

Friedrich Nietzsche: “ideal clássico” e “ideal romântico” na tradição alemã

Luzia Gontijo Rodrigues*

Resumo: O presente artigo apresenta um panorama sobre a relação entre a cultura alemã e o ideal de greccidade, tal como este será instituído por Winckelmann em meados do século XVIII. Pretende-se estabelecer os vínculos do pensamento de Nietzsche sobre os gregos com essa tradição e simultaneamente esboçar a tese de que sua reflexão sobre a cultura estaria atravessada pelo mesmo conflito entre “ideal clássico” e “ideal romântico” que alimentara a obra de toda uma linhagem de “grandes criadores”, a partir de Winckelmann, aí incluídos Hölderlin, Goethe, Schiller e os irmãos Schlegel.

Palavras-chave: cultura – romantismo e classicismo – estética – Grécia

O pensamento de Friedrich Nietzsche está fortemente marcado pela associação de seu nome ao fenômeno do dionisíaco e à crítica da tradição filosófica e religiosa ocidental, especialmente como ela se configura em Platão e no cristianismo. A farta divulgação de sua filosofia ao longo do século XX apenas serviu para reforçar uma mística em torno desse pensador, comumente interpretado como signo de contestação, crítica e não aceitação dos paradigmas vigen-

* Professora da Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais.

tes na tradição cristã ocidental. A partir dessa leitura dominante, torna-se quase impossível problematizar a identificação incontestada entre Nietzsche e a defesa do fenômeno dionisíaco ou entre sua crítica à cultura e a correlata recusa da filosofia socrático-platônica, crítica esta entendida de forma pouco nuançada, como defesa incondicional dos instintos artísticos dionisíacos e como ataque à trajetória da razão na filosofia.

Em um texto sobre Nietzsche e o fenômeno do dionisíaco, Max Baeumer faz um longo levantamento de artigos publicados ao longo das décadas de 1960 e 1970 nos EUA e na Alemanha, tanto em revistas especializadas como naquelas dirigidas a um público mais amplo, sempre abordando o tema do par conceitual apolíneo-dionisíaco (Baeumer 1). A conclusão do autor serve-nos aqui de ilustração: mesmo sendo apreendido dentro de um amplo espectro de figurações, predomina sempre a identificação do dionisíaco às idéias de contestação ao sistema, de liberação da ordem instituída e dos limites impostos ao indivíduo ou a uma determinada classe oprimida, como chegaram mesmo a defender interpretes alemães que contrapunham a dominação imposta pelo Estado à libertação oferecida pela idéia desse princípio ou força extática. O apolíneo seria lido, nesse registro, como símbolo da opressão exercida sobre o indivíduo por parte da racionalidade burocrática do *status quo* imperante nas sociedades marxistas do leste europeu e da própria Alemanha, enquanto o dionisíaco traria a promessa de um elemento irracional revitalizador, saudado em nome da revolução cultural.

Concomitantemente a essa leitura política da contraposição de apolíneo e dionisíaco, predominaria, segundo o autor, aquela que mediria todos os produtos culturais de nossa época a partir de citações extraídas da obra de Nietzsche, disseminando todo um vocabulário e conceitos com os quais a arte extática dionisíaca passa a ser designada e empregada como modelo de autenticidade, criatividade e renovação. O autor chama atenção para o fato de que o pró-

prio Nietzsche teria contribuído para a disseminação dessa mística que liga seu nome ao do deus da embriaguez quando, por exemplo, afirma reiteradamente ter sido apenas com ele que o fenômeno maravilhoso do dionisismo grego teria sido levado a sério (Baeumer I, p. 132-3)¹. Não apenas isso, mas Nietzsche teria construído de tal forma seu discurso em defesa da originalidade de suas teses e da ruptura que estas representariam na história da filosofia e mesmo da cultura cristã ocidental, transformando em tarefa hercúlea uma interpretação que vise a estabelecer seus vínculos com a tradição e seus pontos em comum ou mesmo sua inserção no contexto dos debates travados pelo Romantismo do século XVIII/XIX.

Baeumer conclui suas observações sobre a autopromoção de Nietzsche, no que diz respeito à questão do trágico-dionisíaco, ressaltando dois pontos de especial interesse para leituras que pretendam escapar do insistente lugar-comum de sempre associar Nietzsche a rupturas e à crítica da tradição filosófica. Destaca ter sido essa empresa tão brilhantemente conduzida pelo filósofo que, ainda hoje, pouco se conhece e divulga da pré-história do dionisíaco no século XIX e da força desse conceito para o primeiro Romantismo alemão (Baeumer I, p. 133). Seu artigo toma a tarefa de fazer uma exposição da questão do dionisíaco-apolíneo partindo de Winckelmann, passando pelo embate entre defensores do clássico e do romântico, até os mais ilustres contemporâneos e colegas de Nietzsche. Nessa exposição, o texto demonstra que muito dos equívocos correntes que se perpetuam na leitura de *O nascimento da tragédia*, deve-se ao descuido de não se inserir essa obra e suas questões no debate travado na cultura alemã, especialmente desde Winckelmann e ao longo do século XIX, em torno da cultura grega e de seu papel como modelo para a cultura alemã da época.

Pode-se acrescentar à observação de Baeumer sobre a bem-sucedida empresa de autopromoção levada a cabo por Nietzsche, que talvez tenha sido ela igualmente responsável pela pouca aten-

ção dos pesquisadores ao que se poderia classificar de tendência e ambição clássicas do pensamento do filósofo. O estilo de sua escrita, por vezes excessivamente teatral e sedutoramente literário, certamente em muito contribuiu para sua fácil assimilação e larga divulgação, o que de forma alguma tornou mais compreensível e imediatamente acessível toda a complexidade de seu pensamento. Mais grave ainda do que isso, o arrebatamento produzido por Nietzsche sobre seus admiradores parece ter produzido uma espécie de atmosfera sagrada em torno de seus escritos, por vezes impedindo mesmo uma investigação que questionasse ou contestasse os paradigmas com os quais aquela divulgação se disseminou. Esse parece em especial ser o caso da identificação quase inconteste entre o nome do filósofo e a afirmação do impulso dionisíaco. No entanto, não seria despropositado lançar a pergunta por que o século XX leitor de Nietzsche precisou tanto dessa imagem do filósofo rebelde à tradição e defensor do contra-ideal do dionisíaco?

Este artigo pretende lançar um breve olhar sobre a importância da tradição germânica de reflexão sobre a cultura para o pensamento de Nietzsche. Devido aos limites a serem observados para uma publicação como essa, não será possível nem seria conveniente pretender abordar cada nome de envergadura nesse contexto. Estarão excluídos, entre outros, os já muito discutidos Schopenhauer e Wagner, os quais mereceriam certamente um estudo à parte, assim como Jakob Burckhardt, tema de dois textos de envergadura publicados nestes *cadernos Nietzsche* (Large 12; Chaves 8). Importante ressaltar ainda que o texto ora apresentado faz parte de uma pesquisa maior sobre Nietzsche e a tradição filosófica, em cujo centro encontra-se a tese que defende existir uma persistente “ambição clássica” impulsionando o projeto nietzschiano para a cultura, “classicidade” essa em constante tensão com as tendências românticas do filósofo. Tal conflito, por sinal, seria mais um dos elementos a unir Nietzsche a toda uma linhagem de pensadores que, de

Winckelmann em diante, não apenas traça novos rumos para a história do pensamento alemão como também define parâmetros inéditos para a filosofia e a reflexão sobre a cultura como um todo.

Em um fragmento póstumo da primavera de 1888, que ressoará depois no capítulo “O que devo aos antigos” de *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche critica Goethe e Winckelmann por não terem tido olhos para o fenômeno dionisíaco grego, afirmando que o conceito de “clássico” que eles estabeleceram não apenas não esclarece o elemento dionisíaco como também o excluiria (XIII, 14 [35], da primavera de 1888; GD/CI, O que devo aos antigos, § 4). Ernst Behler, em um texto sobre os vínculos entre Nietzsche e os irmãos Schlegel no que diz respeito à interpretação do dionisíaco, lembra que, no entanto, teria sido justamente Goethe em seu tempo de juventude, na obra *Wandlers Sturmlied*, de 1772, um dos primeiros a exaltar Dioniso sob o nome de Bromius, enquanto Winckelmann, ainda antes disso, em sua *Geschichte der Kunst des Altertums*, de 1764, teria feito a distinção entre Apolo e Baco por suas diferentes visões estéticas (Behler 2, p. 336-7). Mais ainda, seria preciso considerar que desses autores e até Nietzsche se desenvolveu uma longa linhagem de pesquisadores que, no contexto do Romantismo alemão, se debruçou sobre as temáticas correlatas do dionisíaco, do confronto e aproximação entre Dioniso e Apolo, do drama ático e suas origens.

A percepção de Nietzsche sobre a importância do fenômeno do dionisismo grego deve ser considerada em relação a essa herança de sua cultura. Nietzsche teria seguido uma tradição do pensamento alemão que desaguarda no próprio Romantismo, entrelaçando nomes como os de Friedrich Ritschl, mestre de Nietzsche em Bonn, Erwin Rohde, seu amigo próximo, Richard Wagner, influência

marcante em toda sua vida, assim como eminentes pesquisadores e pensadores do porte de Johan Georg Harmann (1730-1788), do aluno deste, Johan Gottfried Herder e de Georg Creuzer. A obra deste último, *Symbolik und Mythologie*, em quatro volumes, de 1810-1812, embora nunca citada explicitamente por Nietzsche, fora tomada de empréstimo por ele à época da preparação de *O nascimento da tragédia*, em junho de 1872, da biblioteca da universidade de Basileia, encontrando-se ainda hoje entre os livros de seu acervo pessoal em Weimar (Baeumer 1, p. 142).

Na verdade, teria sido justamente J. J. Winckelmann (1717-1768), o afirmador do pensamento clássico e dos ideais clássicos na Alemanha do século XVIII ainda fortemente marcada pelo irracionalismo espiritualista pietista, por um lado, e pela reação do Luteranismo contra a força de atração do pensamento humanista latino, por outro (Bornheim 5), quem cunhou a máxima “nobre simplicidade e calma grandeza”, exatamente em contraposição ao dionisíaco. Em sua obra *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, de 1755, ele defende tal princípio estético de nobre distanciamento em oposição a *Parentirsus*, como ele o chama, em oposição às “violentas paixões”, em seu excesso desmedido e selvagem (Baeumer 1, p. 134; Winckelmann 23, p. 53-54).

Referindo-se à escultura grega *Laocoonte*, Winckelmann fará a defesa do princípio que, segundo ele, distinguiria as obras gregas em sua nobre simplicidade e serena grandeza, tanto na atitude como na expressão. “Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada”, justamente essa alma revelada na fisionomia de *Laocoonte*, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. Não apenas na face, frisa ele, mas em todo seu corpo contraído de dor, mas que não manifesta a violência própria esperada em tal extremo sofrimento. E mais adi-

ante acrescenta: “todas as ações e atitudes das figuras gregas que não possuíam este caráter de sabedoria, mas eram por demais fofas e violentas, incorriam num defeito que os pintores da Antiguidade chamavam de *Parentirsus*. Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma (...) a alma se reconhece mais facilmente e é mais característica em paixões violentas; mas ela é grande e nobre no estado de harmonia, no estado de repouso” (Winckelmann 23, p. 53-4)².

Em sua obra *Geschichte der Kunst des Alterthums*, de 1764, Winckelmann avança ainda mais para uma conceituação e contraposição do apolíneo e dionisíaco que fará dele, à revelia do reconhecimento explícito de Nietzsche, um dos precursores de *O nascimento da tragédia*. Ele estabelece dois tipos ideais mais elevados da beleza grega: Apolo seria “o mais elevado conceito da juventude masculina ideal” e Dioniso estaria associado à sexualidade feminina, à irrupção primaveril da natureza e a um ideal de beleza sexual híbrida. Segundo Baeumer, Winckelmann teria sido o primeiro, ainda antes de Schelling ou Nietzsche, a exprimir uma conceituação psicológico-estética do par apolíneo-dionisíaco e a conduzir esta oposição para a esfera das considerações estéticas (Baeumer 1, p. 134-5). Mais ainda, precisamos olhar para Winckelmann como o desbravador da greicidade para o pensamento alemão e, extrapolando a Alemanha, como o afirmador do conceito de clássico voltado para a arte e cultura gregas e não mais, como ocorrera até então, firmado sobre Roma e a interpretação romana e latina da arte grega.

A idéia de que a arte grega dos séculos IV e V a.C. traduziria o ideal do clássico, este entendido como ideal de perfeição digno de ser imitado, surgiu em Roma no primeiro século de nossa era. Nesse momento, pela primeira vez na história da arte, estilos são reproduzidos e obras copiadas para adornar jardins e salas da burguesia romana, produzindo um efeito de deslocamento da obra de arte

que será reencontrado apenas mais tarde com a sua incorporação pela economia de mercado, em expansão no século XVI. A maior parte da estatuária dita grega que chegará até a modernidade é de cópias romanas de originais gregos, executadas sob encomenda, com a finalidade de serem apreciadas. A imagem é retirada do contexto prático para o qual fora concebida, geralmente vinculado a rituais religiosos ou a festividades civis comemorativas de acontecimentos importantes para a cidade, passando a ser admirada e desejada por sua beleza e fama (Gombrich 11, p. 103-28; Fabris 9). Inaugura-se uma visão da Antigüidade como referência estética para um ideal de beleza inspirada em Roma e sua interpretação da arte grega, passando pelo Renascimento italiano e indo até o início do século XVIII. Roma passa a ser o principal museu da Europa, e suas ruínas a oferecer inspiração para gerações de artistas que nela se instalam para estudar viver.

O exemplo de Giambattista Piranesi (1720-1778) é significativo. Formado em arquitetura em Veneza, ele se estabelece em Roma em 1744 e passa a divulgar a imagem dessa cidade para toda Europa, apresentando suas ruínas como vestígios de grandeza do milenar e extinto império. Sua obra gozava de larga reputação e defendia a glória da cidade, fazendo apologia da grandiosidade da arte romana barroca e da monumentalidade do passado histórico de Roma. Em obras como *Antichità Romane*, de 1756 e *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani*, de 1761, Piranesi propunha a criação de um novo estilo inspirado na arquitetura romana, recusando a tese da filiação grega da arte romano-italiana. Assim que termina suas *Reflexões*³, em 1755, Winckelmann vai para Roma, onde deparará com um contexto de exaltação da arte antiga que tinha ao centro uma figura como Piranesi, fato que o conduzirá a se colocar na defesa veemente da tese de que não era possível compreender os romanos sem os gregos (Bornheim 6, p. 13-4; Fabris 9, p. 290). Winckelmann marca um novo momento no debate

sobre o classicismo, na medida em que com ele surge uma “verdadeira ciência do clássico” (Fabris 9, p. 272; Silk & Stern 22, p. 4 ss.). Clássico e classicismo têm suas definições circunscritas nesse momento, justamente em torno da disputa travada entre os defensores do modelo grego e os do modelo romano.

Como se trata aqui da leitura de Nietzsche e de sua “invenção” do par conceitual apolíneo-dionisíaco colocados no contexto de uma “ambição clássica”, Winckelmann e sua defesa do clássico se tornam objetos de especial atenção. Tem-se em vista a tese de que também o autor de *O nascimento da tragédia* alimentará, ao longo de sua vida, a persistente ambição de oferecer para a cultura de seu tempo um modelo de educação (*Erziehung; Bildung*) fundado em princípios clássicos, a partir da lição grega. Cabe lembrar a defesa feita por Winckelmann da linha simples, do contorno nobre; sua identificação das criações gregas como exemplos de “uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão”, assim como sua concepção da alma como um terreno sujeito a violentas paixões, que apenas se torna grande e nobre no estado de harmonia e repouso (Winckelmann 23, p. 53-4). Todas precisam ser contextualizadas como parte da luta por ele empreendida contra o barroco, estilo visto como uma forma de degeneração da arte clássica (Bornheim 6, p. 14).

Um primeiro sinal de afinação entre o defensor do clássico e Nietzsche se encontra logo no início de *Reflexões sobre a arte antiga*, quando seu autor defende a “formação do bom gosto”, como uma lição grega a ser apreendida pelo presente, uma lição que os gregos legaram através de sua arte, mas que diria respeito à criação da excelência humana e grandeza da cultura como um todo. Uma tarefa de titãs, assegura o autor, é conquistada não na imitação das obras, produzindo-se meras cópias menores, mas sim imitando a atitude, pois “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”. Tomando o corpo como refe-

rência de um ideal de unidade e perfeição em oposição à impossibilidade de seu tempo presente para alcançar “uma mais nobre ligação das partes, uma plenitude mais acentuada, sem as tensões produzidas pela magreza, sem as concavidades e as depressões dos nossos corpos modernos” (Winckelmann 23, p. 46), Winckelmann ergue seu ideal de excelência nobre como a grandeza que reúne perfeição física e força moral heróica:

A influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal. Tome-se um jovem espartano, posto no mundo por um herói e uma heroína, que jamais na sua infância esteve apertado por cueiros, que a partir dos sete anos dormiu no chão e desde sua infância foi treinado na luta e em natação. Coloque-se ao lado dele um jovem sibarita de nossa época e julgue-se em seguida qual dos dois o artista escolheria para modelo de um jovem Teseu, de um Aquiles ou mesmo de um Baco. Um Teseu segundo o modelo moderno seria um Teseu entre rosas; feito segundo o modelo antigo seria um Teseu entre músculos, segundo o julgamento expresso por um pintor grego sobre duas representações diferentes deste herói (Winckelmann 23, p. 41).

Percebe-se mesmo em um pequeno trecho como esse o quanto tal ideal de perfeição estética estaria fortemente impregnado por valores morais, se entendemos estes como guias para a ação humana e estruturas norteadoras da cultura. O belo, seja o percebido na natureza seja o produzido pelo artista, expressaria uma hierarquia de valores em cujo topo se encontraria a vida heróica marcada, por um lado, pelo *agón* e, por outro, pelo poder da inteligência. Todo jovem grego, acrescenta o autor, tinha nos grandes concursos um poderoso estímulo para os exercícios corporais, existindo mesmo leis que prescreviam a preparação de dez meses para os jogos Olímpicos.

picos. O objetivo maior era o de se igualar ao modelo do divino Diágoras. A comparação com sua época salta aos olhos: em lugar de estímulo para alcançar nobres ideais; em lugar das rígidas prescrições da lei e da exigência de perfeição, encontramos a imagem da corrupção de uma juventude descrita como “sibarita”. Síbaris era uma antiga cidade da Magna Grécia da qual se dizia que, por ser dominada pelo excesso de riqueza, viu seus habitantes entregues a todo tipo de desregramentos, à indolência e voluptuosidade. No entanto, diz-nos Winckelmann: “examinai o jovem grego perseguindo o cervo numa corrida veloz: seu corpo ágil, nervos e músculos flexíveis, estrutura leve!” (Winckelmann 23, p. 40-1).

Deve-se ter em vista o fato de que Winckelmann escreveu suas *Reflexões* como uma espécie de manifesto em defesa de um ideal clássico fundado na grecidade, mas também como um panfleto contra o gosto barroco e um de seus maiores divulgadores, o escultor e arquiteto italiano Bernini. O efeito fora alcançado, pois o autor do escrito passa a ser reconhecido, a partir dele, como o nome do movimento anti-barroco na Europa (Bornheim 6, p. 13). Um dos argumentos do defensor do clássico contra o artista italiano era o de que ele se equivocava profundamente ao acreditar que o processo de criação artística e seu aprendizado deveriam provir da natureza, quando, na verdade, defendia ele, nesta o artista encontrará apenas dispersão e ausência de formas definidas.

Em lugar do olhar voltado para a natureza, pretendido pelo artista barroco, “os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas mais ainda do que a natureza”. Nesta depara-se apenas com a dispersão e a indefinição de contornos, enquanto nas grandes obras da estatuária grega o artista poderá encontrar “a inteligência que desenha”, a realização do longo e penoso caminho que alcança a unidade em meio à dispersão e à multiplicidade. Em lugar da natureza, que não pode ensinar a concentração de objetivos e a conten-

ção de possibilidades em uma síntese harmoniosa, a imitação das obras gregas seria o que permitiria um rápido e fundamental aprendizado para a cultura e a afirmação do indivíduo autônomo e criador, já que nelas o artista encontraria tanto a soma do que estaria disperso na natureza quanto o ponto pelo qual esta pode elevar-se acima de si mesma, com coragem e sabedoria (Winckelmann 23, p. 40-8).

Compreende-se assim a extensão do combate empreendido por Winckelmann contra o ideal barroco de uma arte livre dos ditames impostos pelo modelo de beleza calcado em obras da Antigüidade. O olhar voltado para a natureza, pregado por Bernini, significava, no contexto do barroco, o repúdio à contenção imposta pelas normas clássicas. Para o seu crítico alemão, esse olhar implicava o abandono justamente de um aprendizado pelo qual o homem é conduzido a “pensar e conceber com firmeza” (*idem*, p. 48), aprendizado esse insistentemente associado por ele ao “domínio do nobre contorno”, ao respeito pelo traçado dos nítidos limites (*idem*, p. 49-52). Segundo o autor das *Reflexões*, aquilo que, através da arte, torna-se instrumento para a elevação do humano é conquistado exemplarmente quando o artista constrói sobre essa base de firmeza, permitindo que a regra grega da beleza passe a guiar sua mão e seus sentidos: “As noções da Antigüidade sobre o todo indiviso e do perfeito na natureza se purificarão e tornarão mais sensíveis para o artista as noções do dividido em nossa natureza. Descobrimo as suas belezas, saberá então ligá-las ao belo perfeito e, com auxílio das formas sublimes, sempre presentes a seus olhos, ele se tornará uma regra para si mesmo”. Com o legado da cultura, construirá regras para si próprio, descobrirá em suas obras de arte exemplo do domínio sobre a dispersão que dela extrai unidade, regra, desenho, projeto. Citando Miguelangelo, Winckelmann oferece-nos, em uma sentença, o objetivo para-além-do-estético de seu manifesto sobre a estética grega. A natureza deve estar a serviço da cultura e

nela o artista deve buscar apenas o seu caminho para se tornar ele mesmo, pois “aquele que constantemente se põe a reboque de outros, nunca chegará em primeiro lugar e quem não sabe produzir nada de bom por si mesmo não saberá também aproveitadas as criações alheias” (Winckelmann 23, p. 48).

A insistência de Winckelmann em contrapor dois tipos de aprendizado artístico, um que lança o olhar para a natureza, e o outro que se dirige às obras gregas, extrapola de forma evidente a esfera do puramente artístico, deixando-nos entrever sua preocupação com a problemática da cultura e da formação humana, através dessa. Fazer a defesa da imitação dos antigos não significa para ele pregar a cópia de obras de arte ou de métodos artísticos – como se poderia pensar –, mas sim defender um modelo de educação, pela arte, para se alcançar os mais altos ideais da excelência humana, os que garantem, para além dos talentos individuais, a verdadeira individualidade autônoma, com o domínio sobre as infinitas possibilidades oferecidas pela natureza. Para além do talento individual do artista, o gosto pela Antigüidade pode oferecer a ele algo semelhante ao que Rafael alcançara no seu aprendizado por meio dela, tornar-se possuidor de uma certa “transformação química”, capaz de tornar mesmo a imitação da natureza comum em um produto seu, submetido à suas mais próprias leis. Assim, o processo educativo-artístico seria distinguido por redimir a natureza do que nela é o comum e a indiferença, imprimindo-lhe o selo do único, do ser do artista, de sua alma (Winckelmann 23, p.48-9).

Antecipando a contraposição tornada explícita em sua obra seguinte, *História da arte da Antigüidade* (Winckelmann 24; Baeumer 1, p. 134-5), de 1764, Winckelmann já nos deixa entrever claramente nestas *Reflexões* o lugar do par apolíneo-dionisíaco para sua interpretação da cultura, quando insere o conceito de *Parentirsus*, em oposição ao efeito almejado e alcançado, segundo ele, pelo escultor do *Laocoonte*. Essa escultura serve-lhe como exemplo do que

até aqui ele vinha defendendo ser a “nobre simplicidade e grandeza serena” próprias da arte grega, a qual mostraria inevitavelmente figuras cuja expressão sempre evidenciaria, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada. Ainda que trucidado por serpentes marítimas, junto a seus filhos, o sacerdote de Apolo seria mostrado pelo artista com uma fisionomia que, apesar do sofrimento intenso, revelaria aquela magnanimidade de alma. E não somente sua fisionomia nos daria esse testemunho, “a dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude” (Winckelmann 23, p. 53).

A dor do corpo e a grandeza da alma mantêm aqui, aos olhos de Winckelmann, um equilíbrio no todo, repartidas que estão com igual vigor, mas sobretudo expressando o poder do auto-domínio sobre os mais dilacerantes sofrimentos, em oposição àquelas figuras cujas ações e atitudes eram por demais fogosas e violentas, incorrendo em um defeito denominado como *Parentirsus* pelos pintores da Antigüidade. Este expressaria todas as posições que se afastam demais da do repouso, nas quais a alma não se encontraria no estado que lhe é mais próprio, mas sim tomada por um estado de violência e constrangimento. Essa é justamente a crítica passível de ser estendida aos artistas de sua época, salienta Winckelmann, quando eles considerassem o efeito grandioso e apenas soubessem exaltar, em suas obras, atitudes e ações extraordinárias, acompanhadas por um “ardor sem medida”. O domínio sobre as paixões mais violentas, sobrepujar o efêmero para atingir aquela “nobre simplicidade e serena grandeza” ensinada pelos gregos, isso exige tempo e maturidade. Um feito alcançado apenas pelos grandes mestres, como vemos em Rafael (Winckelmann 23, p. 53 ss.).

Após essa breve exposição sobre Winckelmann e a defesa do clássico, um ponto que precisa ser colocado em destaque é o legado de suas reflexões para a leitura que Nietzsche faz dos gregos, sobretudo para sua crítica da cultura de seu tempo. Ambos os pensadores estão irmanados tanto nessa crítica quanto no desejo de oferecer a sua época um modelo superior de cultura. Sem dúvida, poder-se-ia dizer o mesmo de uma série de outros pensadores alemães nesse período que compreende da defesa do clássico por Winckelmann até a crítica de Nietzsche ao Romantismo. Cabe insistir na aproximação entre esses dois, pois se pretende exatamente perseguir o projeto clássico de Nietzsche, o qual revela escassos porém inequívocos sinais de sua acordança com as preocupações de Winckelmann. No entanto, não foi apenas sobre Nietzsche que a força deste “inventor da grecidade” exerceu seu enorme poder de sedução, tendo sido enorme sua influência sobre Lessing, Goethe, Hölderlin, Herder e mesmo, uma geração depois, sobre Friedrich Schlegel, segundo este mesmo o reconhece, um tributário da concepção de história da arte criada por Winckelmann (Silk & Stern 22, p. 6).

O ideal grego fundado por este pesquisador implicava uma concepção do conhecimento sobre a Antigüidade, sobre o passado de forma mais ampla, que carregava em si uma rejeição a toda forma erudita de fazer ciência, restrita ao detalhismo técnico e dedicada ao acúmulo de saber. A ciência da Antigüidade, tal como esse estudioso a cria, busca meios de acesso ao passado pela reconstituição de todos os aspectos da vida, interpretando o termo “estética” (*Ästhetik*) como uma forma de saber que abarca e aspira à totalidade da vida, como uma verdadeira “filosofia da vida como uma totalidade”. Será a partir de tal parâmetro e dentro dessa esfera ampliada de intersecção entre vida e pensamento que surgirão, por exemplo, Richard Wagner e seu interesse pela revolução da cultura através da arte, assim como Schiller e sua proposta da educação

estética do homem, cujos reflexos podem ser percebidos em especial na obra de juventude de Nietzsche e em sua relação com a filologia.

Apenas a título de exemplo, poderíamos acompanhar os relatos feitos por este a seus amigos mais próximos, em cartas que atravessam o período que vai entre seus estudos em Leipzig com Ritschl e sua experiência como professor dessa disciplina na Universidade de Basiléia, nas quais deparamos com a insatisfação do então filólogo com a forma limitada e compartimentada dessa ciência de sua época lidar com a Antigüidade, em especial com a grecidade (Bornmann 7). Ao contrário disso, Nietzsche expõe através de relatos apaixonados sua “ambição a uma ciência da totalidade”, na qual filosofia e arte estejam irmanadas para, em um só movimento, criar o quadro de uma totalidade harmoniosa que, paradoxalmente, deveria conservar as tensões próprias à complexidade de seu objeto, o qual nada mais seria do que a vida como um todo.

Se a “cultura de especialistas”, o filisteísmo moderno, se apossou da ciência da Antigüidade pretendendo escavar aí minúcias dignas de uma topeira voraz por deglutir porções de vermes pululantes, sempre indiferentes aos verdadeiros e mais sérios problemas da existência, a ciência da Antigüidade ambicionada e defendida por Nietzsche deveria, ao contrário, pretender a investigação que conduza a uma “formação para a totalidade”: “nós não queremos negar que aos filólogos falta aquela visão total da Antigüidade que eleva [*jene erhebende Gesamttanschauung des Alterthums*], porque eles se posicionam perto demais do quadro e examinam uma mancha de tinta em vez de admirar e – mais do que isso – desfrutar dos grandes e ousados traços da pintura como um todo. Quando enfim podemos desfrutar de uma forma pura nossos estudos da Antigüidade, dos quais nós sempre falamos infelizmente tanto?” (Nietzsche 15, carta a Gersdorff, KSB II, p. 208-212)⁴. A demanda insistentemente repetida por Nietzsche nessa época – inclusive explicitada em sua aula inaugural na Universidade de Basiléia, intitulada “Ho-

mero e a filologia clássica” (Nietzsche 18, vol III, p. 155-74) – por uma forma renovada de aproximação da Antigüidade, ou seja, da grecidade, nada mais faz do que insistir no ideal criado por Winckelmann, unindo em uma só ciência estética, moral, psicologia e filosofia em um só movimento.

Apesar da insistência aqui na necessidade de uma leitura mais minuciosa da inserção de Nietzsche nessa linhagem do pensamento alemão, sabe-se que sua dedicação ao tema da cultura surge explicitada já em sua primeira obra sobre os gregos, no início da década de 1870, um momento em que predomina a força de dois grandes românticos sobre seu pensamento e sua vida: Arthur Schopenhauer e Richard Wagner. Uma leitura da obra de juventude de Nietzsche que nela busque evidenciar os traços – ainda que prematuros e pouco nítidos – de um projeto para a cultura já carregado de ambição clássica, não pode ignorar a influência destes e a força gravitacional poderosa do ideal romântico através deles expressa. Não sendo o interesse aqui abordar os dois nomes, já tão amplamente estudados pelos intérpretes da obra de juventude de Nietzsche, seria pertinente uma breve apresentação do contexto histórico do pensamento alemão da época, no qual ambos estão inseridos, assim como o próprio autor de *O nascimento da tragédia*.

Um primeiro ponto digno de destaque seria o embate espiritual vivido pela cultura alemã desde Lutero, e exatamente por conta da sua influência, entre a latinidade e a grecidade. Como lembra Bornheim em seu estudo introdutório à leitura de Winckelmann, a forte oposição do reformador alemão ao humanismo latino será um grande empecilho à revolução Renascentista, adiando essa retomada dos antigos no seio da germanidade. A índole anti-humanista da Reforma com sua forte inclinação irracionalista de apelo sobrenatural, enfatizando a contraposição e mesmo incompatibilidade entre razão e natureza, contribuirá para o isolamento da cultura alemã e para o sentimento de sua inferioridade. Segundo o comentador da obra de

Winckelmann, precisamos colocar sob essa perspectiva a grande tarefa a que este estudioso se propõe, a de contribuir para a reintegração de sua cultura no cenário europeu, assim como de oferecer um modelo para sua elevação e distinção (Bornheim 6, p. 7-8).

Como se viu pelas análises do próprio Bornheim e na interpretação dada aqui ao escrito de Winckelmann, o aspecto polêmico e inovador deste consistiria exatamente em oferecer uma nova concepção da Antiguidade clássica e de formação (*Bildung*) voltada para a Grécia, e em defender a importância de seu influxo sobre a cultura européia, em especial sobre a Alemanha. De fato, resume Bornheim, “antes de Winckelmann, por maior que tenha sido nos países latinos a preocupação com os gregos, pode-se afirmar que toda a cultura aquém dos Pirineus permaneceu sob o signo de Roma, e isso desde a Renascença até o Barroco. Característica fundamental permanece, devidamente glosada a contribuição cristã, a coincidência da *Humanitas* com a *Romanitas*. Mesmo antes da Renascença, durante mais de mil anos, Roma mantém-se como centro do Ocidente, seja do ponto de vista católico-romano, seja do ponto de vista do humanismo clássico, ciceroniano”. Graças a Winckelmann, pela segunda vez a *Renascencia Romanitatis* seria impossível na Alemanha (Bornheim 6, p. 8-9).

Irmanados na mesma busca de Winckelmann, estão dois outros grandes nomes do embate em torno da questão da cultura na Alemanha do século XVIII e XIX: J. G. Herder (1744-1803) e J. W. Goethe (1749-1832). Bornheim situa o primeiro como o que, juntamente com Winckelmann, fornecerá ao classicismo alemão o seu ideal estético (Bornheim 6, p. 10). Sabe-se, no entanto, que tanto esse como Goethe têm uma trajetória que revela o quanto, no caso da Alemanha, é difícil contrapor de forma absoluta ímpeto romântico e ideal clássico. Isso explica o fato de os nomes de Goethe e Herder estarem unidos na origem do primeiro Romantismo alemão, mais especificamente no *Sturm und Drang*, uma das primeiras

manifestações importantes da cultura alemã. Teria sido justamente Herder quem chamara atenção do jovem Goethe para a necessidade da valorização da tradição germânica, desviando seus olhos da arte francesa ao apontar o exemplo da catedral gótica de Estrasburgo, associando este estilo ao autenticamente germânico (Bornheim 5)⁵. Em 1773 Goethe escreve um ensaio intitulado *Da arquitetura alemã*, dedicado a Ervino von Steinbach, arquiteto da catedral, exaltando a organicidade do estilo gótico e celebrando a catedral como as bodas da natureza e da história (Bornheim 5, p. 82).

Mesmo que de forma breve, torna-se importante destacar a interpretação de Herder para a História, e sua concepção da poesia ditirâmbica. Aluno e amigo de J. Georg Hamann (1730-1788), segundo Baeumer ele será influenciado pela tese desse autor, a de que não se pode construir uma metafísica das belas artes sem se adentrar nos Mistérios Eleusinos, ao centro dos quais aparecem, para Hamann, as divindades Ceres e Baco. Herder partiria desse princípio para afirmar a poesia ditirâmbica como uma nova poesia nacional, oferecendo a primeira motivação psicológico-afetiva da poesia na literatura alemã. Assim como seu mestre, ele conceituaria a poesia dionisíaca como “paixões do abismo da alma”, seu cântico “repleto da linguagem sensual e bestial do vinho, e do vinho ergue-se novamente a uma certa linguagem sensual e mística dos deuses”, sua essência sendo “aquela ampliação (*Ausbreitung*) da alma, a qual subsiste em *Parenthyrsus* da embriaguez e da contemplação (*Beschauung*) das coisas divinas” (Baeumer 1, p. 135, citando Herder). Da mesma forma que Hamann, Herder vê a poesia dionisíaca das danças selvagens (*Rasen wilder Tänze*) como derivação do culto da natureza, revelando-nos nesse ponto sua inegável proximidade com as descrições feitas por Nietzsche do dionisíaco em *O nascimento da Tragédia*. Não se pode, todavia, concluir uma influência direta, mesmo considerando que Nietzsche se refere a ele com frequência (Baeumer 1, p. 136).

Semelhante à interpretação irracional-extática da poesia construída por Herder em conexão com Baco, Goethe já havia exaltado Dioniso em 1772, em *Wandrer's Sturmlied*, sob o nome de Bromius, como o gênio poético do século. Apesar disso, Dioniso ganha seu sentido pleno na poesia do Romantismo apenas com Hölderlin e Novalis, nos quais o deus aparecerá como fonte de inspiração poética e do despertar da vida através dos poetas (Baeumer I, p. 136)⁶. No que diz respeito a Hölderlin, deve-se atentar para o fato de sua visão idílica da grecidade, herdada de Winckelmann, ter avançado para além deste ao reconhecer nessa cultura a harmonia como fruto da conciliação de forças opostas, trazendo à tona uma então inédita apreciação pela profundidade escura do abismo grego, ao qual Nietzsche mais tarde associará o nome de Dioniso. A ênfase do poeta no caráter único dessa cultura por ter logrado uma síntese entre o material e o espiritual, assim como na crítica a sua época cristianizada pela perda de tal referência, estaria certamente em acordo com a leitura feita por seu antecessor, pois também para Winckelmann a Cristandade seria responsabilizada pela quebra de uma harmonia outrora vitoriosa. Todavia, a complexidade percebida pelo poeta como subjacente à nobre serenidade e à bela forma gregas era ignorada pelo pesquisador e propagandista do ideal clássico grego (Silk/Stern 22)⁷.

É preciso considerar toda essa ampla tradição de pesquisa, anterior a Nietzsche, dirigida para a grecidade e abordando os nomes de Apolo e Dioniso, inclusive para que se avalie mais adequadamente a dimensão da estética metafísica de *O nascimento da tragédia* e suas implicações maiores no persistente projeto nietzschiano de educação e formação (*Erziehung; Bildung*). Muito dessa pesquisa era publicada e difundida por meio de obras que são hoje consideradas “pseudocientíficas” e que circulavam principalmente entre filólogos da Antigüidade clássica e estudiosos das religiões e da mitologia, formando um quadro da “ciência romântica” da Antigüidade.

Destacam-se aqui nomes como os de Georg Creuzer (1771-1858), de Joseph Görres (1776-1848), do filósofo romântico da natureza, G. H. Schubert, do então muito conhecido teólogo Ferdinand C. Baur, de Karl Otfried Müller (1797-1840), e do professor de Direito de Basileia, Johann J. Bachofen (1815-1887), isso para citar apenas alguns autores de destaque nesse cenário (Baeumer 1).

Em 1808 o filósofo romântico-místico G.H. Schubert publica a obra *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, na qual defende a origem dos Mistérios dionisíacos na mitologia indiana e egípcia, celebrando-os como unificação de todas as forças da destruição e da criação, da vida e da morte. A obra pretende oferecer a seus contemporâneos românticos o resultado de sua visão dos Mistérios de Dioniso como uma “nova religião da nostalgia da morte (*Todessehnsucht*), renascimento e imortalidade”. Apenas dois anos após a publicação dessa obra, Joseph Görres descreverá a origem do mundo e o desenvolvimento dos povos como uma peculiar epifania dionisíaca de procriação e nascimentos. Em *Mythengeschichte der asiatischen Welt*, ele dirá que o movimento vitorioso de expansão do dionisismo da Índia para a Grécia mostra a expansão de todos os Mistérios e todas as religiões do oriente para o ocidente. Sua obra foi dedicada a Georg Creuzer, filólogo e pesquisador dos mitos, que havia publicado em 1807 uma pesquisa na mesma tradição de Schubert, tentando deduzir a religião dionisíaca grega e os Mistérios órficos do oriente, da Índia e do Egito, onde a bem-aventurança da morte seria um teorema dos mistérios báquicos.

Em sua obra mais importante, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, em quatro volumes, de 1810-12, Creuzer faria uma tentativa fantástica de estabelecer uma ligação histórico-cultural demonstrando que toda a mitologia e simbólica do ocidente, e sobretudo dos gregos, derivava diretamente dos cultos de Dioniso e dos Mistérios originários, segundo sua pesquisa, na Índia, Ásia menor e Egito. O terceiro volume dessa obra, que

teve imenso sucesso e inúmeras edições e traduções (Baeumer 1, p. 142)⁸, era inteiramente dedicado às religiões báquicas, que expressariam na linguagem grega todos os mitos dionisíacos asiáticos. Note-se que, sessenta anos antes de Nietzsche, Creuzer já pressupõe uma oposição entre Apolo e a religião báquica: de um lado estaria a arrebatadora e provocante flauta de Dioniso, de outro a apaziguadora cítara de Apolo. Apesar de nunca citar o nome desse pesquisador, Nietzsche toma emprestada sua *Symbolik und Mythologie* na biblioteca da Universidade de Basileia, em junho de 1871, conservando até o final da vida um exemplar dessa obra consigo.

A obra de Creuzer teve enorme repercussão ao apresentar uma interpretação orientalizante da religião e dos mitos gregos, o que evidenciava uma desvalorização da Grécia clássica, ou tal como ela fora vista pelos classicistas. Em resposta ao que consideravam um desvio, inúmeros escritos são publicados por defensores de uma Grécia clássica, contra a obra de Creuzer. O mais famoso desses libelos foi uma obra de grande divulgação à época, intitulada *Antisymbolik*, de Johann Heinrich Voss (1751-1826), publicada em 1824. Ficará claro nesse confronto até que ponto a disputa entre os “simbólicos românticos” e seus adversários clássicos se desenvolve preponderantemente em torno da origem mítica e do significado simbólico de Dioniso. Todos os títulos dos capítulos escolhidos por Voss para sua obra são elocuições contra o dionisíaco de Creuzer, evidenciando-se o método da crítica dos filólogos racionalistas da Antigüidade, contra o sincretismo da pesquisa mitológica de Creuzer e seus adeptos (Baeumer 1, p. 145)⁹. Esse debate ainda repercutia à época em que Nietzsche era estudante de filologia e, apesar de ele não fazer nenhuma referência direta a Voss, sabe-se que ele tinha conhecimento da obra do filólogo August Lobeck (1781-1860), *Aglaophamus*, assestada contra Creuzer. Nietzsche se manifesta com sarcasmo sobre ela em seu *Crepúsculo dos ídolos*, referindo-se à explicação de Lobeck para o fenômeno dionisíaco como uma “charlatanice depreciável”¹⁰.

A obra *Symbolik und Mythologie* de Creuzer teve um continuador famoso no então muito conhecido teólogo e fundador da Escola de Tübingen, Ferdinand Christian Baur, que publicará em 1824/25 *Symbolik und Mythologie oder die Naturreligion des Alterthums*, em que é destacada a relação entre Apolo e Dioniso. Algumas das afirmações de Baur sobre a relação entre esses dois deuses encontraram eco em *O nascimento da tragédia*, especialmente quando ele diz que “aquilo que em Apolo é puro entusiasmo acompanhado pela claridade da consciência, em Dioniso é êxtase embriagado” (citado por Baeumer 1, p. 145)¹¹. Em meados do século XIX a concepção romântica do dionisíaco torna-se corrente e aparece em inúmeros manuais da Antigüidade grega, como o exemplificaria *Handbuch der Archäologie der Kunst*, publicada em 1830 pelo pesquisador Karl Otfried Müller. Além de apontar para uma reunião de apolíneo e dionisíaco, Müller o descrevia como uma força penetrante e plena de prazer da natureza inteira, que captura o homem e o arranca da calma de seu *princippi individuationis* para o completo auto-esquecimento (Baeumer 1, p. 146), antecipando em mais de quarenta e dois anos a descrição oferecida por Nietzsche do dionisíaco, no início de *O nascimento da Tragédia*, o que apenas acrescentaria uma necessária interrogação a respeito da talvez excessiva ênfase sempre dada sobre a influência de Schopenhauer na leitura que Nietzsche faz dos gregos e da tragédia grega nessa obra.

Para além dessa descrição do dionisíaco tão próxima daquela oferecida por Nietzsche mais tarde, Müller será a fonte principal para a concepção do apolíneo em *O nascimento da Tragédia*¹². Em 1824, aquele publicara um estudo em dois volumes intitulado *Die Dorier*, no qual ele destacaria Apolo como criador das artes plásticas e descrevendo-o com as imagens de claridade, sabedoria e harmonia de quem caberia ser guardião dos limites¹³. Ao modo de Creuzer ele associava esse deus à calmante e séria cítara, igualmente contrapondo-o à flauta selvagem e excitante e a todas religiões das

forças da natureza, representadas pelo sofrente e triunfante Dioniso. Já nessa obra Müller conecta a mitologia dionisíaca com a origem do drama, no qual ele veria a unificação entre o coro apolíneo e a flauta e o ditirambo dionisíaco. Essa tese será desenvolvida mais longamente ainda pelo estudioso da Antigüidade em sua obra seguinte, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, que Nietzsche tomou por empréstimo na biblioteca da Universidade de Basileia à época da preparação de *O nascimento da tragédia* e ainda uma outra vez em 1875.

Baeumer chama atenção para o fato de que Müller teria sido o primeiro a dar divulgação ao adjetivo “dionisíaco”, em lugar do já muito empregado “báquico”, em sua *Handbuch der Archäologie der Kunst*, embora seja encontrado um registro anterior do adjetivo, justamente em notas de Goethe para sua peça *Pandora*, de 1808. A substantivação do adjetivo teria sido empregada pela primeira vez por Julius Klein, na obra *Geschichte des Dramas*, de 1865, na qual ele formula o conceito da tragédia grega dionisíaca, levando adiante a tese de Müller da união entre o sofrente Dioniso, expresso pelo Ditirambo e pela flauta, e a cítara calmante de Apolo como origem e sentido do drama grego¹⁴. A este último, Klein chama o “espírito da cultura”, purificado na tragédia pela paixão dionisíaca, fato que o coloca como precursor de Nietzsche, juntamente com Schelling, no que se refere a um tratamento estético do par apolíneo-dionisíaco, desqualificando a observação feita por Nietzsche em seu *Crepúsculo dos ídolos*, de que ele teria sido quem conduziu esse par de opostos para o reino da estética (Baeumer 1, p. 149; também Nietzsche; GD/CI, Incursões de um extemporâneo, § 10).

Assim como já haviam feito antes outros proeminentes pesquisadores da Antigüidade, Klein contrapõe as festas dionisíacas e sua música excitante de flauta à música lenitiva da cítara de Apolo. Esse fora, aliás, um ponto de controvérsia do qual certamente Nietzsche tomou conhecimento na crítica de seu mestre, o filólogo clássico

Ritschl, contra o colega e também professor na Universidade de Bonn, Friedrich Gottlieb Welker, autor de um estudo em três volumes sobre os deuses gregos, publicado entre 1857 e 1862 (Baeumer I, p. 148)¹⁵. Nessa obra ele tratava não apenas da contraposição entre Apolo e Dioniso, mas chega a falar da fusão de um no outro. Welker seguia Creuzer e Müller nessa avaliação que contrapunha as festividades dionisíacas à música da cítara de Apolo, o que deve ter alimentado debates com Ritschl, que já em 1832 contrapunha à cítara apolínea a aulética dionisíaca, como parte essencial de todos cultos orgiásticos. Entre 1830 e 1835 Ritschl manteve um caderno de anotações para suas aulas de história da poesia grega, o qual fora constantemente retrabalhado ao longo de seus anos em Bonn, quando essa contraposição já era estudada. Surgiu então o relato de suas críticas às idéias de Welker e à tese expressa por Müller em sua *Die Dörner*¹⁶.

Uma última referência nesse quadro dos estudos sobre a cultura grega seria a do professor de Direito da Universidade de Basileia, Johann Jakob Bachofen, que produziu grande espanto no meio acadêmico da época. Aos quarenta anos, já famoso e reconhecido como fundador da Ciência do Direito, torna-se repentinamente pesquisador do mito dionisíaco. Também dele pode-se dizer ter sido um tributário da *Symbolik und Mythologie*, de Creuzer. Em uma obra publicada em 1859, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Bachofen defende a tese de que o enlace sexual é sempre a lei fundamental dionisíaca, pois Dioniso como poder da Terra e do Sol não se apresentaria como Apolo, bailando na mais elevada pureza de luz, solitário e assexuado, mas sim sempre em conexão com seres femininos. Bachofen conclui sua obra com um capítulo intitulado “Dioniso como fomentador da liberdade e igualdade”, no qual ele defende que o deus tudo conduziria à *Philia* da vida originária promovida em seus Mistérios, em que homens livres e escravos tomariam parte de forma igual, já que, perante o deus do prazer material,

todas as fronteiras erguidas pela vida do Estado desmoronariam. Sabemos que Nietzsche descreverá alguns anos depois, em *O nascimento da tragédia*, o dionisíaco com quase idênticas palavras às de Bachofen, como aquele princípio diluidor de todas as fronteiras entre os homens, como força capaz de tornar o escravo homem livre e não apenas unificar, mas reconciliar cada homem com seu próximo (Baeumer 1, p. 151-2).

Tendo sido traçado esse cenário da pesquisa e dos debates em torno da questão do embate entre apolíneo e dionisíaco, caberia chamar atenção para a necessidade de uma leitura que aponte as proximidades e distâncias entre a reflexão nietzschiana sobre a cultura e o pensamento de dois eminentes representantes do Romantismo alemão: August Schlegel (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829). Em seus dois textos sobre a relação entre Nietzsche e o Romantismo, em especial no que diz respeito à interpretação da tragédia grega e desta na cultura grega, Ernst Behler (Behler 2 e 3) sugere que a pesquisa dessa temática na obra de juventude de Nietzsche deve incluir necessariamente os nomes dos irmãos Schlegel, considerando-se em especial o de Friedrich Schlegel que, em 1822, teria reeditado em suas *Obras completas* os estudos de juventude sobre literatura grega, então tornados famosos e agora reelaborados sob o título de *Studien des klassischen Altertum* (Behler 2, p. 341). A investigação demandaria ainda, segundo Behler, avaliar a real extensão da influência do pensamento dos irmãos Schlegel sobre a construção do conceito de dionisíaco na obra de juventude de Nietzsche. Ressalte-se a interpretação de Fr. Schlegel para o drama ático, considerado por ele como fruto da união da natureza objetiva da epopéia com o entusiasmo subjetivo da poesia lírica, unificados em ação (*Handlung = Epos*) e no canto do coro (*Chorgesang = Lyrik*). Embora não empregando os conceitos de apolíneo e dionisíaco, mas sim o modelo idealista da filosofia transcendental expresso no antagonismo entre necessidade e liberdade,

ou entre natureza e eu, lembra Behler, a interpretação de Schlegel, mesmo assim, poderia ser entendida como um modelo para a concepção mais tarde construída por Nietzsche (Behler 2, p. 344).

Embora o autor considere evidente a proximidade entre *O nascimento da tragédia* e a obra de Fr. Schlegel *Über das Studium der Griechischen Poesie*, de 1797, ele lembra que permaneceriam dúvidas se Nietzsche tinha familiaridade com essa obra. No entanto, acrescenta ele, não se deveria subestimar a força de atração que teria exercido sobre ele a visão dos gregos e da cultura grega, tal como a oferece August Schlegel em suas *Vorlesungen*, editadas em 1808 em Viena como *Über die dramatische Kunst der Literatur*, e com as quais o autor se ocupará até sua morte. Segundo Behler, tão ampla teria sido a divulgação dessa obra na Europa, devido a suas inúmeras traduções, que em 1929 Josef Kröner a intitularia como “embaixadora do romantismo alemão” no continente (Behler 2, p. 349). O significado desses dois pensadores do Romantismo para a trajetória filosófica de Nietzsche, em especial para sua reflexão sobre o papel da arte para a cultura, deve ser considerado, acredita o autor, mesmo no contexto da crítica tardia de Nietzsche ao Romantismo. De acordo com ele, mostra-se de fundamental importância que se faça distinção entre essa crítica e a comunhão que permanece existindo entre o filósofo e alguns dos ideais defendidos pelos primeiros românticos, por exemplo no que se refere ao desprezo pela cultura filistéia burguesa contemporânea e a busca de um mais elevado paradigma de cultura na Antigüidade (Behler 3, p. 60-1; Lovejoy 14, p. 183-205; Gerhardt 10, p. 375).

A relação do pensamento alemão com a Grécia a partir de Winckelmann marca todas as esferas da cultura, e de forma especial a filosofia e a reflexão sobre a arte. A afinidade insistentemente pretendida por filósofos germânicos entre sua cultura ou sua ambição de cultura e a grecidade encontra eco entre artistas e estudiosos do mito e da religião. Em comum todos parecem ter a certeza,

ou ao menos a intuição, de estarem inseridos em uma modernidade cujo traço mais marcante seria justamente seu distanciamento e mesmo alienação frente aos valores alcançados pela cultura grega. Igualmente parecem comungar na percepção desta sua antecessora distante como um modelo bem sucedido “totalidade”, um breve momento no qual o ser humano pôde existir como “ser integral”, numa perfeita integração entre forças psíquicas, físicas e espirituais; entre ação e reflexão; entre saber e fazer, desconhecida pela Europa cristianizada de sua época.

Simultaneamente crítica da cultura na qual se encontravam mergulhados e utopia por um reencontro com a “pátria perdida”, essa ambição de totalidade fundada em sua leitura dos gregos será a marca de um paradoxal casamento entre classicidade e romantismo que unirá Nietzsche a ilustres predecessores seus, como Winckelmann, Lessing, Hölderlin, Schiller, aos irmãos Schlegel, sem esquecermos de Hegel e Goethe. A “nostalgia da pátria”, como o próprio Nietzsche a define em um fragmento póstumo localizado entre agosto e setembro de 1885 (XI, 41 [4]), configuraria a mais fundamental forma de romantismo presente na raiz da filosofia alemã e que irmanaria grandes nomes como Leibniz, Kant, Hegel e Schopenhauer, “apenas para nomear os grandes”: “essa ânsia pelo melhor que jamais houve. Não se está mais em casa (*heimisch*) em nenhum lugar, de modo que no fim se anseia estar de volta onde se pode de alguma forma estar em casa, porque esse é o único lugar onde se gostaria de estar em casa: e isso é o mundo grego!”. Que Nietzsche incluía a si mesmo nessa linhagem de grandes, isso ele já deixava implícito desde *O nascimento da tragédia*, quando falava da “mais nobre luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura” (Nietzsche 16, vol. I, p. 129), o que deveria incitar a que se investigasse com persistência essa contenda constante em sua obra entre ideal romântico e ideal clássico.

Abstract: This paper presents an overview of the relation between German culture and the ideal of grecity, as this later was established by Winckelmann in the 18th century. It aims to highlight the links between Nietzsche’s thoughts about the Greeks with that tradition and also to sketch the thesis that his reflection on culture is permeated by the same conflict between “classical” and “romantic” ideal that feeds the work of all a lineage of “great creators”, from Winckelmann to Hölderlin, Goethe, Schiller, and the Schlegel brothers.

Keywords: culture – romanticism – classicism – aesthetics – Greece

notas

- ¹ Quanto a essa autopublicidade levada a cabo por Nietzsche em torno de seu nome como o descobridor, cf. GD/CI, “O que devo aos antigos” § 4; EH/EH, “O nascimento da tragédia”, § 3; XIII, 14 [35], da primavera de 1888. KSA XIII, p. 235.
- ² Seria aqui pertinente ao menos um breve comentário sobre tais considerações de Winckelmann sobre a obra *Laocoonte*, uma escultura do período helenístico. Não é preciso muito conhecimento de história da arte e estética para perceber a incongruência das interpretações feitas por esse teórico do clássico e a obra em questão. O texto não faz a adequação à obra tomada como objeto de análise, deixando-nos ante um hiato evidente.
- ³ O título da tradução brasileira é *Reflexões sobre a arte antiga*. O título original, excessivamente longo, geralmente é condensando mesmo em citações de comentadores em alemão: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.

- ⁴ O mesmo pensamento é desenvolvido em dezenas de outras cartas da época, cf., por exemplo, Carta a Rohde de novembro de 1868, KSA II p. 344-345, da qual se extraiu aqui a imagem dos filólogos como uma “ninhada de vermes pululantes” alimentando-se da Antigüidade; cf. também, carta a Rohde, de janeiro/fevereiro de 1870, KSB III p. 93-6; também a Deussen, de fevereiro de 1870, KSA III, p. 97-9.
- ⁵ O *Sturm und Drang* foi o movimento considerado precursor do Romantismo alemão, surgido na segunda metade do século XVIII, integrando um grupo de jovens autores que se propunha emancipar a literatura germânica, constituindo-se na primeira manifestação coletiva do romantismo europeu. A denominação proveio de uma peça homônima de F. M. Klinger, um dos integrantes do grupo do qual faziam parte também Herder, Goethe e Schiller (Cf. nota de J. Guinsburg. in: Nietzsche 20, p. 145).
- ⁶ O autor lembra que Nietzsche considerava Hölderlin como seu poeta predileto. Quanto a Novalis, deve-se acrescentar que o professor de literatura alemã de Nietzsche em Schulpforta, August Koberstein, era autor de uma abrangente história da literatura alemã e um conhecido historiador da Escola Romântica, sendo especial apreciador de Novalis (Behler 3, p. 70).
- ⁷ Cf. especialmente o capítulo “Germany and Greece”, p. 3-14.
- ⁸ Baeumer nota que Creuzer irá destacar, em um prefácio escrito para a terceira edição desta sua obra, sua concordância com Hegel e a dívida para com Schelling. O comentador lembra ainda que Hegel havia dirigido sua poesia juvenil *Elêusis*, de 1796, a Hölderlin, colocando os Mistérios de Ceres em secreta conexão com a amizade de Tübingen, onde foram colegas, junto com Schelling.

- ⁹ O autor observa aqui que Goethe toma parte apaixonadamente nesse debate da época “Voss contra Creuzer”. Segundo o comentador, Goethe afirmaria em uma carta de janeiro de 1818 que a *Antisymbolik* de Voss seria o “antidioniso dos clássicos e igualmente sua última e não pouco eficaz fortaleza contra os românticos”.
- ¹⁰ Cf. GD/CI, O que devo aos antigos, § 4. O tradutor espanhol desta obra, Andrés Sánchez Pascual é quem comenta em nota que Nietzsche lera a obra de Lobeck à época de estudante de filologia (Nietzsche 19, p. 170. KSA XIII, 14 [35], p. 235).
- ¹¹ Apud: Baeumer, M., op. cit., p. 145. O autor comenta a respeito de Baur, que Franz Overbeck, amigo próximo de Nietzsche, venerava Baur como modelo científico.
- ¹² Sobre a influência de Müller sobre os escritos preparatórios para *O nascimento da tragédia*, cf. López 13, especialmente o capítulo “Los primeros escritos sobre el origen de la tragedia”, p. 131-50.
- ¹³ Baeumer remete aqui a uma informação de Charles Andler em sua obra sobre Nietzsche, na qual ele aponta essa obra de Müller sobre os dóricos como a fonte para a construção do apolíneo em GT/NT. Baeumer mostra que também a obra *Handbuch der Archäologie*, de Müller havia sido tomada de empréstimo por Nietzsche em junho de 1870 (Baeumer 1, p. 146).
- ¹⁴ Teria sido Karlfried Gründer quem chamara atenção para o nome de Julius Klein no que se refere à pesquisa do século XIX em torno do par apolíneo-dionisíaco, ressaltando que Nietzsche conhecia a obra de Klein (Cf. Gründer, K. “Apolinisch-dionysich” in : Ritter 21, vol. I, p. 441-5).
- ¹⁵ A obra de Welker, *Griechische Götterlehre* fora tomada de empréstimo por Nietzsche na biblioteca da Universidade de Basileia em abril de 1871.

- ¹⁶ Ernst Behler comenta que Friedrich Ritschl, mestre de Nietzsche em Bonn, teve ainda contacto acadêmico com August Schlegel. Ritschl se dizia, por reiteradas vezes, partidário de Friedrich Schlegel e de Georg Creuzer. Behler acrescenta que, à época, comentava-se que a concepção da literatura grega de Ritschl era, na verdade, o programa de Friedrich Schlegel (Behler 3, p. 71).

referências bibliográficas

1. BAUEMER, Max L. “Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‘Entdeckung’ durch Nietzsche” in: *Nietzsche Studien* (6), 1977, p. 123-153.
2. BEHLER, Ernst. “Die Auffassung des dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche” in: *Nietzsche Studien* (12), 1983, p. 335-354.
3. _____. “Nietzsche und die frühromantische Schule” in: *Nietzsche Studien* (7), 1978, p. 59-96.
4. BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio. Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.
5. BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo” in: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75-111.

6. _____. “Introdução à leitura de Winckelmann” in: WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.
7. BORNMANN, Fritz. “Von Leipzig nach Basel. Nietzsche zwischen Philosophie und Philologie” in: *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1999, p. 67-76.
8. CHAVES, Ernani. “Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt” in: *cadernos Nietzsche* (9). Departamento de Filosofia da USP. São Paulo, 2000, p. 41-66.
9. FABRIS, Annateresa. “O classicismo nas artes plásticas” in: GUINSBURG, J. (org.) *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 263-291.
10. GERHARDT, Volker. “Von der Ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst” in: *Nietzsche Studien* (13), 1984, p. 374-393.
11. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
12. LARGE, Duncan. “‘Nosso Maior Mestre’: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura” in: *cadernos Nietzsche* (9). Departamento de Filosofia da USP. São Paulo, 2000, p. 3-39.
13. LOPEZ, Héctor Julio Pérez. *Hacia el Nacimiento de la tragédia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. Madrid: Res Publica, 2001.
14. LOVEJOY, Arthur. *Essays in the history of ideas*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1948.

15. NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* (KSB), Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1986.
16. _____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA), Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.
17. _____. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe* (KGW), Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1969.
18. _____. *Werke in Drei Bänden*, Hrsg. von Karl Schlechta. München: Carl Hanser, 1956.
19. _____. *Crepúsculo de los ídolos*. Introdução, tradução e notas: Andrés Sanchez Pascual. 7^a Ed. Madrid: Alianza, 1984.
20. _____. *O nascimento da tragédia*. Trad. notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
21. RITTER, Joachim (Hrsg). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 8 Bände. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
22. SILK, M. S e STERN, J. P. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
23. WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Estudo introdutório de Gerd Bornheim. Porto Alegre: Movimento, 1975.
24. _____. *Geschichte der Kunst des Atertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.