais genuíno da ciência no que ela tem de análogo com a poesia: a construção de ficções úteis no sentido de engrandecer a própria ciência. Essas ideias que deram luz ao seu primeiro livro, a saber, relativas à necessidade de arte, de aparência, como essenciais a todos os campos da ciência e da vida, a literatura costuma atribuir ao efeito que a leitura de *Geschichte des Materialismus* tivera sobre o espírito de Nietzsche. Um dos pioneiros nessa leitura, Hans Vaihinger, lembra como o autor de *O Nascimento da Tragédia* referia-se, em suas

⁸⁶ Conforme escreve Nietzsche como arte do simbólico tinha nascido e crescido a tragédia ática sobre o fértil solo ideal do coro ditirâmico. Nesse sentido, as reflexões de Schiller acerca do coro na tragédia, em seu texto sobre o coro que publica em *A noiva de Messina*, já antecipava a tese essencial de *O Nascimento da Tragédia*, e Nietzsche revela total consciência disso quando afirma, em anotação do ano de 1871, que sua concepção de tragédia, como “*coro que tem uma visão e descreve entusiasmado o que vê!*”, era uma “concepção schilleriana aprofundada infinitamente” (NF-1871, 9[11] KSA VII 277).

⁸⁷ SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1998, p.47. Cf. Marchand, op. cit., p. 117.

⁸⁹ Erros de erudição em *O Nascimento da Tragédia* que serão muito explorados por Wilamowitz e que, ao lado da negligência de fatos que poderiam corroborar suas teses, para Lloyd-Jones constituem os erros imperdoáveis do primeiro livro de Nietzsche. O intérprete atribui ainda essas faltas aos arroubos juvenis da paixão de Nietzsche por Schopenhauer e pela defesa apaixonada do drama musical de Wagner como renascimento da tragédia. E escreve ainda: “a maneira pela qual os dois [Apolo e Dionísio] elementos se fundiram e todo o funcionamento do dionísio são descritos em tons superlativos, não calculados para atrair um leitor judicioso; e a afirmação de que a tragédia foi morta por uma aliança entre Eurípedes e Sócrates, baseada na crença de uma convergência de opinião entre essas duas figuras, totalmente inaceitável, deixa o livro aberto a ataques. Seu próprio autor mais tarde ficou insatisfeito com ele; em 1886, ele escreveu que deveria ter feito o que tinha de fazer como um escritor imaginativo. No entanto, com todas as suas nódoas, é uma obra de gênio e iniciou uma nova era na compreensão do pensamento grego” (Cf. LLOYD-JONES, H. “Nietzsche and the Study of the Ancient World” In *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition* (ed.) O’Flaherty, James, Timothy F. Sellner and Robert M. Helm, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976, p.8). Fica claro na crítica de Lloyd-Jones aos erros de *O Nascimento da Tragédia* que o comentador não compreendeu exatamente a qual âmbito pertence o primeiro livro de Nietzsche.

cartas, à grande influência que Lange teria exercido sobre ele. Nietzsche escreve a Rohde, por exemplo, que “a teoria sobre a metafísica de Lange, como forma justificada de poesia,” causou nele “profunda impressão”.⁹⁰ E que agora compreendia, com clareza crescente, “que também pessoas intelectualmente amadurecidas recorriam a essas representações com a plena consciência de sua natureza falsa, aplicando-as tanto na vida quanto na ciência”; algo que devia a Lange, “quem lhe servira de orientação no que diz respeito a essa compreensão”.⁹¹

Embora estivesse sob efeito da obra de Albert Lange, Nietzsche, entretanto, tinha na luta dos artistas alemães pela cultura o modelo vivo de como se deu de maneira mais profícua o recurso aos antigos segundo esse espírito. Como não pensar no caso de Winckelmann que, ao sentir e pensar como um grego, expandiu o sentido dessa “grecidade”, com graciosa liberdade poética, até um princípio heurístico que tanto deu a refletir criticamente sobre a modernidade quanto ofereceu em termos de matéria para a renovação da cultura alemã? Com não lembrar também das *Correspondências* entre de Goethe a Schiller, obra clássica entre os alemães sobre a qual Nietzsche esteve debruçado no período de concepção d’*O Nascimento da Tragédia*, que vão ao cerne do “*pathos*” positivista do saber científico?⁹² Goethe escreve a Schiller que tinha em mãos a introdução de Friedrich Wolf à *Ilíada*, *Homeri et Homeridarum opera et reliquiae*, e que a estudava com grande interesse, apesar de não agradá-lo em nada. E a tese não lhe agradava, pois se tinha ali o típico exemplo de uma prática erudita que descreve o fato com empenho dissecatório e depois abandona essa matéria desvitalizada à sua própria sorte. Com a tese que de que a *Ilíada* era na verdade um agregado de vários livros reunidos da tradição dos rapsodos, e não uma obra nascida com o gênio de Homero, como se pensava até então, Wolf tinha fortificado o mundo grego — tinha cerrado seus portões: “a ideia será boa e o esforço é respeitável se não fosse que, para cobrir seus flancos fracos, esses senhores ocasionalmente devastam os jardins mais férteis do império estético, transformando-os em fortificações desagradáveis”.⁹³

REFERÊNCIAS

BENNE, C. *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Berlim: W. de Gruyter, 2005.

BORNHEIM, G. “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura” In: *Cadernos Nietzsche*, 14, 2013.

BRANDT, R. “... ist endlich eine stille Einfalt und edle Größe”, In: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann*, Hamburg, 1986.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Cia das Letras, 2009.

⁹⁰ VAIHINGER, H. *A filosofia do como se*. Trad. Johannes Kretschmer, Chapecó: Argos, 2011, p.632

⁹¹ Idem, p. 631.

⁹² Basta lembrar da série de anotações que Nietzsche faz sobre as *Correspondências* (Cf. NF-1871, 9[74]ss).

⁹³ GOETHE, J.W. *Sämtliche Werke*. Band 4, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, 16 de maio de 1795.

_____. Über *das Studium der Geschichte* (org. von P. Ganz), München: Beck, 1982.

BURKE, P. A escrita da história: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes, Ed. Unesp, 1991.

_____. “Introdução: Jacob Burckhardt e o renascimento italiano”, In BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*, op. cit.

BUTLER, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany: a Study of the Influence exercised by Greek Art and Poetry over the great German writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Boston: Beacon Press, 1958.

FÖRSTER-NIETZSCHE, E. *The Young Nietzsche*. Trad. Anthony Ludovici. London: Heinemann, 1912.

GLENN W. Most, ‘On the use and abuse of ancient Greece for life’, *Cultura Tedesca*, 20, 2002.

GOETHE, J. W. *Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1–16]*, Band 1, Berlin, 1960, 592.

_____. *Sämtliche Werke*. Band 4, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, 16 de maio de 1795.

GOETHE & SCHILLER. *Die Schiller-Goethe’schen Xenien* Leipzig: Weber, 1852.

JENSEN, A. K. “Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche” In *German Studies Review*, Vol. 37, No. 3 (October 2014).

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LATACZ, J. “On Nietzsches philological beginnings”, In Jensen-Heit (ed) *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, London: Bloomsbury, 2014.

LAMER, H. & STEPLINGER, E. “Deutschum und Antike in ihrer Verknüpfung” In Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. *Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens*. Bändchen, Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1920.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Marcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2011.

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

MALTA, A. *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*, São Paulo: AnnaBlume, 2015.

MARCHAND, S. L. *Down from Olympus: archaeology and philhellenism in Germany*, Princeton:NY, 1996.

MARX, K. *Grundrisse*. Trad. de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MOST, G. “Quellenforschung” In BOD, R.; MAATJ, & WESTSTEIJN, T. (eds.) *The Making of the Humanities: Volume III: The Modern Humanities: 3*, Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2014.

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

_____. *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen*. Edição organizada por P. D’Iorio, baseada na edição crítica de G. Colli e M. Montinari e publicada pela Nietzsche Source. Edição eletrônica. Disponível em <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>>, acesso em 12/10/2021.

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

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

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

ORRELLS, D. *Classical culture and modern masculinity*. New York: Oxford University Press, 2011.

PEFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship*, Oxford: Clarendon Press, 1976.

PLETSCH, C. *Young Nietzsche: becoming a genius*. New York: The Free Press, 1992.

POMMIER, E. *Winckelmann, inventeur de l’histoire de l’art*. Paris: Gallimard, 2003.

POTTS, A. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of art history*, Singapore: C.S. Graphics, 2000.

REBENICH, S. “Die Erfindung der ‘Grossforschung’ Theodor Mommsen als Wissenschaftsorganisator” In: H.-M. von Kaenel u.a. (Hrsgg.), *Geldgeschichte versus Numismatik. Theodor Mommsen und die antike Münze*, Berlin 2004.

REHM, W. *Griechentum und Goethezeit; Geschichte eines Glaubens*, Bern: A. Francke Verlag, 1901.

RINGER, F. *O declínio dos mandarins alemães*, trad. Dinah A. Azevedo, São Paulo: Edusp, 2000.

SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) seguido de Conversa sobre poesia*. Trad. M. Suzuki e C. L. Medeiros, São Paulo: Editora Unesp, 2016.

_____. *Sobre o estudo da poesia grega*. Trad. Constantino L. Medeiros, São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHILLER, F. *Cartas sobre educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Schillers Werke: Nationalausg.*, ed. Petersen, Weimar, I, 1943.

SILK, M.S. & STERN, J.P. *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: C. University Press, 1984.

STEMPLINGER, E. & LAMER, H. “Deutschtum und Antike in ihrer Verknüpfung” In Ein Überblick von Prof. Dr. Eduard Stemplinger und Prof. Dr. Hans Lamer. Mit 1 Tafel. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 689. Bändchen. Leipzig und Berlin 1920.

SUZUKI, M. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1998.

TREVELYAN, H. *Goethe and the Greeks*, New York, Cambridge University Press, 1941, p.230.

VAIHINGER, H. *A filosofia do como se*. Trad. Johannes Kretschmer, Chapecó: Argos, 2011.

WAGNER, R. “Carta aberta a Friedrich Nietzsche” In: MACHADO, R. (org) *Nietzsche e polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, trad. Pedro Süssekind, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Die Kunst und die Revolution*, 1849.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. *Erinnerungen-1848-1914*. Leipzig: Koehler, 1928.

WINCKELMANN, J. J. “Erläuterung der Gedanken Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Marelery und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken” In: *Kleine Schriften Vorreden..* In *Briefe*, éd. W. Rehm, 4 vol., Berlin, 1952.

_____. “Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst”, in: *Kleine chriften: Vorrede, Entwürfe*, Berlin: de Gruyter, 2002

_____. “Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunts”; In: *Kleine Schriften*; Berlim/NY: Gruyter, 2002.

_____. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Viena: Phaidon-Verlag, 1934.

WOLF, F. A. “Darstellung der Altertumswissenschaft”, in *Kleine Schriften*, vol. 2, ed. G. Bernhardy Halle, 1869.

_____. *Prolegomena to Homer*, A. Grafton, G. Most & J. Zetzel (trad. e ed.), New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Artigo recebido no segundo semestre de 2022.