

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

EDIMAR BARCELOS

**O ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL DE NIETZSCHE EM SUAS
REFLEXÕES SOBRE A ARTE**

**VITÓRIA
2018**

EDIMAR BARCELOS

**O ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL DE NIEZSCHE EM SUAS
RELEXÕES SOBRE A ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia, na área de concentração de Filosofia Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Viesenteiner

VITÓRIA

2018

EDIMAR BARCELOS

**O ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL DE NIEZSCHE EM SUAS RELEXÕES
SOBRE A ARTE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em _____ de _____ de 2018

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Luiz Viesenteiner

Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador e presidente da comissão

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Delbó Lopes

Universidade Federal de Goiás
Examinadora Externa

Prof. Dr. Wander Andrade de Paula

Universidade Federal do Espírito Santo
Examinador Interno

Para todos familiares e para meus amigos
nietzschianos, Diogenes Zanotelli (*in
memorian*) e Carlos César Simões, irmão
para todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José e Zenilda, pelo amor, pela dedicação, pela confiança, pelo apoio, pelo incentivo ao estudo e, principalmente, pelas maiores lições de honestidade, persistência, resiliência e perseverança que me ensinaram;

Às minhas irmãs, Edinéia e Michelli, com quem aprendi e continuo aprendendo o valor de partilhar as coisas, pelo companheirismo, carinho e paciência de sempre; aos meus sobrinhos Rafael, Gustavo e Mariana, a quem muitas vezes não pude dedicar o merecido tempo da minha atenção, mas que entenderão minhas razões quando lerem esta singela homenagem futuramente;

Ao meu cunhado Djalma Matias, e a todos os familiares que torceram, compreenderam e estiveram sempre comigo de uma forma ou de outra;

Ao professor Jorge Luiz Viesenteiner, a quem sou extremamente grato pela generosidade com que orientou esta dissertação. A pesquisa aqui apresentada só foi possível por sua leitura atenciosa, pelo cuidado dispensado a cada passo deste trabalho e pela confiança depositada em mim. Sua humildade e sabedoria me fascinaram, me inspiraram e me fizeram persistir, mesmo em meio às barreiras que ele sabe que encontrei;

À professora Adriana Delbó Lopes e ao professor Wander Andrade de Paula pelas contribuições durante a qualificação; a todos os professores do Departamento de Filosofia, aos técnicos administrativos do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Ufes;

A todos os meus queridos amigos e amigas de longe ou de perto, que souberam ter paciência e respeito a meu momento e que me acompanharam com seu carinho, com suas energias positivas e com seus incentivos nos momentos de desânimo e lamúrias, amigos sempre presentes, ainda que eu tenha faltado bastante nos últimos tempos.

A todos os meus colegas de trabalho, especialmente meus queridos amigos professores que me acompanharam ao longo desses anos apoiando-me em todos os sentidos;

À FAPES, cujo apoio foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

“A arte deve antes de tudo e em primeiro lugar embelezar a vida, portanto, fazer com que nós próprios nos tornemos suportáveis e, se possível, agradáveis uns aos outros”. HHII, §174

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

A presente pesquisa pretende abordar o engajamento de Nietzsche com as questões culturais de sua época em suas reflexões sobre a arte, tomando como pano de fundo a ideia de um Nietzsche que, através da filosofia e pela arte, faz uma crítica à cultura. Em última instância, o que defenderemos neste estudo é um conceito de engajamento que está ancorado nas reflexões nietzschianas sobre a arte, mas que, no entanto, indica uma preocupação do pensador que não considera puramente o aspecto estético, mas se estende ao âmbito político-cultural. Essa hipótese de engajamento político-cultural será exemplificada através dos conceitos de *Bildung* e de música popular nos escritos do primeiro Nietzsche. Por fim, uma análise político-cultural do texto *O Caso Wagner* servir-nos-á como crítica ao projeto da modernidade, no trato de conceitos como *décadence*, niilismo, arte decadente, indústria cultural e grande política, de modo a sedimentar a ideia geral de um Nietzsche engajado política e culturalmente.

Palavras-chave: Engajamento político-cultural. Arte. Extemporaneidade. Crítica. Modernidade. Niilismo. *Décadence*. Grande Política.

ABSTRACT

The present research aims to address how Nietzsche was an extremely engaged thinker with the cultural issues of his time in his reflections on art. Taking as a background the idea of a Nietzsche who through philosophy and art criticizes culture, we will defend a concept of engagement, what anchored Nietzsche's reflections on art. Nevertheless, this indicates that his views were not only a purely aesthetic concern, but a cultural political. This hypothesis of cultural political engagement will be demonstrated through the concepts of *Bildung* and popular music in the writings of the so called first Nietzsche. Finally, our work takes into consideration the text "*The Wagner Case*". In this regard, we will be analysed politically culturally as a critique of the modernity project, working concepts such as *décadence*, nihilism, decadent art, cultural industry and great politics; all this, based on the general idea of a culturally politically engaged of Nietzsche.

Keywords: Cultural political engagement. Art. Extemporaneity. Criticism. Modernity. Nihilism. *Décadence*. Great politics.

LISTA DE ABREVIATURAS

A – *Aurora*

ABM – *Além de Bem e Mal*

AC – *O Anticristo*

CI – *Crepúsculo dos Ídolos*

Co. Ext. I – *Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor*

Co. Ext. II – *Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*

Co. Ext. III – *Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador*

Co. Ext. IV – *Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth*

CW – *O Caso Wagner*

DM – *O drama musical grego*

EE – *Escritos sobre Educação/Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino.*

EH – *Ecce homo*

FP – *Fragmentos Póstumos*

FT – *A filosofia na época trágica dos gregos*

GC – *A Gaia Ciência*

GM – *Genealogia da Moral*

HH I – *Humano, demasiado humano I*

HH II – *Humano, demasiado humano II*

NT – *O Nascimento da Tragédia*

NW – *Nietzsche contra Wagner*

Za – *Assim falou Zaratustra*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O ENGAJAMENTO POLÍTICO EM NIETZSCHE	16
1.1 O CONCEITO DE ENGAJAMENTO	18
1.2 A IDEIA DO PROJETO DE OBRA DE ARTE TOTAL	33
1.2.1 A crítica de Nietzsche ao projeto de <i>Obra Arte Total</i>	34
1.2.2 A crítica de Nietzsche ao nacionalismo	41
2 O CONCEITO DE ENGAJAMENTO EM NIETZSCHE PARA ALÉM DO ASPECTO ESTÉTICO	47
2.1 A PROPOSTA DA BILDUNG COMO EXEMPLIFICAÇÃO DO CONCEITO DE ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL EM NIETZSCHE	48
2.2 A MÚSICA POPULAR EM NIETZSCHE COMO UMA QUESTÃO POLÍTICO-CULTURAL	57
3 O CASO WAGNER ANALISADO POLÍTICO-CULTURALMENTE COMO CRÍTICA AO PROJETO DA MODERNIDADE	71
3.1 WAGNER: UM ATOR NO CENÁRIO DA <i>DÉCADENCE</i> MODERNA	71
3.2 O NIILISMO COMO EXPRESSÃO DA <i>DÉCADENCE</i> MODERNA	77
3.3 A ARTE DECADENTE COMO DIAGNÓSTICO DA MODERNIDADE	86
3.4 A CRÍTICA À ARTE MODERNA EM NIETZSCHE COMO ANTECIPAÇÃO DO CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL	95
3.5 A GRANDE POLÍTICA COMO PROPOSTA DE NIETZSCHE PARA A CRIAÇÃO DE NOVOS VALORES	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A pesquisa realizada nesta dissertação surgiu com o anseio de explorar a relação ainda pouco explanada entre a arte e a política em Nietzsche. Para tal empresa, buscou-se entender que as reflexões de Nietzsche sobre arte revelam um caráter de engajamento político-cultural, uma vez que, a nosso ver, para Nietzsche, a arte não é somente uma justificação estética da vida, visto que ele não pensa a arte exclusivamente por ela mesma, mas sempre relacionada à cultura na qual se insere. Podemos, então, afirmar que, quando o filósofo germânico reflete sobre a arte, está pensando simultaneamente a política e a cultura.

Vale ressaltar, portanto, que a definição de política neste trabalho equivale a engajamento político-cultural. A ideia é mostrar que Nietzsche tem uma relação muito específica com o seu tempo e, enquanto tal, é uma função política, pois se posiciona diante dos problemas de sua época por meio de sua crítica filosófica à cultura. Cabe frisar, mais uma vez, que política, aqui, não deve ser entendida como política partidária.

Assim, a problemática deste trabalho vem justamente responder a em que medida a preocupação de Nietzsche com a arte não está voltada somente para uma metafísica estética, mas abarca também uma dimensão político-cultural. Não se trata, portanto, de discutir, por exemplo, os conceitos de política, de história, de arte, de *Bildung*, em Nietzsche, mesmo porque tais conceitos, por si sós, já renderiam temas para dissertações diversas. O recorte, aqui, é mais preciso, a saber: como encontramos com essa hipótese-guia de engajamento político-cultural nas reflexões artísticas nietzschianas? Como percebemos isso em conceitos, especificamente na arte? Para isso, precisamos nos valer de algo que nos mostre esse engajamento, numa direção diferente daquela apontada pela estética, através da metafísica, como é, por exemplo, a música popular alemã e o conceito de *Bildung*, que a nosso ver cumpre este papel de pensar a arte também num viés político.

Tomando como pano de fundo a ideia de um Nietzsche que, através da filosofia e pela arte, faz uma crítica à cultura, em última instância, o que defendemos nesta pesquisa é um conceito de engajamento que está ancorado em suas reflexões sobre a arte, mas que, no entanto, indica que ele tinha, além de uma preocupação estética, também uma dimensão político-cultural.

O primeiro capítulo trata especificamente dos conceitos de engajamento e de extemporaneidade em Nietzsche, bem como das ideias de obra de arte total e de

nacionalismo, além das respectivas críticas a essas ideias, levadas a cabo pelo filósofo germânico. Já no segundo capítulo temos uma interpretação pautada na hipótese-guia levantada no primeiro capítulo, de que Nietzsche era um pensador engajado político-culturalmente em suas reflexões sobre a arte. Tal hipótese é explanada através dos conceitos de *Bildung* e de música popular nos escritos do primeiro Nietzsche. Findando nosso trabalho, o último capítulo traz a análise político-cultural do texto *O Caso Wagner* enquanto crítica ao projeto da modernidade, trabalhando conceitos como *décadence*, niilismo, arte decadente, indústria cultural e grande política.

No primeiro capítulo, partiremos da conceituação de engajamento, perpassando diversas passagens dos textos de Nietzsche e associando tal conceito à ideia de extemporaneidade. Para tanto, usaremos referências textuais de Nietzsche e de comentadores como Löwith (2014), Dias (2009), Pearson (1997), Viesenteiner (2015).

Diversas são as citações em que o próprio Nietzsche se apresenta como extemporâneo, e, justamente, a nosso ver, extemporaneidade é um engajamento político-cultural. A saber, portanto, “por extemporaneidade compreendemos a hipótese de um modo de ser que consiste em um distanciamento da situação na situação”¹. Dessa forma, quando Nietzsche se posiciona tomando distância de sua época através de uma crítica à arte moderna, está intrinsecamente fazendo uma crítica mais ampla a toda cultura moderna e, por conseguinte, à visão política dominante, uma vez que esta reflete o contexto cultural do qual é fruto.

A extemporaneidade é um dos pilares fundamentais que perpassa a filosofia nietzschiana na interpretação que aqui fazemos. A ideia será esmiuçada em algumas passagens das obras de Nietzsche adiante destacadas: *O Nascimento da tragédia*, *as Considerações Extemporâneas*, *Humano, Demasiado Humano I e II*, *A Gaia Ciência*, *Aurora Além do bem e do mal* e *O Caso Wagner*.

Ainda no primeiro capítulo, será abordada a ideia do projeto de obra de arte total, proposta pelo músico Richard Wagner, de acordo com o qual, lideradas pela música, todas as artes deveriam se fundir para se tornar a “arte do futuro”. A ideia de Wagner, num primeiro momento, foi aplaudida e, depois, vaiada por seu maior apreciador e seu maior crítico, Friedrich Nietzsche.

¹ VIESENTEINER, Jorge Luiz. Estrutura formal e semântica do argumento autogenealógico em Nietzsche. *Cadernos de Filosofia Alemã*, v. 20, n. 2, p. 105-119, jun./2015.

Ao longo do período de redação de sua primeira obra, período do mais produtivo diálogo com Wagner, Nietzsche aprofunda sua leitura da metafísica de Schopenhauer e se afasta definitivamente da concepção da obra de arte total, elaborando uma compreensão da tragédia antiga que tem como base a primazia da música absoluta (BURNETT, 2012, p. 35-36). Outra temática discutida ainda no primeiro capítulo desta pesquisa é a crítica de Nietzsche ao nacionalismo, uma vez que Wagner, nacionalista declarado, aparece como representação do efeito que o nacionalismo tem sobre os indivíduos: uma dominação praticamente irresistível que leva os indivíduos a colocarem a nação acima de qualquer outro valor em suas vidas.

O conteúdo dos seus escritos deixa claro o caráter incômodo que o nacionalismo teve para Nietzsche, outrora simpatizante dos ideais wagnerianos, e posteriormente contrários a eles, de maneira cada vez mais acentuada.

O segundo capítulo trata da interpretação do conceito de engajamento em Nietzsche noutra direção que diverge da dimensão da estética enquanto metafísica, a saber, uma interpretação que se baseia numa aplicabilidade política da arte. A abordagem desse capítulo buscará responder às seguintes questões: Em que sentido o filósofo germânico era engajado? Como encontramos essa noção de engajamento em Nietzsche? Que conceitos giram em torno da ideia de arte para que possamos compreender isso? Em que sentido podemos especificar não apenas no último Nietzsche, mas também no jovem, que de fato havia uma preocupação político-cultural? A partir dessas indagações, portanto, a proposta do capítulo é mostrar que as reflexões nietzschianas acerca da arte sempre trouxeram em seu bojo também um forte caráter político-cultural. Para responder a essas questões, lançaremos mão de dois conceitos fundamentais que, a nosso ver, aquiescem a tese central deste estudo, a saber, a música popular e a *Bildung*.

Para o desenvolvimento desta hipótese, serão utilizadas obras do jovem Nietzsche como *O Nascimento da tragédia*, *As Considerações Extemporâneas*, *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de Ensino*. Lançaremos mão, ainda, de vários comentadores, dentre os mais importantes: Dias (2005/2012); Cruz (2013); Moura (2010); Castro (2008); Burnett (2004/2005/2007/2010); Lima (2017).

Por fim, o terceiro e último capítulo culminará com a análise político-cultural da carta aberta de Nietzsche *O Caso Wagner*, enquanto crítica ao projeto da

modernidade. A obra será analisada prioritariamente nesse capítulo destacando a função primordial da arte enquanto expressão política.

O que nos interessa, aqui, afinal, é problematizar as concepções de arte no século XIX, a partir do modo como Nietzsche aborda a temática da arte em *O Caso Wagner*. Trataremos de elucidar que a problemática em xeque apresenta-se impregnada de uma dimensão política-cultural contumaz, o que aponta para um Nietzsche extremamente voltado às questões que abarcam o contexto da Europa na Modernidade. Logo, sustentaremos um posicionamento de engajamento através da crítica à cultura moderna e ao que ela representa, por meio de reflexões encabeçadas pela arte. Podemos começar a pensar esse movimento de diagnóstico e crítica a partir do histrionismo e da teatralidade presentes de forma mais contundentes na carta aberta *O Caso Wagner*. Assim, é pela teatralidade e pelo histrionismo que Nietzsche encontra o seu ponto de partida para o diagnóstico da *décadence* wagneriana: segundo ele, o histrionismo é um sintoma maciço da *décadence* moderna, uma vez que os artistas – dentre eles, o próprio Wagner – tornaram-se comediantes (CW, §5). Nietzsche continuará destacando que a arte de Wagner pode ser caracterizada como decadente notavelmente por ser uma arte preocupada particularmente em produzir efeitos para o público (CW §6).

Perceberemos, ainda nesse capítulo, que Nietzsche destaca que a música de Wagner está preocupada em transmitir uma ideia, um pensamento, uma moral disfarçada para o público. Em câmbio, a exigência do filósofo germânico vai à outra direção totalmente oposta, pois o que ele propõe é uma capacidade criadora da música (CW, §1). A *décadence* de Wagner se manifestaria, portanto, dentre outros aspectos, pelo seu excesso de teatralidade, ancorado na necessidade que o ator Wagner tinha de a todo custo fazer-se compreender, como nos revela Nietzsche (CW, §8).

Ainda a respeito dessa cegueira que paira sobre a Europa Moderna ao não reagir contra esse fenômeno da decadência, Nietzsche parece profundamente angustiado, preocupado e estarecido, pois, além dos alemães, até os franceses e russos tinham deixado se enfeitiçar pela música decadente de Wagner, o que significa, segundo Nietzsche, que a não resistência dos europeus é um sintoma de que já estão contaminados também pela decadência (CW, §5).

Veremos neste capítulo também que o niilismo é a expressão da *décadence* moderna, e é, também, uma forma de perpetuação do niilismo e que, portanto, ele

não foi vencido. Defenderemos a ideia de que Nietzsche não tem preocupações de cunho meramente metafísicos ao fazer suas críticas e que, nesse sentido, não quer somente fazer frente a uma tradição filosófica que busca fundamentos indissolúveis para justificar o agir humano em sociedade.

Na seção “A arte decadente como diagnóstico da modernidade”, analisaremos que a arte não tem objetivo de ser uma fuga da constatação do terrível com toda sua tragicidade. Ela é, sim, uma “consolação metafísica”, mas não uma fuga, dessa maneira, fica-se evidenciado a relação entre a arte trágica do heleno e a sua natureza trágica de ser, viver e conviver. Uma arte autêntica como constructo próprio de uma cultura saudável. Diametralmente oposto a isso, Nietzsche não deixou passar despercebido que a arte na modernidade guardava, igualmente, uma relação essencial entre sua natureza e a natureza do povo que a produziu e a “consumiu”: uma arte decadente é manifestação de um povo em inegável degenerescência.

A decadência da modernidade foi constatada por Nietzsche em todos os aspectos da cultura moderna: na política, na educação, nas relações sociais, na sua relação com a ciência, na filosofia e, principalmente, na arte (particularmente na ópera). Isto posto, mostraremos neste capítulo que a crítica à arte moderna, particularmente à ópera wagneriana, não é uma crítica meramente estética, uma vez que tem como pano de fundo uma crítica político-cultural, por meio da qual Nietzsche consegue fazer um diagnóstico de todo o decadente panorama político, social, cultural da modernidade a partir da decadência na arte.

Na penúltima seção deste capítulo analisaremos que a hipótese que estamos considerando aqui tem toda razão de ser: na crítica nietzschiana à arte moderno-decadente, culminada na ocasião da crítica à ópera de Wagner em Bayreuth, já estão presentes os elementos básicos da cultura de massa que caracterizariam o conceito de indústria cultural: instrumentalização da arte, redenção por meio da resignação e do conformismo, exclusão do trágico com a manutenção da sensação de inclusão deste por meio da sua falsificação; massificação, domínio sobre as individualidades.

Neste sentido, reforçaremos que Nietzsche concebe uma relação indissociável entre estética e política. Tanto na arte trágico-grega como na arte decadente moderna (que se tornaria indústria cultural), esta ligação é inquestionável e mostraremos que a diferença está apenas na postura político-social que cada uma delas enseja nos envolvidos.

Por fim, nessa última seção, encerrando esse capítulo, bem como este trabalho, refletimos sobre a questão que diz respeito ao conceito de Grande Política, relacionando-o com a proposta de transvaloração de valores e com o tema da arte. É notório destacarmos que, no bojo dessa abordagem nietzschiana, o filósofo revela não apenas uma perspectiva diferenciada sobre os problemas de natureza política, mas os relaciona com os problemas centrais de seu pensamento: o niilismo, a crítica da religião, da democracia, das ciências, da arte, ou seja, em última instância, o problema da cultura. Partindo, assim, desta consideração que leva em conta os problemas fundamentais de sua filosofia e sua proposta de construção de um novo projeto filosófico que engloba necessariamente tais aspectos, podemos dizer que a expressão Grande Política não surgiu por acaso, mas sim está estritamente conectada com vistas ao desencadear de uma nova cultura erigida por novos valores. Para finalizar nossa abordagem serão feitas as devidas considerações sobre a relação da Grande Política com a transvaloração e destacaremos a relação específica dessa transvaloração com as reflexões de Nietzsche sobre a arte e seu engajamento político-cultural.

1 O ENGAJAMENTO POLÍTICO EM NIETZSCHE

As reflexões acerca da arte possuem um papel imprescindível no pensamento de Nietzsche, tendo permeado notavelmente toda a trajetória da produção intelectual do filósofo alemão. No entanto, distintamente de interpretações que pensam a arte em Nietzsche num viés apenas metafísico, nossa análise vai explicar as reflexões artísticas nietzschianas numa perspectiva estritamente associada com a política e, portanto, enxergando a arte não somente como redenção metafísica, mas mostrando que as reflexões que Nietzsche tinha com a arte ou que envolva a arte eram uma preocupação que considerava também o aspecto político-cultural. Dessa forma, afirmamos que a arte e a política em Nietzsche estão inexoravelmente conectadas.

Esta conexão revela então que, para Nietzsche, a arte possui, além de uma justificação estética da vida, também um aspecto de engajamento político-cultural, que estamos enfatizando neste trabalho, uma vez que Nietzsche não pensa a arte exclusivamente por ela mesma, mas sempre relacionada com a cultura em que está inserida. Daí afirmamos que, quando o filósofo germânico reflete sobre a arte, está pensando simultaneamente a política e a cultura². Vale ressaltar, portanto, que a definição de política neste trabalho equivale a engajamento político-cultural.

Embora inúmeros críticos ao longo da história tenham se questionado sobre a existência de uma “filosofia política” em Nietzsche, não é intenção deste trabalho esgotar essa temática. No entanto, para elucidar nossa proposta, esta pesquisa vai de encontro com as reflexões contemporâneas que admitem essa possibilidade, como nos aponta Ansell-Pearson em sua leitura:

Nietzsche é um pensador preocupado com o destino da política no mundo moderno. Basta passar os olhos em suas abrangentes preocupações – desde as primeiras reflexões sobre agon grego até a tentativa de escrever uma genealogia da moral e o diagnóstico do niilismo para caracterizar o mal-estar e a doença morais dos seres humanos – para compreender que Nietzsche é primeiro e primordialmente um pensador “político” (ANSELL-PEARSON, 1997, p. 18).

² Sobre essa temática Delbó salienta que: “Ao se deter na análise da relação dos gregos com a arte, Nietzsche também esteve interessado nas suas formas do agir político. E a permanência de elementos da barbárie no Estado grego não foi repudiada. Pelo contrário, Nietzsche afirma não ter identificado em toda a história nenhum outro exemplo de um desencadeamento tão medonho do impulso político, de um sacrifício tão incondicional de todos os outros interesses a serviço do Estado. O louvor incondicional a proeminência dos gregos na criação artística estende-se também a maneira como se envolvem com a vida política” (DELBÓ, 2006, p. 153-154).

Feito este esclarecimento sobre como a ideia de política se faz presente neste trabalho, cabe-nos ainda uma pergunta fundamental: qual é o problema, ou quais são os problemas que serão trabalhados nesta dissertação? Pois bem, a resposta para tal questionamento é a seguinte: a problemática do trabalho é justamente responder em que medida a preocupação de Nietzsche com as reflexões sobre a arte possui, além de um elemento estético, também uma dimensão político-cultural. O recorte, aqui, é mais preciso, a saber, como encontramos com essa hipótese-guia de engajamento político-cultural nas reflexões artísticas nietzschianas? Como interpretamos isso em conceitos, especificamente na arte? Para isso, precisamos nos valer de algo que mostre esse engajamento de forma diferente do aspecto estético, como, por exemplo, a música popular alemã³ e o conceito de *Bildung*.

Tomando como pano de fundo a ideia de um Nietzsche que, através da filosofia e pela arte, faz uma crítica à cultura, em última instância, o que defendemos nesta pesquisa é um conceito de engajamento que se ancora nas reflexões de Nietzsche sobre a arte, de modo a pensá-la distintamente da visão metafísica, considerando o âmbito político-cultural. Em outras palavras, sob o registro do conceito de extemporaneidade, como nos indica Ansell-Pearson:

Em contraste com o ponto de vista do primeiro livro, portanto, o pensamento amadurecido de Nietzsche baseia-se no reconhecimento de que devemos tomar uma distância da nossa – modernidade – para superá-la com êxito. O filósofo pode fazer isso cultivando sua extemporaneidade (algo que Nietzsche começa a fazer pouco depois da publicação de *O nascimento da tragédia*). O problema do primeiro livro, para Nietzsche amadurecido, é que exhibe tudo o que é doentio e mórbido acerca do presente. Em sua obra posterior, ele se aplica a uma nova tarefa, a necessidade de avançar em meio à própria decadência e enfermidade. Reconhece que não se pode escolher entre nascer em uma época saudável ou em uma decadente. Assim, nem Sócrates nem Wagner decidiram ser decadentes: ambos foram artistas que encarnaram o mal-estar e a degenerescência de seu tempo. O que é necessário, contudo é reconhecer os sinais e sintomas de seu tempo, resistir à modernidade e, desse modo, alcançar certo grau de liberdade. Acima de tudo, superar seu tempo exige que se possa superar a aversão anterior por este e o sofrimento disso decorrente (GC 380). Nietzsche pode dizer que é um decadente (pois é um filho de seu tempo), mas também pode afirmar que representa um possível novo começo, já que resiste a seu tempo. Assim, descreve-se como o preceptor da época moderna par *excellence*, uma vez que o trabalho de toda sua vida incorpora aspectos tanto mórbidos quanto saudáveis. Representa tanta um perigo quanto uma promessa (ANSELL-PEARSON, 1997, p. 94).

³ Esta questão será explanada com maior profundidade no segundo capítulo.

1.1 O CONCEITO DE ENGAJAMENTO

A interpretação que sustentamos aqui parte do princípio de que as reflexões nietzschianas sobre a arte revelam inexoravelmente um engajamento político-cultural. Ao conceituarmos engajamento em Nietzsche, o fazemos afirmando que ele é extemporaneidade como define muito bem o próprio filósofo extemporâneo.

Também não deve ser silenciado, para me aliviar, que as experiências que me incitaram aqueles sentimentos torturantes foram extraídas, na maioria das vezes, de mim mesmo e dos outros, e foram apenas por comparação; e que eu, apenas eu, enquanto pupilo de tempos mais antigos, especialmente dos gregos, cheguei, além de mim, como um filho da época atual, a experiências tão intempestivas. De qualquer modo, não há mais nada que precise conceder a mim mesmo em virtude de minha profissão como filólogo clássico: pois não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossa época senão a de atuar nela de maneira intempestiva – ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro (Co. Ext. II, Introdução).

Dessa forma, Nietzsche torna-se um companheiro propício e atual, pois, por ter sido extemporâneo, suas críticas não foram dirigidas apenas a uma época, a um contexto histórico social. Assim sendo, anteviu práticas políticas, culturais e educacionais que despontavam e que atingiram seu apogeu posteriormente. Alguns exemplos dessas práticas foram a massificação das sociedades industriais, a degradação da cultura, o surgimento e a proliferação da indústria cultural e de uma arte decadente. Sobre o que significa ser extemporâneo, Karl Löwith argumenta que:

Dessa forma, ele superou a si mesmo o mero contemporâneo da época, e somente assim Nietzsche tornou-se um filósofo do seu tempo, resistiu à prova. Sem deixar-se desviar de sua “tarefa principal” “nem mesmo pelo grande movimento político da Alemanha, nem pelo movimento artístico de Wagner e nem pelo movimento filosófico de Schopenhauer (LÖWITH, 2014, p. 238).

Diversas são as citações em que o próprio Nietzsche se apresenta como extemporâneo, e justamente, a nosso ver, extemporaneidade é um engajamento político-cultural. A saber, portanto, “por extemporaneidade compreendemos a hipótese de um modo de ser que consiste em um distanciamento da situação na situação”⁴. Por isso, quando Nietzsche se posiciona tomando distância de sua época

⁴ VIESENTEINER, Jorge Luiz. Estrutura formal e semântica do argumento autogenealógico em Nietzsche. *Cadernos de Filosofia Alemã*, v. 20, n. 2, p. 105-119, jun. 2015.

através de uma crítica à arte moderna, está intrinsicamente fazendo uma crítica mais ampla a toda cultura moderna, e, por conseguinte, à visão política dominante, uma vez que esta reflete o contexto cultural do qual é fruto. Ainda sobre essa questão da extemporaneidade, vale destacar o que nos aponta Viesenteiner:

Extemporaneidade: a estratégia crítica genealógica pressupõe a extemporaneidade, que por sua vez entendo como um distanciamento da situação na situação, ou seja, uma narrativa que implica estranhamento ou distanciamento, e que conecto ao conceito de extemporaneidade. Lembro aqui da referência do *Prólogo à Segunda Consideração Extemporânea*: “pois não saberia o que a filologia clássica na nossa época tomaria por sentido, a não ser atuar extemporaneamente – ou seja, contra a época e, com isso, na época e, talvez, em favor de uma época por vir”. A crítica genealógica ajuda a tomar distância de padrões hegemônicos, ou lança luz aos domínios valorativos que se tornaram excessivamente evidentes. Lembremos de *O caso Wagner* (CW), pois é precisamente por meio dessa extemporaneidade que Nietzsche consegue fazer uma crítica e um “diagnóstico” do valor “da alma moderna”. Ao ter sido infectado até a medula por Wagner, distancia-se criticamente para então, no interior da situação “da alma moderna”, operar a crítica não a Wagner propriamente, mas ao “caso” Wagner, como distanciamento de Wagner por meio do próprio Wagner (VIESEINTEINER, 2015, p. 115).

A extemporaneidade é um dos pilares fundamentais que perpassa a filosofia de Nietzsche. Em *O Nascimento da tragédia*⁵, por exemplo, ele ataca certo endeusamento do presente que se apodera da cultura, que entende uma época como dominada pelo tempo do agora. A este período ele opõe a Grécia trágica, cuja inclinação para o passado, isto é, o mito, fazia com que o presente mais próximo lhe fosse apresentado em certo sentido como atemporal (NT, §23).

Nas *Considerações Extemporâneas*, Nietzsche insiste na importância da extemporaneidade, definindo-a conceitualmente como um “agir contra o tempo,

⁵ Sobre essa temática ainda Ansell-Pearson reforça que: “Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche argumenta contra qualquer tentativa de utilizar o dionisíaco a serviço de uma política racionalista (socrática). Ele considerava Sócrates “o único ponto crucial e vórtice da pretensa história do mundo” (NT 15). É o “protótipo do otimista teórico”, que acredita ser possível não só conhecer a realidade como é em si mesma, como corrigi-la e aperfeiçoá-la. Para Nietzsche existe “um eterno conflito entre a visão do mundo teórica e a trágica” (NT 17). Em contraste com o otimismo e o racionalismo da primeira, a visão trágica encara o mito como o alicerce da cultura e da sociedade. A visão teórica ilude-se em acreditar que a felicidade terrena é possível para todos, ao passo que a visão trágica aceita a necessidade da escravidão (NT 18). Embora não possa haver redenção final do sofrimento da vida e da história, uma cultura aristocrática pode criar as condições para uma experiência heroica da dor primordial, e do prazer, da existência. Nietzsche, em última análise, desaprova a tentativa de Sócrates de conferir um alicerce racional e consciente ao domínio aristocrático. Sócrates estava errado não somente em acreditar que é possível penetrar os abismos mais profundos do ser, como seu ensino conduziu a um otimismo teórico que acredita ser possível transformar a sociedade e estabelecer uma ordem social justa baseada em princípios racionais. Sócrates não se dispôs a revolucionar o conteúdo da moralidade ateniense, ou a criar uma nova moralidade, mas a conferir à moralidade comum a consciência de si mesma que lhe faltava” (ANSELL-PEARSON, 1997, p. 81).

portanto, sobre o tempo [...] em benefício de um tempo por vir”⁶ (Co. Ext. II, Introdução) e impondo-a como exigência para a atividade filosófica em benefício da cultura. O filósofo precisa “estimar sua época em comparação” com outras épocas para triunfar sobre o presente (Co. Ext. III, §3) e, dessa forma, Nietzsche também nos ensina a “nos educarmos contra o nosso tempo” (Co. Ext. III, §4)⁷.

Já *Humano, Demasiado Humano*, livro publicado em 1878, ano de comemoração do centenário da morte de Voltaire, fora dedicado à memória do “grande libertador do espírito” – e o próprio subtítulo “um livro para espíritos livres também marca a relevância dessa expressão para o novo projeto filosófico. A concepção “espírito livre” anuncia a libertação de Nietzsche dos laços que o prendiam à metafísica de Schopenhauer, à estética romântica de Wagner e às cisões dualistas do idealismo transcendental. Nietzsche inventou os espíritos livres para lhe servirem de companhia no caminho solitário da suspeita de valores, incomum entre os seus contemporâneos. Ele rejeitava qualquer cristalização dos conceitos e de qualquer oposição entre julgamentos ou juízos de valor. Diz o próprio Nietzsche:

Foi assim que há tempos, quando necessitei, inventei para mim os espíritos livres, aos quais é dedicado este livro melancólico-brioso que tem o título de Humano, demasiado humano: não existem esses espíritos livres, nunca existiram – mas naquele tempo, como disse, eu precisava deles como companhia para manter a alma alegre em meio a muitos males... (HH I, Prólogo, §2).

Mas o que é, enfim, o espírito livre⁸? Nietzsche cria o personagem do espírito livre a partir da crítica que faz a todos os dogmas idealizados através de uma

⁶ Cf. o prólogo da segunda consideração extemporânea, intitulada: “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”, ali onde Nietzsche escreve: “pois não saberia que a filologia clássica na nossa época tomaria por sentido, a não ser atuar extemporaneamente – ou seja, contra a época e, com isso, na época e, talvez em favor de uma época por vir” (Co. Ext. II, Prólogo).

⁷ Sobre essa temática ainda Rosa Dias afirma que “Em Schopenhauer como educador, Nietzsche retoma a ideia do gênio em luta contra seu tempo e explora esse tema, identificando o gênio filosófico ao intempestivo – aquele que lança uma ação intempestiva contra a sua época, em benefício de um tempo que há de vir. Para Nietzsche, a genialidade e extemporaneidade são indissociáveis” (DIAS, 2009, p. 71).

⁸ O espírito livre – tropo que surge em escritos da época de *O Nascimento da Tragédia* – ganha centralidade em 1877-1878 (especialmente com *Humano demasiado Humano*) e se mantém relevante (ainda que não central) nas publicações “derradeiras” de 1888-1889 (*O Anticristo*, por exemplo) – é uma das tipologias nobres, destacadas, superiores, aristocráticas de Nietzsche. Sua tarefa, no entanto, não é fazer uma transvaloração, sendo agente dela, pois isso permaneceria na razão metafísica de que por trás de qualquer ação há um agente operando. Ele mesmo é (ou se torna) essa transvaloração: prenúncio e preparação de condições para que surjam tipos ainda mais elevados de homem. “É propriamente da ideia de um engajamento que se tem o papel do espírito livre” (PASCHOAL, 2009, p. 270; BOTELHO, 2015, p. 65).

historicização da tradição e de seus valores. Nasce um novo ímpeto, com a revelação da ilusão da verdade a priori, livre da crença numa explicação divina ou metafísica; livre da certeza no caminhar, no modo de pensar, e na forma de ver o mundo, a existência humana e a história da humanidade. A história é vista agora como servindo à vida, e não uma vida contempladora de um passado distante. Esse espírito livre é livre para desconfiar das certezas que os homens costumam ter e que necessitam buscar; livre da necessidade dessa busca. Desconfia, sobretudo, daquilo que até então era venerado pelos velhos valores, que sempre foram fundamentais e adotados como uma verdade essencial para a vida. Ele tem a liberdade de cometer qualquer “sacrilégio”, desconfiando de toda divindade que qualquer povo venera, de qualquer metafísica que todo filósofo adota e de qualquer moralidade que todo cidadão respeita.

Enfim, Nietzsche desenvolve um olhar de desconfiança por qualquer tipo de valoração tida como certa, definitiva ou endeusada. Assim, começa a desmistificar todas as verdades e todos os valores morais através de um trabalho de desmontagem dos mesmos. Questiona a existência da verdade como tal e busca as origens da vontade de verdade⁹, enraizadas no homem desde sempre.

Uma das coisas que podemos perceber ao longo de *Humano* é a busca de uma nova concepção de formação, concepção essa baseada numa proposta de mudança do homem cativo para o homem livre, conforme abordado nos parágrafos anteriores. Cabe destacar, porém, que essa busca é o desenvolvimento de algo já presente nos primeiros escritos de Nietzsche, a saber, a intempestividade. O intempestivo da juventude liberta-se do ressentimento, o intempestivo torna-se espírito livre, contra a formação moral encarnada pelo erudito. Surge, assim, o espírito livre, promotor duma formação transvalorada e aquele que luta a todo tempo e contra o seu tempo, uma vez que é extemporâneo. Espírito livre, por sua vez, é sinônimo de extemporaneidade, de aventureiro, de crítico da moral vigente. Daí,

⁹ Sobre isso vale ressaltar ainda que Nietzsche reivindica certa liberdade em relação à exigência de ser servo dos valores tradicionais e da sua hierarquia, através de uma viagem histórica. Diferente da “humanização” em vigor, ele vislumbra a vinda de novos filósofos, espíritos livres, capazes de uma busca histórica e genealógica de toda valoração e, assim, capazes de desmanchar sua cristalização dentro da habitual hierarquia, a favor da reinvenção de novos valores e de novas hierarquias. Não seria uma busca de si mesmo, mas de uma reinvenção contínua de si mesmo, deixando para trás aquele Eu configurado e delimitado. Nietzsche reitera: “Mas tudo veio a ser, não existem fatos eternos: assim como não existem verdades absolutas – portanto, o filosofar histórico é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia” (HH I, §2).

podemos afirmar que o homem de espírito livre é o homem extemporâneo, pois ao fazer a crítica da cultura, num movimento autorreflexivo, faz a crítica ao homem cativo que está subordinado à moralidade que ele questionava. Nos dizeres do próprio Nietzsche:

É chamado de espírito livre aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra; estes lhe objetam que seus princípios livres têm origem na ânsia de ser notado ou até mesmo levam à inferência de atos livres, isto é, inconciliáveis com a moral cativa (HH I, §225).

Ainda se valendo de uma contribuição de *Humano, Demasiado Humano*, o contraponto entre verdade experimento versus convicção, que é desdobrado no último capítulo: O homem, a sós consigo, retoma e sintetiza as distinções reportadas nas figuras do espírito livre e do espírito cativo. Enquanto o espírito livre corporifica uma vontade de conhecimento que exige razões para justificar a verdade, pois está aberto para experimentar novos e diversos motivos e pontos de vista, o espírito cativo, ao contrário, está preso à tradição, ao hábito, à fé, às suas convicções, em suma, aos seus erros como se eles fossem verdades absolutas, dignas de “toda veneração, todo sacrifício”. Nas palavras de Nietzsche:

Estamos obrigados a ser fiéis aos nossos erros, ainda percebendo que com essa fidelidade causamos prejuízo ao nosso eu superior? - Não, não existe nenhuma lei, nenhuma obrigação dessa espécie; temos de nos tornar traidores, praticar a infidelidade, sempre abandonar nossos ideais (HH I, §629).

Neste sentido, quando Nietzsche propõe que temos que ser traidores, praticantes da infidelidade e abandonar nossos ideais, entendemos que está nos sugerindo fazer um movimento extemporâneo, pois nos remete a uma crítica ao nosso tempo através de uma autocrítica, ou seja, como alguém presente no contexto, conhecedor da realidade e, portanto, com propriedade para querer transformá-la. O filósofo observa ainda que, em termos psicológicos e fisiológicos, as mudanças e “traições” que sempre ocorrem na passagem de um período da vida a outro causam dores e sofrimentos. A tradição da filosofia moral intelectualista sempre apontou como solução para os dilemas morais o controle dos sentimentos e dos ferveores das paixões pela vontade racional. Nietzsche, contudo, afirma que outra pergunta deve ser posta antes dessa tentativa de solução, qual seja: “[...] se tais

dores por uma mudança de convicção são necessárias, e se não dependem de uma opinião e avaliação erradas?” (HH I, §629). O filósofo busca a origem das convicções para demonstrar que a mudança nas crenças é sempre medida conforme critério errado: pressupõe-se que apenas “motivos de baixo interesse ou pessoais” provoquem tais mudanças. A origem da convicção reside na crença em verdades absolutas, atitude característica dos espíritos não científicos e dogmáticos¹⁰. A convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, de posse da verdade absoluta. Esta crença pressupõe, então, que existam verdades absolutas; e, igualmente, que tenham sido achados métodos perfeitos para alcançá-las; por fim, que todo aquele que tem convicções se utilize desses métodos perfeitos.

Ainda no esforço de elucidar esse caráter de engajamento político no pensamento nietzschiano, analisamos o aforismo 273 de *Humano, Demasiado humano*, no qual o passado é apresentado com a força de uma energia impulsionadora representada pela imagem do vulcão. Essa atitude é aquela de alguém que “apenas recuou, para ter terreno bastante para seu salto: então pode até haver algo de terrível, de ameaçador, nesse recuo” (HH I, §273). Esse recuar, no entanto, não é um posicionamento de um covarde, mas sim típico de um estrategema engajado com a transformação, posicionando-se contra aquilo que sua época tem de mais ameaçador e, no caso de Nietzsche, uma cultura moderna decadente. A mesma ideia de um perigoso mas frutífero “movimento para trás” aparece também no aforismo 20 de *Humano, Demasiado humano*: “sem esse movimento para trás nos privaríamos do melhor que a humanidade produziu até hoje”. Esse movimento para trás é um movimento engajado político-culturalmente, pois, ao se estabelecer uma relação polêmica com uma época anterior, propicia-se uma atitude extemporânea, uma vez que Nietzsche se vale da comparação histórica das épocas para tecer suas críticas no presente e também com vistas ao futuro. Portanto, fazer esse movimento para trás significa se posicionar do seu tempo, analisando a gênese metafísica, religiosa e moral da época passada para propor uma mudança de valores. Diz Nietzsche:

¹⁰ Fink diz que Nietzsche assume o papel do espírito livre, adotando uma visão crítica que ataca a própria vida, e destrói a sua segurança e seu deslumbramento ilusório. O espírito livre não é livre por viver segundo o conhecimento científico, mas é livre na medida em que utiliza a ciência como meio para se libertar da grande servidão da existência humana em relação aos ideais que ele mesmo construiu. O homem venera o sobre humano que ele próprio criou. Essa aclaração, que revelou os fundamentos demasiados humanos de todos os “ideais”, leva, por conseguinte, não apenas ao desmoronamento do arcabouço religioso, metafísico e moral que o homem ergueu sobre sua existência, como ainda, e mais decisivamente, a uma reviravolta do homem, uma conversão de sua posição fundamental, uma metamorfose da existência humana (ABDOUNI, 2006, p. 14).

Um grau certamente elevado de educação é atingido, quando o homem vai além de conceitos e temores supersticiosos e religiosos, deixando de acreditar em amáveis anjinhos e no pecado original, por exemplo, ou não mais se referindo à salvação das almas: neste grau de libertação ele deve ainda, com um supremo esforço de reflexão, superar a metafísica. Então se faz necessário, porém, um movimento para trás: em tais representações ele tem de compreender a justificação histórica e igualmente a psicológica, tem de reconhecer como se originou delas o maior avanço da humanidade, e como sem este movimento para trás nos privaríamos do melhor que a humanidade produziu até hoje. — No tocante à metafísica filosófica, vejo cada vez mais homens que alcançaram o alvo negativo (de que toda metafísica positiva é um erro), mas ainda poucos que se movem alguns degraus para trás; pois devemos olhar a partir do último degrau da escada, mas não querer ficar sobre ele. Os mais esclarecidos chegam somente ao ponto de se libertar da metafísica e lançar-lhe um olhar de superioridade; ao passo que aqui também, como no hipódromo, é necessário virar no final da pista (HH I, §20).

Ainda em *Humano, Demasiado Humano*, porém na obra II, Nietzsche continua exemplificando seu caráter extemporâneo quando afirma paradoxalmente no aforismo 323 que para ser um bom alemão precisa se afastar daquilo que constituía de fato um alemão¹¹ na Modernidade. Sobre essa questão ele afirma em *Ecce Homo*¹² que quando imagina uma espécie de homem que repugna seus instintos é sempre um alemão que lhe vem à mente. Dessa forma ele argumenta:

Ser bom alemão significa desgermanizar-se. — Aquilo que se vê como diferenças nacionais é muito mais do que até agora se percebeu, tão só a diferença de variados níveis de cultura e apenas numa mínima parte algo permanente (e mesmo isso não num sentido estrito). Por isso toda argumentação a partir do caráter é tão pouco persuasiva para aquele que trabalha na transformação das convicções, ou seja, na cultura. Considerando de tudo o que já foi alemão, por exemplo, a questão “teórica o que é alemão?” deve ser imediatamente corrigida para: “O que é agora alemão” — e todo bom alemão resolverá na prática, juntamente com a superação de seus atributos alemães. Pois, quando um povo avança e cresce, sempre faz rebentar o cinturão que até então lhe dava seu aspecto nacional; se fica parado, se define, um novo cinturão lhe cinge a alma, a crosta cada vez mais dura, constrói por assim dizer, uma prisão ao seu

¹¹ “[...]; sob a rubrica “ser um bom alemão significa deixar de ser alemão” — uma alusão ao texto de Wagner *O que é alemão?* (1878) — ele oferece a seguinte conclusão: “a volta em direção ao que não é alemão sempre foi, por isso, a marca distintiva dos indivíduos proficientes de nosso povo” (VM 323); conclusão com a qual Wagner, discretamente, no sentido de indivíduo “não proficiente”, deve saber-se deixado para trás. Simultaneamente, Nietzsche julga poder identificar na Alemanha o “espírito da pequenez e da servidão [...] junto com uma insolência intelectualmente superficial frente a todos os homens e povos independentes [...]” (Léxico de Nietzsche, p. 36).

¹² Embora estejamos cientes que há uma distância cronológica nas obras citadas de Nietzsche e que suas ideias e conceitos podem variar de uma obra para outra, nossa intenção não é esgotar o que significa cada conceito separadamente em cada período específico do seu pensamento, pois isso obviamente seria demanda para inúmeras dissertações. A ideia aqui é tão somente afirmar que, independente da mudança de sentido desses conceitos, o cerne do nosso problema é apontar que Nietzsche em todas as suas fases já esboçava, mesmo que veladamente, um posicionamento ou uma preocupação político-cultural por meio de suas reflexões artísticas.

redor, cujos muros não param de crescer. Portanto, se um povo tem muita coisa firme, isso é uma prova de que quer petrificar-se, gostaria de tornar-se monumento: como foi o caso do Egito a partir de certo momento. Aquele que quiser o bem dos alemães, portanto, cuide ele mesmo de crescer cada vez mais além do que é alemão. Por isso, o voltar-se para o que não é alemão sempre foi a característica dos homens capazes de nosso povo (EH/WA, §4).

Dando sequência a essa constatação da extemporaneidade nas obras nietzschianas, verificamos que no texto *A Gaia Ciência* Nietzsche anuncia a derrocada de Deus quando no aforismo 125 usa a figura alegórica de um louco insano que anuncia tal evento para aqueles que se encontravam no mercado. No entanto, ao contrário de uma constatação filosófica de que Deus nunca existiu, o louco toma o fato como se ele tivesse existido, porém agora estivesse morto, e, além de anunciar sua morte, o louco também aponta os seus assassinos: nós. Dessa forma, com a morte desse Deus, há uma ruptura na história, que agora é dividida e traz um mar aberto de novas possibilidades para o horizonte humano (GC, §343). Esse novo horizonte humano é justamente um engajamento político-cultural, pois, quando o homem insano declara a morte de Deus, está inexoravelmente anunciando o surgimento de um novo homem e, com ele, uma cultura distinta daquela que imperou até então, livre das amarras da metafísica, e, por conseguinte, da moral cristã. E ao fazer este movimento de crítica, “atua contra o tempo e deste modo sobre o tempo, e em favor de um tempo futuro” (LÖWITH, 2014, p. 237). Sobre essa questão ainda salienta Ansell-Pearson:

Se Deus está morto, e se perdemos a estrutura metafísico-moral tradicional que nos capacita a dar sentido, significado e propósito a existência, como é possível, agora, interpretar o mundo e dar significado a nossas vidas? Como podemos suportar tal experiência e superá-la? Para Nietzsche a ocorrência do niilismo possibilita a oportunidade de repensar as metas e objetivos da existência social (da política): por que a sociedade existe? A que propósitos ela deve servir? Como deve ser organizada e para que fins? Atualmente, permanece tão necessário como sempre reconsiderar o problema do niilismo e cumprir a solicitação de Nietzsche por uma reavaliação de todos os valores (ANSELL- PEARSON, 1997, p. 22).

No aforismo 125 de *Gaia a Ciência*, Nietzsche continua sua empreitada, afirmando que, depois de constatada a morte de Deus, apenas sombra e nada mais que isto é adorado dentro dos templos. Nas palavras do próprio Nietzsche:

O maior acontecimento recente – o fato de que “Deus está morto” de que a crença no Deus cristão perdeu o crédito – já começa a lançar suas primeiras sombras sobre a Europa. Ao menos para aqueles poucos cujo olhar, cuja suspeita no olhar é forte e refinada o bastante para esse espetáculo, algum

sol parece ter se posto, alguma velha e profunda confiança parece ter se transformado em dúvida: para eles o nosso velho mundo deve parecer cada dia mais crepuscular, mais desconfiado, mais estranho, "mais velho": Mas pode-se dizer, no essencial, que o evento mesmo é demasiado grande, distante e à margem da compreensão da maioria, para que se possa imaginar que a notícia dele tenha sequer chegado; e menos ainda que muitos soubessem já o que realmente sucedeu – e tudo quanto irá desmoronar, agora que esta crença foi minada, porque estava sobre ela construído, nela apoiado, nela arraigado: toda a nossa moral europeia, por exemplo. Essa longa e abundante sequência de ruptura, declínio, destruição, cataclismo, que agora é iminente: quem poderia hoje adivinhar o bastante acerca dela, para ter de servir de professor e prenunciador de uma tremenda lógica de horrores, de profeta de um eclipse e ensombrecimento solar, tal como provavelmente jamais houve na Terra?... Mesmo nós, adivinhos natos, que espreitamos do alto dos montes, por assim dizer, colocados entre o hoje e o amanhã e estendidos na contradição entre o hoje e o amanhã, nós, primogênitos prematuros do século vindouro, aos quais as sombras que logo envolverão a Europa já deveriam ter se mostrado por agora: como se explica que mesmo nós encaremos sem muito interesse o limiar deste ensombrecimento, e até sem preocupação e temor por nós? Talvez soframos demais as primeiras consequências desse evento – e estas, as suas consequências para nós, não são, ao contrário do que talvez se esperasse, de modo algum tristes e sombrias, mas sim algo difícil de descrever, uma nova espécie de luz, de felicidade, alívio, contentamento, encorajamento, aurora... De fato, nós, filósofos e “espíritos livres”, ante a notícia de que “o velho Deus morreu” nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto “mar aberto” (GC, §343).

No aforismo anterior, portanto, vemos, como nos sugere Löwith, “que Nietzsche ao olhar para trás, via antecipadamente o advento do ‘niilismo europeu’, que dizia que após o declínio da fé cristã em Deus, e, por conseguinte, também da moral cristã, nada mais era verdadeiro e tudo permitido” (LÖWITH, 2014, p. 236), E ainda, como argumenta Löwith:

O niilismo como tal pode significar duas coisas; ele pode ser não apenas um sintoma de uma decadência definitiva e má vontade com a existência, mas pode também ser um primeiro sintoma de fortalecimento além de uma nova vontade de existir – um niilismo dos fracos ou dos fortes. Essa ambiguidade do niilismo como a origem da modernidade é própria de Nietzsche (LÖWITH, 2014, p. 236).

Mas analisando esse aforismo 343, onde poderíamos encontrar essa dimensão do engajamento político-cultural? Quando ele nos aponta, que nós, “colocados entre o hoje e o amanhã e estendidos na contradição entre hoje e o amanhã” somos “os espíritos livres”, ou seja, os responsáveis por fazer a transição entre essas épocas, portanto, estamos agindo “contra o tempo em nosso tempo”.

Sendo assim, a tarefa de continuar anunciando a derrocada de Deus não é tão simples, uma vez que seus resquícios, suas sombras, insistem em permanecer através dos valores morais impregnados na modernidade. Daí, o engajamento se dá nesse caráter extemporâneo do filósofo, que em sua ousadia explora esse imenso “mar aberto”, enxergando as causas da decadência da modernidade como fruto de um processo que surge e se desenvolve com o niilismo. Ainda sobre esse seu caráter extemporâneo Löwith nos afirma:

Porque Nietzsche era um “extemporâneo” em seu relacionamento com a época e com a filosofia contemporânea, e extemporâneo permaneceu, ele era e também é “atual”, um critério filosófico de julgamento da época. Assim ele pelo menos entendeu a atualidade de sua extemporaneidade. O prefácio à segunda edição das *Considerações extemporâneas* termina com a afirmação de que alcançara tão “extemporâneas experiências” somente como o “pupilo de épocas mais antigas”, sobretudo dos gregos, nos quais a filosofia ocidental teve sua origem, e como uma “criança de seu próprio tempo”. Como filólogo clássico ele não sabia qual o sentido devia ter o conhecimento da antiguidade grega, com exceção deste: atuar contra o tempo e deste modo sobre o tempo e assim talvez em favor de um tempo futuro (LÖWITH, 2014, p. 237).

Explicitando essa sua condição de filósofo extemporâneo, analisando outro aforismo de *A Gaia Ciência*, notaremos a presença de um engajamento político-cultural¹³ (que traduzimos nesse trabalho como sinônimo de extemporaneidade), quando no aforismo 377 (GC), denominado “Nós, os sem pátria”, Nietzsche apresenta que o verdadeiro filósofo é um andarilho que perpassa por vários lugares, e, portanto, este sem pátria deve ser o primeiro a superar uma moral tradicional e decadente baseada em verdades universais, Pois, segundo ele, não “faltam, entre os europeus de hoje, aqueles que possuem o direito de denominar-se sem pátria, num sentido honroso e eminente”¹⁴. Nesse aforismo, Nietzsche tece sua crítica ao movimento do nacionalismo que se alastrava pela Europa e, inclusive, na Alemanha:

Nós, os sem-pátria, por raça e ascendência somos demasiado múltiplos e misturados, enquanto “homens modernos”, e, portanto, muito pouco inclinados a partilhar essa mentirosa autoadmiração e indecência racial, que agora desfila na Alemanha como sinal da mentalidade alemã e que, no povo

¹³ Vale frisar aqui que a ideia de engajamento político-cultural está relacionada com um caráter extemporâneo, no sentido de que, independente de questões temporais, quando Nietzsche refletia sobre a arte, trazia em seu bojo uma preocupação também de cunho político-cultural, uma vez que através da crítica filosófica se posiciona diante das realidades de sua época, bem como analisa ao menos como um comparativo outras épocas. Nas palavras de Löwith: “Para o propósito filosófico de Nietzsche, o verdadeiro tempo não é o seu próprio, dominado por Wagner e Bismarck, mas sim o que Nietzsche, como descobridor experimentado da ‘modernidade’ e anunciador de uma antiquíssima doutrina, via aquilo que era visto de uma perspectiva de longo alcance” (LÖWITH, 2014, p. 237).

¹⁴ Conferir em GC, § 377.

do “sentido histórico”, é algo duplamente falso e obsceno. Somos, numa palavra – e será nossa palavra de honra! – “bons europeus” (GC, §377).

Podemos ainda trabalhar o engajamento político-cultural a partir da crítica que Nietzsche faz à moral, uma vez que essa crítica também se configura extemporânea. Não se trata de reduzir o engajamento político-cultural a uma crítica à moralidade apenas. No entanto, não podemos deixar de destacar essa crítica aos valores feita pelo filósofo, lembrando que essa crítica não é meramente uma guerra contra a moral vigente, mas principalmente um estímulo para propiciar o surgimento de novos valores. Portanto, o pensador extemporâneo é aquele que tem a capacidade de outro modo, de não permanecer ligado cegamente àquilo que sua época mais reverencia e àquilo a que se é, sem dúvida, espontaneamente ligado. Nas palavras do próprio filósofo:

Isso deveria ser considerado bom e razoável no conjunto, ainda que torne perigoso o século vindouro e faça todo indivíduo ter uma arma: para que exista um poder oposto, que sempre recorde que não há uma moral única determinando o que é moral, e que toda moralidade que afirma exclusivamente a si própria mata muitas forças boas e vem a sair muito caro para a humanidade. Os divergentes, que tantas vezes são os inventivos e fecundos, não devem mais ser sacrificados; já não deve ser tido por vergonha divergir da moral, em atos e pensamentos; devem ser feitas inúmeras tentativas novas de existência e de comunidade; um enorme fardo de má consciência deve ser eliminado do mundo – tais metas universais deveriam ser reconhecidas e promovidas por todos os homens honestos que buscam a verdade! (A, §164).

Ainda nesta mesma direção, Löwith trata dessa temática da perda dos valores e do surgimento do niilismo quando afirma que:

Ao tornar-se consciente de si a vontade de verdade, vai ao fundo – e disso não há nenhuma dúvida – também a moral: “aquele grande espetáculo em cem atos que está reservado para os próximos séculos da Europa, o mais terrível, problemático e talvez o mais rico de esperança de todos os espetáculos”. O homem é lançado, nesse desmoronamento dos valores até então vigentes, no “não experimentado” e “não descoberto”, depois do que fica sem uma pátria que lhe seja familiar. Nossa pretensa cultura não tem mais nenhuma consistência, pois ela foi construída em condições e opiniões já quase desaparecidas (LÖWITH, 2014, p. 420-421).

Já em outro texto, agora em *Além do bem e do mal*, o filósofo proclama o bom europeu como um tipo de homem supranacional e nômade, possuidor de arte e de força de adaptação. Esse caráter supranacional e nômade caracterizaria a perspectiva filosófica de Nietzsche desde muito cedo. O homem, para ele, é um

constante experimentador do mundo e toda criação do homem não pode ser determinada eternamente por nenhum tipo de moral que pretende fixá-lo num universo fechado e restrito de possibilidades. A esse respeito Nietzsche nos alerta que a extrema tarefa do filósofo é justamente “ser a má consciência de sua época” para em última instância emergir o “espírito livre”. Assim ele destaca:

Parece-me cada vez mais certo que o filósofo, em sua qualidade de homem necessário do amanhã e do depois de amanhã, tenha sempre estado e tenha devido estar sempre em contradição com sua época: seu inimigo foi constantemente o ideal de hoje. Até agora todos esses promotores extraordinários do homem, que são chamados filósofos e que eles próprios se consideraram amigos da sabedoria, mas antes como loucos insuportáveis e enigmas perigosos – tiveram como tarefa (tarefa difícil, involuntária, inevitável) ser a má consciência de sua época, até encontrar nela grandeza (ABM, §212).

Sobre a questão do engajamento nesse aforismo, vale ressaltar também a contribuição de Viesenteiner quando afirma:

Nietzsche esteve absolutamente engajado com seu tempo, efetivamente preocupado com as questões da sua época como típico filósofo do seu tempo, mas, simultaneamente, foi capaz também de se distanciar do seu próprio tempo, dando as costas a ele, a fim de pensar para além de seu próprio tempo e, com isso, construir as genuínas condições da criação na medida em que se torna também a má-consciência da sua época (cf. ABM 212). Assim, não apenas como filósofo engajado que pensa os problemas do seu tempo, mas também como filósofo extemporâneo que supera em si sua época, para pensar para além do seu próprio tempo, isto é, como filósofo extemporâneo, Nietzsche situa as preocupações com o tema da educação/formação de diferentes modos, em diferentes contextos de produção filosófica e com vistas à superação da sua própria época (VIESENTEINER, 2014, p.128).

Refletindo ainda sobre esta extemporaneidade, agora no texto *O Caso Wagner*, Nietzsche continua fundamentando essa tese. Já no *Prólogo*, retrata a diferença básica que o separa do músico, a superação de seu próprio tempo, a desvinculação do contexto histórico e a atemporalidade à qual se pretende. Identificando seu tempo como um tempo de decadência, critica Wagner indiretamente pelo fato de ele vincular-se diretamente a esse decadentismo, ao passo que Nietzsche, ou, como ele mesmo coloca, o filósofo nele, consegue ultrapassar esse tempo e superá-lo, o que seria, assim, o mais alto escopo de um filósofo. Atacar Wagner e sua época seria, portanto, atacar a si mesmo, pois não pode reconhecer-se fora de seu tempo. É reconhecer algo de sua época em si e defender-se disso. Nesse sentido, é possível dizermos que apenas porque o filósofo

viveu o seu tempo às últimas consequências é que pôde posteriormente analisá-lo criticamente. Citando o próprio Nietzsche:

Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se “atemporal”. Logo, contra o que deve tratar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz filho de seu tempo. Muito bem! Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: mas eu compreendi isso, e me entendi. O filósofo em mim se defendeu. O que me ocupou mais profundamente foi o problema da *décadence* – para isso tive razões, “Bem e Mal” é apenas uma variante desse problema. Tendo uma vista treinada para os sinais de declínio, compreende-se também a moral – com fórmulas de valor: a vida empobrecida, a vontade de fim, o grande cansaço. A moral nega a vida... Para uma tarefa assim, era-me necessária uma disciplina própria – tomar partido contra tudo doente em mim, incluindo Wagner, incluindo Schopenhauer, incluindo os modernos sentimentos de “humanidade”. – Um profundo alheamento esfriamento, desalento face a tudo o que é temporal e temporâneo: e como desejo maior, o olhar de Zarathustra, um olho que vê toda a realidade “homem” de uma tremenda distância – abaixo de si ...Para um tal objetivo – que sacrifício não seria adequado? Que “superação de si”? que “negação de si”? (CW. Prólogo).

Dando sequência, ainda no *Prólogo*, Nietzsche continua fazendo seu diagnóstico da decadência moderna na figura do compositor Wagner, mas não como alguém que está alheio a esse processo, e sim se autodiagnosticando também como um enfermo que fora contaminado pela doença de sua época: o wagnerismo, ou seja, tudo o que autor representa, no entender de Nietzsche, enquanto a expressão máxima da *décadence* moderna. Por conseguinte, Nietzsche entende que foi indispensável ter sido contaminado por essa doença para que, em contrapartida, buscasse sua cura. E é nesta busca que se concentrarão seus esforços, uma vez que aquele que já esteve doente e debilitado pode ter a noção da saúde, da força e da potência. E em virtude justamente dessa doença da decadência é que podemos ver sua relação com Wagner não apenas no sentido de uma oposição, mas também no sentido de uma afinidade, através da qual Nietzsche se identifica como um artista da decadência, que também padece do sofrimento da vida, mas em um sentido muito distinto do de seus antípodas, num sentido afirmativo que prescindir de consolo. O ponto mais crucial de tais críticas está na relação da metafísica com um enfraquecimento da vida, de maneira que o idealismo proporcionaria uma degeneração da potência criadora dando lugar a um instinto de conhecimento hipertrofiado.

Minha maior vivência foi uma cura. Wagner foi uma de minhas doenças. Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas

eu proclamo a tese de que Wagner é danoso, quero do mesmo modo proclamar a quem, não obstante, ele é indispensável ao filósofo. Outros poderão passar sem Wagner; mas o filósofo não pode ignorá-lo. Ele tem de ser a má consciência de seu tempo – para isso precisa ter a sua melhor ciência. Mas onde encontraria ele um guia mais experimentado no labirinto da alma moderna, um mais eloquente perito da alma? Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo o pudor. E inversamente, teremos feito quase um balanço sobre o valor moderno, se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner. – Eu entendo perfeitamente, se hoje um músico diz: “Odeio Wagner, mas não suporto mais outra música”. Mas também compreenderia um filósofo que dissesse: “Wagner resume a modernidade. Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...” (CW. Prólogo).

Levando em conta que Nietzsche nos diz que a maior preocupação do filósofo deve ser o seu tempo, justamente por pertencer a este, é possível pensarmos que a relação de crítica com Wagner atuaria no mesmo mecanismo, quer dizer: apenas porque Nietzsche foi um wagneriano tornou-se capaz de lhe dirigir seu arsenal de críticas.

Nesse sentido, Wagner foi indispensável ao filósofo, pois, tendo conhecido a doença de seu tempo, foi possível buscar a cura, porque Nietzsche foi wagneriano, tornou-se capaz de ser posteriormente o seu maior antípoda. A doença – concebida também como decadência – exerce na filosofia de Nietzsche um papel de extrema importância: “Quanto a minha longa enfermidade, não lhe devo indizivelmente mais do que minha saúde? Devo-lhe uma mais elevada saúde, uma que é fortalecida por tudo que não a destrói! Devo-lhe também minha filosofia” (CW/NW, “Epílogo”, §1).

Partindo dessa reflexão de Nietzsche, é possível pensarmos que toda a sua filosofia se desenvolveu a partir de um amadurecimento da doença, mas que, para isso, é necessário ser sadio no fundamento. Nas palavras de Nietzsche:

É uma longa, muita longa séries de anos que significa em mim a cura – e que significa ao mesmo tempo a recaída, declínio, periodicidade de uma espécie de decadência. Precitaria dizer, depois de tudo isso, que em matéria de decadência sou um homem experiente? Já examinei em todos os sentidos. Mesmo essa arte de filigrana para perceber e compreender em geral esse tato para as nuances, essa psicologia do “canto dos olhos” e tudo quanto me é peculiar, foi só então que o percebi, e é esse o verdadeiro presente que me deu essa época em que tudo em mim se apurou, a observação bem como todos os órgãos da observação. Colocar-se do ponto de vista do doente em busca de conceitos e de valores mais sadios, e inversamente, do alto da plenitude e da segurança peculiares à vida rica mergulhar o próprio trabalho secreto do instinto de decadência – esse foi meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência e, se cheguei a ser mestre em alguma coisa, foi precisamente nisso. Isso é o que tenho realmente em mãos, tenho aliás as mãos para isso, mudar de perspectiva: primeira razão pela qual só a mim talvez foi reservada a possibilidade de uma “transmutação de valores” (EH, “Por que sou tão sábio” §1).

Assim sendo, frisando essa extemporaneidade do filósofo do martelo, parece-nos oportuno realçar as interpretações de Löwith (2014, p. 237) quando ressalta que a ambiguidade da existência filosófica de Nietzsche caracteriza também sua relação com o tempo, ele é de “hoje e de ontem”, mas também de “amanhã, de depois de amanhã e de alguma vez futura”. Por este saber a respeito do ontem e do amanhã ele pôde interpretar filosoficamente o presente. Portanto, Nietzsche não é somente o filósofo do tempo mais recente, mas também de um tempo mais antigo e nesse sentido de uma época mais antiga e também de um futuro que propõe uma transvaloração de valores.

Ainda, no capítulo “Nós, Antípodas”, de *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche opõe-se a Wagner através da afirmação de que toda filosofia, todo pensamento, é um tipo de resposta ao sofrimento, mas que se distingue aquele que sofre por abundância de vida daquele que sofre por uma fraqueza dela, sendo que Nietzsche se identificaria com o primeiro e deixaria a esse segundo caso as manifestações niilistas e cristãs da tragédia wagneriana. Enquanto os superabundantes desejariam uma arte dionisíaca que afirme uma perspectiva trágica da vida, os decadentes precisariam de uma arte redentora, plácida, calma e entorpecente. E o niilismo representado por Wagner, que Nietzsche diagnostica através de uma nova interpretação de suas obras, na qual vê transparecerem os valores cristãos e idealistas, totalmente contrários aos valores gregos que o compositor defendera outrora em suas produções teóricas, aproxima Wagner do socratismo e de toda a tendência decadente e negadora da vida que ambos haviam criticado na modernidade.

Enfim, como percebemos ao longo da elaboração desta temática, o caráter extemporâneo, ou seja, o engajamento político-cultural de Nietzsche pode ser evidenciado em vários aforismos de vários de seus textos. No entanto, o que precisa ficar bem registrado é que, desde o início, o que o autor de *O Caso Wagner* se propõe como filósofo não é senão pensar e agir de uma maneira completamente diferente de como os pensadores modernos pensavam até então. Na verdade, é contra o mundo moderno e suas ideias que se lança sua filosofia crítica, pois o pensamento extemporâneo só é possível de atuar enquanto tal em virtude da capacidade do filósofo de avaliar os acontecimentos para além dos preconceitos e valores do seu tempo.

1.2 A IDEIA DO PROJETO DE OBRA DE ARTE TOTAL

*Gesamtkunstwerk*¹⁵, ou obra de arte total, é um termo da língua alemã atribuído ao compositor alemão Richard Wagner e refere-se ao ideal wagneriano de junção das artes – música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Para essa junção era necessário que cada uma destas artes se colocasse à mercê de uma ideia integradora, que transpassasse a própria individualidade de cada arte. O ideal que domina a estrutura formal da obra de arte de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões interligadas de uma única ideia dramática – ao contrário do que sucede na ópera convencional, em que o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a ação e a música são encaradas como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk*.

Wagner se tornou o maior representante da ópera romântica alemã ao criar o drama musical, um novo modelo de ópera. E é na obra de arte grega, mais especificamente no gênero cênico-musical trágico, que Wagner vai procurar e encontrar o modelo artístico ideal para seu projeto de obra de arte total, ou obra de arte do futuro. A esse respeito sustenta Macedo:

Toda a reflexão wagneriana sobre a arte está associada a uma apreciação de cultura grega e a uma crítica à cultura operística que vigorava na Europa desde os séculos XVI e XVII. Para não cair no risco de uma caricatura da tragédia, a proposta wagneriana era a de investigar as condições gerais da criação do drama grego, conhecer os fatores e circunstâncias que o possibilitaram não para tentar repeti-lo e restaurá-lo, mas para, a partir do conhecimento dessas condições propor uma nova obra de arte. A obra de arte do futuro que embora, inspirada na cultura grega, não era, em seu sentido estrito, uma repetição, uma restauração copiada da tragédia (MACEDO, 2006, p. 51).

A reunião de todas as artes em uma forma superior de experiência artística pretende administrar dois antídotos contra o veneno da industrialização, do utilitarismo e a predominância dos interesses financeiros – portanto, contra a

¹⁵ O termo “*Gesamtkunstwerk*” está relacionado a uma apresentação de ópera que conjuga diferentes linguagens artísticas como música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Wagner acreditava que na antiga tragédia grega esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. Criticava o estado da ópera naquela época, pois a música era enfatizada e os outros elementos que compunham a apresentação eram descartados. Com a construção de seu teatro em “Bayreuth”, Wagner deu grande importância a elementos que proporcionassem ao público total imersão no mundo da ópera, como o escurecimento do teatro, os efeitos sonoros, o rebaixamento da orquestra no palco e o reposicionamento dos assentos para focar a atenção no palco. No campo das Artes, o termo “arte total” significa a “síntese das artes”, usado com frequência para descrever qualquer integração de múltiplas expressões artísticas diferentes (CAZNÓK; NAFFATH, 2000, p. 83).

barbárie. Wagner opunha a nobreza da verdadeira cultura, capaz de formar os homens como um todo e de libertá-los da escravidão imposta pelo culto moderno da “opulência e extravagância”, que entende como herói o homem voltado para o dinheiro. Contra a segmentarização dos saberes imposta pelo avanço tecnológico, a experiência da arte total, integral, devolve ao homem sua unidade perdida, restitui-lhe sua destinação mais essencial. Lideradas pela música, todas as artes deveriam se fundir para se tornar a “arte do futuro”, *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Uma ideia de Richard Wagner, primeiro aplaudida e depois vaiada por seu maior apreciador e seu maior crítico, Friedrich Nietzsche, como nos sugere Cavalcanti:

Se os escritos póstumos permitem mostrar que Nietzsche desenvolveu desde o início uma perspectiva crítica em relação a Wagner, perspectiva que se insere no movimento de transformação de sua própria filosofia, nos mostram também seu profundo fascínio pela obra wagneriana, testemunhado com o mesmo vigor em seus fragmentos e anotações. Não se pode perder de vista, como observou Borchmeyer e Salaquarda (1994), que na postura do jovem Nietzsche diante de Wagner entrelaçam-se paixão e crítica (CAVALCANTI, 2010, p. 15-16).

1.2.1 A crítica de Nietzsche ao projeto de Obra de Arte Total

Para Nietzsche, a arte trágica dos gregos surgiria como simbolização do verdadeiro fazer artístico, e nisto acreditou que a música de Wagner seria o renascimento da tragédia grega. Nietzsche acreditava tanto nisto que o prefácio da obra *O Nascimento da Tragédia* foi dedicado ao compositor Wagner, como o artista que revolucionaria a cultura europeia. Para Nietzsche, o compositor era um grande crítico dos valores legítimos da arte aos interesses da cultura massificada. Dessa maneira, firmaram uma parceria, no propósito de se buscar nos gregos os valores da afirmação da vida pela arte diante do movimento dionisíaco. Contudo, a desistência do compositor dessa tentativa de resgatar tais valores da arte trágica e a composição da obra *Parsifal*¹⁶ fizeram Nietzsche romper sua parceria e sua

¹⁶ Sobre a ópera *Parsifal*, Rosa Dias nos diz que “para Nietzsche, Wagner deixou de elogiar o amor sensual e passou a tecer loas ao amor casto”. Segundo Dias ainda: “Na Genealogia da Moral no item dois da terceira dissertação, Nietzsche observa que, embora Wagner, de certa forma, tenha sempre rendido homenagem à castidade, ele antes não separava a castidade da sensualidade; só com *Parsifal* se torna verdadeiramente um metafísico. Então ao fazer elogio a castidade, ao adotar o ideal ascético, um ponto de vista moral para a vida, está morto como artista e como músico. Wagner de fato engendra *Parsifal* dentro do Cristianismo. Opõe a sensualidade a castidade, e cria o cândido e casto herói que aprende o significado da compaixão. *Parsifal* é, assim, uma obra composta com as cores e os sons do cristianismo. *Kundry* é a mulher lasciva que contamina com seu vício mesmo os homens mais puros. A ferida de *Amfortas* é o pecado da carne e a libertação do pecado. Só *Parsifal*,

admiração e escrever a obra *O Caso Wagner*, que será trabalhado de forma prioritária no terceiro capítulo deste trabalho.

Ao longo da redação de sua primeira obra, período do mais produtivo diálogo com Wagner, Nietzsche aprofunda sua leitura da metafísica de Schopenhauer e se afasta definitivamente da concepção da obra de arte total, elaborando uma compreensão da tragédia antiga que tem como base a primazia da música absoluta. Quanto mais amadurece sua concepção da tragédia antiga, tanto mais precisa se torna sua crítica à ópera e ao princípio de subordinação da música à ação dramática que caracterizara a doutrina anterior de Wagner, desenvolvida em *Ópera e Drama*. A esse respeito ressalta Rosa Dias:

Assim, o que Nietzsche reprova em Wagner ao vê-lo subordinar a música ao drama é, em primeiro lugar, ter querido fazer acreditar que a música tem uma hegemonia sobre todas as outras artes, quando, na verdade, sua música significa alguma coisa que não é propriamente música, quando é veículo para ideias religiosas e morais. E, em segundo lugar, ter traído o princípio básico da estética nietzschiana: a música deve ser meio de afirmar a existência, de torná-la leve e não de negá-la (DIAS, 2009, p. 139).

A crítica de Nietzsche, segundo Cavalcanti (2010, p. 18), consiste em mostrar que o texto é um programa que enfeitiça o ouvinte e o leva a compreender a composição musical a partir de seu conteúdo programático. A música torna-se um simples meio de expressão do conteúdo textual, de modo que sem o programa deixa de ser compreensível, produzindo as mais disparatadas e estranhas impressões. Nietzsche sugere que o estabelecimento de uma relação necessária entre texto e música, como o elaborado pela música programática, tem como consequência a perda da expressividade da arte musical, caracterizada pela dinâmica e pelo movimento, elementos estes distintos em sua natureza do conteúdo determinado e figurativo da palavra. A exigência, na ópera, de compreensão da palavra corresponde a uma experiência da música que permanece presa a um domínio conceitual, reduzindo o indeterminado do movimento sonoro a um texto previamente dado.

Vale destacar que, no âmbito político-cultural, acontece ao mesmo tempo semelhante movimento elaborado pela música programática que entorpece os cidadãos, a saber, uma degeneração da cultura, marcada por um saber especializado e erudito, por uma cultura jornalística geral e por um saber histórico

o herói casto, consegue escapar. Ao ser beijado lascivamente pela feiticeira *Kundry*, sente por ela compaixão” (DIAS, 2009, p. 151 e 153).

excessivo. Esse enfraquecimento da cultura vai de encontro com o tipo de Estado que se ocupa com a conservação do homem, como forma de domínio e agregação, uma vez que esse Estado se interessa pela formação de cidadãos obedientes, impedindo o desenvolvimento da cultura, tornando-a estática e estereotipada. A esse respeito nos diz Oliveira Júnior:

O filósofo, resolutamente, toma partido favorável à cultura, em detrimento do Estado. Aliás, na filosofia nietzschiana, não só o Estado, mas tudo deve ser subordinado à cultura. Como bem nota Ernani Chaves (2000, p.52), em Nietzsche, “as exigências da ordem ‘política’, por mais importantes e necessárias que sejam, jamais poderão ser ‘condicionantes’ da ‘cultura’”. Ou seja, se cultura e Estado concorrem, entre si, pela energia criativa dos indivíduos e dos povos, é a cultura que o autor de *Assim falou Zaratustra* confere a predominância, alinhando-se com seus antigos mestres Schopenhauer e Burckhardt, que também criticavam o que denominavam “divinização” do Estado. Ernani Chaves (2000, p. 53) lembra que, para esses filósofos, “todo Estado, toda forma de sociedade que não se organize em torno dos ‘ideais’ da ‘cultura’ representa um perigo para a ideia mesma de ‘cultura’ e, por isso, precisa ser severamente criticado” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2004, p. 40-41).

Continuando sua análise sobre a questão da música, Nietzsche enfatiza também que o importante no canto coral não está no significado da palavra, mas no júbilo e na alegria, na intensidade afetiva comunicada pela musicalidade das vozes¹⁷. Nessa passagem, Nietzsche, segundo Cavalcanti (2005, p. 153), faz uma crítica indireta à concepção da obra de arte total de Wagner, ao comentar a monstruosa superstição estética, segundo a qual Beethoven, com aquele mesmo quarto andamento da Nona Sinfonia, teria feito uma confissão sobre os limites da música absoluta. O coro revela justamente o contrário dos limites da música absoluta, pois faz desaparecer a imagem e a palavra, deixando em segundo plano o conteúdo e o sentido comunicados pelo poema.

Ainda segundo Cavalcanti (2005, p. 153), Nietzsche, em sua reflexão sobre o canto na Nona Sinfonia, enfatiza a especificidade da linguagem sonora em relação à dimensão visual e conceitual da palavra. O desaparecimento da imagem e da palavra no movimento sonoro não caracteriza apenas a música moderna, mas a música popular de todos os tempos. O canto popular ou a lírica grega, como poema cantado e acompanhado de instrumentos, testemunham um modo de experimentar a

¹⁷ Sobre esse assunto ainda nos diz Rosa Dias: “Aos olhos de Nietzsche, o que parece mais grave no drama musical é ter Wagner concebido a música como arte que tem a intenção de dizer alguma coisa. A teoria de que a música é um meio e não um fim fez da música serva da dramaturgia ou do sentido de ser veiculado no drama. Não foi com a música que Wagner conquistou os jovens, mas com a ideia; o que explica a sua necessidade de atribuir significado a cada composição e, assim, ser obrigado a colocar em primeiro plano ‘isto significa’” (DIAS, 2009, p. 137).

música inteiramente distinto daquele orientado pelo texto da canção. À medida que se rompe com as tradições da canção popular, que uniam o texto e a música, desenvolve-se o hábito de experimentar separadamente o texto, na leitura, e a música na audição. Esse é o processo que se expressa na música descritiva, na qual as notas musicais ilustram os objetos e as situações apresentadas pelo texto e a música passa a ser compreendida a partir do libreto. Nietzsche quer chamar a atenção para uma forma de criação e participação na obra de arte que, diferentemente da música programática, não tem como finalidade a comunicação de um conteúdo (mensagem) específico. Sobre esta questão nos diz Burnett:

Nietzsche quer mostrar que não só a tragédia, mas também a poesia e as imagens são produtos daquela fonte musical. Com isso, retornamos ao ponto de onde partimos: a origem popular da música. Por que a canção popular surge como fonte da união apolíneo-dionisíaca, como uma força anterior a Homero e à poesia puramente apolínea? Por que em todos os povos a música popular nasceu a partir de um mesmo impulso. Na exata medida em que também é verdadeiro afirmar que sempre que a poesia popular foi gerada no interior da cultura correntes dionisíacas a acompanharam (BURNETT, 2012, p. 35-36).

Segundo o autor de *O Nascimento da Tragédia*, a canção popular se originou da poesia lírica e ambas têm como pai o poeta Arquíloco. Nelas, a relação entre música e palavra se dá de maneira semelhante à tragédia. Assim escreve Nietzsche: “na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em imitar a música”. E mais adiante continua: “nos é lícito, portanto, considerar a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos” (NT §6). Ou seja, a música, apesar de sua desmesura e intensa capacidade simbólica, é desprovida de imagem; a palavra, enquanto médium da imagem e do conceito, é circunscrita a eles; na junção desses dois universos artísticos, a música recebe a companhia da palavra na criação de um novo gênero em que o impulso apolíneo e o dionisíaco caminhem juntos. Com isso, há um complemento visual ao simbolismo universal da música, há uma criação de imagens a partir da torrente de sentimentos oriundos da música. Ou seja, o tema transposto em arte provém da inspiração musical, a forma é configurada como um meio de comunicar o que já está na música. Nesse ínterim, discorrendo sobre Arquíloco e sua composição poética, diz Nietzsche que enquanto o poeta se encontra sob efeito do impulso dionisíaco, vem Apolo e o toca para que então imagens e poemas sejam lançados dessa união artística.

Então Apolo se aproxima dele [Arquíloco] e o toca com o seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormite lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos (NT, §5).

Feita esta explanação, notamos que Nietzsche via a canção popular da mesma forma que imaginava ser a tragédia grega, ela não só pertencia ao povo como era feita para o povo, ou seja, uma arte predominantemente popular, uma fonte geradora de cultura, uma arte subjetiva, a ligação entre a música e a poesia em seus primórdios. Vejamos como o filósofo discorre sobre a melodia e sua possibilidade de múltiplas objetivações.

A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considere um assombro, até que finalmente achei esta explicação. (NT, §6).

Desta feita, vemos que tal compreensão do domínio sonoro está ligada à participação no canto, por meio do qual se torna experienciável não mais o conteúdo ou sentido da palavra, mas o canto como pura sonoridade. É a supremacia do elemento tonal que torna possível uma forma de compreensão que possui natureza distinta daquela que caracteriza a palavra e o conceito. O som cria um elo com aquele elemento indeterminado das sensações, a partir do qual é possível uma experiência mais profunda, singular do mundo não figurativo da música. A reflexão de Nietzsche tem como núcleo central não apenas a primazia da música absoluta, mas uma estreita relação entre a música e um âmbito não figurativo da experiência interna. Nos dizeres do próprio Nietzsche:

No fundo é a relação entre a música e drama justamente o contrário, a música é a ideia, uma silhueta isolada da mesma. Aquela identidade entre linha melódica e figura viva, entre concordância e as relações características daquela figura, é verdadeira em sentido oposto do que poderia parecer-nos ao contemplarmos a tragédia musical. Mesmo que movamos a figura da maneira mais visível, dando-lhe vida, iluminando-a profundamente, ela continuará sempre a ser aparência, da qual não parte ponte nenhuma que conduza a realidade verdadeira, ao coração do mundo. Mas, é partindo deste coração que a música se externa; fenômenos inumeráveis de todas as espécies poderiam passar pela mesma música sem nunca extinguir a sua essência, poderiam quando muito, ser suas imagens exteriorizadas. É verdade porém que com a contradição popular e totalmente errônea de alma e corpo, nada se poderia explicar para o

entendimento da relação complicada que existe entre música e drama – conseguir-se-ia, isso sim, confundir tudo (NT, §21).

Nietzsche compreende, portanto, a ação dramática como um exemplo ou alegoria nascidos do movimento sinfônico, da generalidade e indeterminação do elemento musical. No drama, a relação que se estabelece entre música e imagem é a da justaposição, o que significa que há um permanente jogo de efeitos entre os elementos sonoros e visuais ao longo do espetáculo.

Portanto, para encerrar essa temática, urge ressaltar que Nietzsche foi um homem sempre “à frente dos tempos”, pois antes de aderir ao projeto de *Obra de Arte Total* de Wagner já tinha pensado em um projeto político-cultural, quando nos apresenta seu conceito de cultura e a crítica à cultura moderna. A concepção de cultura em Nietzsche é por ele evidenciada na *Segunda Consideração Extemporânea*, texto no qual ele defende que “a cultura, enquanto antítese da barbárie foi designada certa vez, e segundo minha opinião, com algum direito, como unidade do estilo artístico em todas as expressões da vida de um povo” (Co. Ext. II, §4). Tal definição retoma o fragmento presente na *Primeira Extemporânea*, em que a cultura é, para Nietzsche, “acima de tudo a unidade do estilo artístico em todas as manifestações vitais de um povo”¹⁸. Destacamos nesta conceituação as noções de unidade e de povo. Tal como defende Belchimol, em um fragmento póstumo do período, Nietzsche admite a sua tarefa de compreender a necessidade e a coerência interna de cada cultura e sua relação com o gênio do povo:

As análises de Nietzsche procuram sempre apreender, em um dado fenômeno cultural, para além de toda a contingência e circunstancialidade, o que ele tem de necessário, entendendo-se por isto, os seus aspectos a partir dos quais a própria cultura pode ser compreendida como parte de um processo vital, ou se quisermos, sob a ótica da vida. Assim, cultura não se opõe a natureza, como a esfera da liberdade à necessidade, nem é o

¹⁸ Sobre esta questão nos acrescenta Giacoia: “Em razão da hipertrofia do conhecimento histórico, a cultura moderna é uma mistura caótica das formas culturais de todas as épocas que tem acesso; nesse sentido, o termo que a designa, é para Nietzsche, ‘barbárie civilizada’. Falta-lhe, pois, a característica que constitui o traço essencial de toda verdadeira cultura: ‘Cultura é, sobretudo, a unidade de estilo artístico em todas as manifestações da vida de um povo’. O projeto wagneriano de uma ‘obra de arte total’ seria, portanto, essa força geradora de uma nova cultura, expressão artística das experiências fundamentais que dão origem a uma consciência de si. Esta por sua vez, seria nutrida pela energia mágica do mito e da música, atuando, na qualidade de potência ética, como substituto da moderna religiosidade caduca, que restaura os laços efetivos de solidariedade, imprimindo ao povo unidade de um estilo. É a unidade deste estilo artístico, marcando todas as formas de manifestação da vida de um povo, desde a produção e reprodução da vida material até as esferas superiores da cultura, o que verdadeiramente constitui sua identidade. Essa é a razão da aproximação entre a tragédia grega e o drama musical wagneriano. Os gregos podem servir de exemplo porque aprenderam, pouco a pouco, a organizar o caos de elementos que se misturavam confusamente na história de sua civilização” (GIACOIA, 2000, p. 38-39).

resultado da convenção, do arbítrio ou da vontade autônoma dos seres racionais, mas, antes se enraíza em processos pertencentes à ordem do natural e do orgânico. E isto ocorre porque a cultura é simultaneamente o reflexo e a mola propulsora do desenvolvimento de uma entidade concebida, ela mesma, como orgânica: o povo (BENCHIMOL, 1999, p. 86-87).

Segundo Nietzsche, a cultura deve ser a representação da unidade de estilo de seu povo, aquilo que os torna únicos, grandes, exemplares e criadores da arte, do pensamento e, principalmente, da vida. Portanto, para ele, para que possa existir cultura:

Cada indivíduo precisa organizar o caos em si, de tal modo que concentre nas suas necessidades autênticas. Sua sinceridade, seu caráter vigoroso e verdadeiro precisa se opor algum dia ao que apenas sempre repete o já dito, o já aprendido, o já copiado. Assim, ele começará a compreender que a cultura também pode ser outra coisa do que decoração da vida, o que significa ainda sempre dissimulação e disfarce; pois todo adorno oculta o adornado. Assim, se lhe desvelará o conceito grego de cultura – em contraposição ao romano – o conceito de cultura como uma *physis* nova e aprimorada, sem dentro e sem fora, sem dissimulação e convenção, como uma unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer (Co. Ext. II, §10).

Assim, na cultura entendida como criação, como unidade de estilo, o homem não é simplesmente o espectador. Ao contrário, ele faz parte da obra, ou seja, artista e obra se fundem, “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NT, §1). Somente nesse estado de unidade, de encantamento, de exaltação da vida é que concretiza o significado da cultura.

Enfim, o que verificamos ao longo de sua trajetória é que Nietzsche não se limita mais a investigar os temas da arte e comentá-los de maneira pontual. Ela deixa de ser apenas um objeto de investigação para tornar-se a base para qualquer investigação, para qualquer ação. É sobre uma proposta artística que toda filosofia nietzschiana se constrói: se vai criticar a moral, exaltar a ciência, destruir ídolos, ou qualquer que sejam as novas tarefas que nosso filósofo outorgaria para si, é através do viés artístico que o fará. Nesse sentido, seguimos a ideia sustentada por Rosa Dias:

O segundo volume de *Humano, demasiado humano* é, assim, porta-voz de um deslocamento do centro de gravidade da filosofia de Nietzsche sobre a arte – a passagem da reflexão sobre as obras de arte para uma reflexão bem particular, a vida mesma considerada como arte. E, desse modo, Nietzsche diminui ainda mais a separação entre arte e vida, torna-a determinante na construção de belas possibilidades de vida (DIAS, 2011, p. 11).

Essa aproximação entre arte e vida revela uma característica da filosofia nietzschiana que não pode ser ignorada: ela é uma filosofia da criação. Apesar de ser conhecido como filósofo da destruição – de ídolos, de valores, de verdades –, não podemos simplesmente descartar que tal aspecto de Nietzsche é uma consequência da necessidade de criação – as marteladas são necessárias porque precisamos construir. Com efeito, criar e destruir estão interligados, sendo impossível dissociar um do outro no pensamento do filósofo. Ocorre que a vontade de criar é vontade de expansão. Contudo, a criação saudável da perspectiva nietzschiana quer dar continuidade ao devir da vida, e, assim, sabe que também o destruir está embutido no mesmo processo. Em síntese, criar torna-se palavra de ordem na filosofia de Nietzsche. Isso influi sobre a concepção de estética, que deixa de ser uma ciência do belo e passa a ser pensada como atividade exercida sobre todas as coisas da vida e do real, devendo ser incorporada para o agir afirmativo, que tem como pano de fundo sempre uma atitude engajada política-culturalmente.

1.2.2 A crítica de Nietzsche ao nacionalismo

O nacionalismo é caracterizado como um dos principais movimentos políticos do século XIX. O triunfo do Estado-nação insere a Europa numa série de competições entre os povos. Para Nietzsche, esse movimento é considerado uma das maiores doenças nervosas deste século que surgiu na Europa. Nos dizeres de Herbert Schnädelbach:

O Estado Nacional alemão foi o resultado de uma política imposta de cima para baixo; uma política de “sangue e ferro”, nas palavras do próprio Bismarck. Ele explica a rejeição de muitos intelectuais a essa desvinculação do problema da questão nacional; embora em geral, a burguesia compactou com o “pequeno império (o império prussiano), que representava, constitucionalmente falando, um compromisso entre monarquia absoluta e o princípio da soberania popular, sendo que em muitos aspectos a constituição imperial era mais democrática que as constituições da Confederação alemã, por exemplo, no que diz respeito ao sufrágio universal¹⁹ (SCHNÄDELBACH, 1991, p. 24-25, tradução nossa).

¹⁹ Do original: “El Estado nacional alemán fue el resultado de una política impuesta desde arriba; una política de “sangre y hierro”, en palabras del propio Bismarck. Ello explica el rechazo de muchos intelectuales a este deslanche del problema de la cuestión nacional; aunque en general, la burguesía compactó con el “pequeño imperio (el imperio prusiano), que representaba, constitucionalmente hablando, un compromiso entre monarquía absoluta y el principio de soberanía popular, puesto que en muchos aspectos la constitución imperial era más democrática que las constituciones de da

Em 1888 é publicado *O Caso Wagner*²⁰, texto no qual o filósofo apresenta uma série de críticas à Modernidade. Entendemos que no conteúdo crítico construído em torno de Wagner não estão objetos que Nietzsche deseja destruir, mas sim modos de utilizá-los. Ademais, Wagner aparece neste livro especialmente como uma ilustração para os problemas vistos pelo filósofo, sendo necessário que se leia tal obra à luz de uma passagem de *Ecce Homo*, publicado alguns meses depois, em que o filósofo diz:

Eu jamais ataco pessoas – eu apenas me sirvo da pessoa como de uma poderosa lente de aumento, através da qual é possível tornar manifesta uma situação de necessidade comum, mas furtiva e pouco tangível [...]. Foi assim que eu ataquei Wagner, ou, mais precisamente, a falsidade, o hibridismo instintivo de nossa “cultura”, que confundia os refinados com os ricos, os tardios com os grandes (EH, Por que eu sou tão sábio”, § 7).

Assim, segundo Peterlevitz (2015, p. 98), as conhecidas investidas de Nietzsche contra o compositor, apesar do rompimento da amizade, devem ser interpretadas em conjunto com suas críticas a assuntos como a arte do período romântico²¹ e os valores que orientavam a política e o povo alemão. Embora acreditemos que, em alguns momentos, o filósofo se refere ao próprio Wagner, entendemos que, no caso da adesão ao nacionalismo por parte de Wagner, as críticas seguem a regra da utilização de sua figura como uma representação das ideias e atitudes reprovadas pelo filósofo.

Ainda segundo Peterlevitz (2015, p. 98), a partir de expressões utilizadas pelo filósofo ao tratar do nacionalismo como raças inteiras “entorpecidas e hesitantes” (ABM, §241), vemos que o fanatismo pela nação opera como um agente agregador de uma multidão constituída por homens débeis, de digestão lenta, que muito demoram a superar o estado atávico provocado neles pelo patriotismo. Quanto ao povo alemão especificamente, diz: “ele digere com dificuldade aquilo que lhe

Confederación alemana, por ejemplo en lo que respecta al sufragio universal” (SCHNÄDELBACH, 1991, p. 24-25).

²⁰ Este texto será explanado com maior profundidade no decorrer do terceiro capítulo, uma vez que, é uma “carta aberta” com um teor político muito forte, na qual a figura de Wagner aparece para mostrar um Nietzsche engajado político-culturalmente a partir das críticas que ele tece à Modernidade. O tipo Wagner é interessante para mostrar esse Nietzsche engajado, pois permite analisar as mudanças e influências político-culturais sofridas pelo próprio Wagner ao longo de sua vida, permitindo que Nietzsche também faça uma reflexão e uma autorreflexão sobre os rumos de sua produção crítica filosófica.

²¹ “Toda essa música do romantismo não foi, além disso, nobre o bastante, música o bastante, para se fazer valer em outros lugares que não o teatro e diante da multidão; ela foi de antemão música de segunda categoria, que pouco importava para verdadeiros músicos” (ABM, §245).

acontece, ele nunca ‘dá conta’ disso; a profundidade alemã é com frequência apenas uma ‘digestão’ pesada, vagarosa” (ABM, §244). Wagner, assumidamente nacionalista, aparece como representação do efeito que o nacionalismo tem sobre os indivíduos: uma dominação praticamente irresistível que leva os indivíduos a colocar a nação acima de qualquer outro valor em suas vidas: “ele é o mestre do passe hipnótico, mesmo os mais fortes ele derruba como touros”. (CW, §5). Tal afirmação feita por Nietzsche nos parece ter por base o fato de que os dramas musicais wagnerianos foram pensados de modo a promover o envolvimento completo do espectador no momento de execução das obras – conforme as intenções de Wagner de desestimular a saída de espectadores ao longo da récita. Assim, o público presente no teatro vivenciaria uma imersão no drama que seria análoga ao abarcamento dos homens pelo sentimento nacionalista, que busca impor-se como o objeto de atenção supremo e único, que não admite dispersão. Podemos aqui fazer uma aproximação entre as palavras no início do importante § 251 de *Além de Bem e Mal*: nuvens e perturbações atravessando o espírito de “um povo que sofre – que quer sofrer – de febre nervosa nacionalista” (ABM, §251) e aquelas do §8 *d’O Caso Wagner*: “a arte de Wagner pressiona como cem atmosferas: dobrem-se, não há outra coisa a fazer [...] a maneira como o *pathos* wagneriano retém seu fôlego, o não querer livrar-se de um sentimento extremo, a aterradora demora em estados em que só o instante já sufoca” (CW, §8). Atentemos para o fato de que, em ambas as obras, Nietzsche faz uso do vocabulário fisiológico, conectando a disseminação tanto do nacionalismo quanto do wagnerismo à debilidade dos homens – e, quanto mais doentes, tanto mais são atraídos por aquilo que agrava o quadro: “O instinto está debilitado. O que se deveria evitar, atraí” (CW, §5), enquanto que “perceber o nocivo como nocivo, poder proibir-se algo nocivo, é ainda um sinal de juventude, de força vital. Os exaustos são atraídos pela coisa nociva” (CW, §5). Wagner não era a causa da doença, mas, na visão de Nietzsche, sua arte e sua popularidade retratavam a fraqueza moral generalizada que acometia o povo alemão. Em referência ao Festival de *Bayreuth*, criado por Wagner, que o havia idealizado, pensando em um festival popular que fosse desfrutado por todos os alemães indistintamente, afirma: “a cada ano a Europa inteira entoia: ‘para Creta! para Creta!’”²², comparando o compositor ao Minotauro, que devora aqueles que adentram seu labirinto.

²² “Para Creta” trata-se de citação de um coro da opereta *A bela Helena*, de Jacques Offenbach,

O conteúdo dos seus escritos deixa claro o caráter incômodo que o nacionalismo teve para Nietzsche, que outrora fora simpatizante dos ideais wagnerianos, e posteriormente se posiciona contrariamente a eles de maneira cada vez mais acentuada. O filósofo não mostra exatamente uma intenção de destruir o Estado alemão, seu desejo era por um modo de governar que se orientasse por valores distintos daqueles do *Reich*, ou seja, que não utilizasse o poder bélico para se impor como uma potência europeia e que não tentasse fazer a cultura submissa à sua fortificação. Também a relação dos homens com o Estado deveria ser diversa daquela observada pelo filósofo, que via a maioria dos homens se submetendo ao fanatismo nacionalista. Incomodava ao filósofo ver que, na Alemanha do século XIX, a maioria dos homens tinha suas forças exauridas em prol de um Estado que arrogava para si uma importância maior do que a da cultura, colocando como função da arte e da produção intelectual a propagação de sua orientação política tendenciosa. Sobre isso nos diz Herbert Schnädelbach:

O surgimento do III Reich sinalizou não só o princípio do fim da unidade política dos alemães numa única nação, mas também da identidade cultural que haviam disfrutado até o momento, muito mais deteriorada pela perversão nacional-socialista e os sofrimentos da guerra, que pela própria divisão política e ideológica do país. Depois de Auschwitz, nada na Alemanha voltou a ser como antes, foi necessário assimilar de novo os elementos da tradição alemã que não haviam seguido essa direção²³ (SCHNÄDELBACH, 1991, p. 14, tradução nossa).

Dando sequência às críticas de Nietzsche ao movimento nacionalista, podemos dizer que ela parte principalmente da análise de sua própria pátria, a Alemanha. Nesta, o nacionalismo se prolifera de forma mais extrema em relação aos outros povos da Europa. Antes de se manifestar na política, esse sentimento nacionalista está presente na arte alemã, principalmente na música, pois esta “compromete a saúde” ao “corromper o gosto” (ABM, §255).

De Mozart a Schumann, Nietzsche mostra como a música alemã passou a expressar o nacionalismo. Uma espécie de limitação e apequenamento da música,

segundo nota de Paulo César Souza nesta mesma edição, p. 87 (CW, Pós-Escrito).

²³ Do original: “El advenimiento del III *Reich* señaló no sólo el principio del fin de la unidad política de los alemanes en una única nación, sino también de la identidad cultural que habían disfrutado hasta el momento, mucho más deteriorada por la perversión nacional-socialista y los sufrimientos de la guerra, que por la propia división política e ideológica del país. Después de Auschwitz, nada en Alemania volvió a ser como antes, fue necesario asimilar de nuevo los elementos de la tradición alemana que no habían seguido esa dirección” (SCHNÄDELBACH, 1991, p. 14).

que com Mozart representou “o acorde final de um grande e secular gosto europeu”. A música de Beethoven é o evento intermediário, ela expressa aquela mistura e sobreposição de estilo. Em seguida, o romantismo domina a música alemã e com ele o sentimento nacionalista (ABM, §245).

Para Nietzsche, essa música wagneriana é ópera de redenção. É por isso que Nietzsche afirma que, agora, Wagner “foge” do belo, pois prefere a facilidade da música ruim à música boa. A música de Wagner é, segundo Nietzsche, a maior expressão alemã do nacionalismo. Nietzsche, pois, teria rompido com Wagner porque teria percebido que o sucesso de público da música wagneriana em *Bayreuth* expressava, ao mesmo tempo, pois, o poder econômico e militar do império *Bismarckiano*. Ou seja, Nietzsche associava a música de Wagner ao novo *Reich* militarizado e imperialista alemão, pois a sociedade moderna estaria se tornando cada vez mais decadente, e a música cristianizada do músico alemão expressava esta decadência: “Wagner é o artista moderno *par excellence*... Ele pertence a ela: é seu protagonista, seu maior nome...” (CW, §5).

Para Nietzsche, Wagner não teria resistido ao feitiço do mercado, à glória, à riqueza material: “Hoje se faz dinheiro apenas com música doente; nossos grandes teatros vivem de Wagner” (CW, §6). Nietzsche assim associa o sucesso de mercado wagneriano ao sucesso de mercado do próprio *Reich* alemão, em seu projeto de uma grande nação alemã, uma grande nação da qual os semitas/judeus, por exemplo, estariam fisicamente excluídos. Por isso ele define o que é o alemão contemporâneo: “Definição do teutão: obediência e pernas longas...” (CW, §11).

Segundo Nietzsche, o velho Wagner estaria inserido neste grande projeto de construção de uma nação alemã “para alemães”, e suas músicas, que têm como temas principais exaltar um suposto passado mítico do povo germânico, estariam se tornando a própria música do Estado alemão.

Cantar as glórias do passado grandioso dos povos pangermânicos aparecia como uma grande forma de engrandecer o projeto *bismarckiano* da grande nação germânica. E Nietzsche havia percebido que esta grande guinada ao cristianismo e à exaltação da alma alemã tinha como fundo o apoio do Estado à sua arte nacionalista-cristã. Por isso é que Nietzsche afirma que Wagner teria deixado de ser um músico trágico para se tornar um ator: “O grande sucesso, o sucesso de massa, não está mais com os autênticos – é preciso ser ator para obtê-lo” (CW, §11). E aqui Nietzsche iguala Wagner a Victor Hugo, considerado por Nietzsche o mais

inautêntico dos teóricos da modernidade: “eles significam a mesma coisa: que em culturas em declínio, onde quer que as massas tenham a decisão, a autenticidade se torna supérflua, desvantajosa, inconveniente” (CW, §11). Nietzsche afirma que só o ator ainda despertaria o “grande entusiasmo” do público inculto, pois quanto mais falso for o ator, mais real apareceria para as massas, pois a realidade representada pelo ator era agora uma falsa-realidade, uma realidade de mera ilusão (CW, §11).

Wagner seria agora, portanto, antes de tudo, um ator. E o termo “ator” aqui poder-se-ia entender tanto no sentido de ele ter-se tornado mero criador de óperas para um público sentimentalista (entediado com a vida) e ao mesmo tempo no sentido de ele ter-se tornado um grande ator do Estado, um ator no palco do grande teatro que seria a Alemanha *bismarckiana*. Wagner estaria garantindo seu lugar de ator imortal no novo Estado imperialista alemão, ou seja, a necessidade de Wagner em apresentar uma Alemanha poderosa, imperial e nacionalista poderia ser explicada, em boa parte, pelas próprias convicções políticas do compositor.

Enfim, a profundidade, a indefinição e a variação de procedência do alemão é bastante explícita na música de Wagner, uma arte soberba, grave, carregada e tardia, que transmite, ao mesmo tempo, a impressão de antiguidade e juventude, “tem fogo e ânimo, e ao mesmo tempo a pele seca e baça dos frutos que amadurecem tarde demais”. A música wagneriana é o espelho da alma alemã, “que é simultaneamente jovem e senil, hipermadura e mais rica de futuro”. Para Nietzsche, portanto, os alemães do presente são algo ainda a ser definido: “Eles são de anteontem e de depois de amanhã – eles ainda não tem hoje” (ABM 240).

2 O CONCEITO DE ENGAJAMENTO EM NIETZSCHE PARA ALÉM DO ASPECTO ESTÉTICO

A abordagem deste capítulo responderá a algumas perguntas, tais como: Em que sentido o filósofo germânico era engajado? Como encontramos essa noção de engajamento em Nietzsche? Que conceitos giram em torno da ideia de arte para que possamos compreender isso? Em que sentido podemos especificar não apenas no último Nietzsche, mas no jovem Nietzsche que de fato ele tinha uma preocupação político-cultural? A partir dessas indagações, portanto, a proposta deste capítulo é mostrar como as reflexões que Nietzsche tinha com a arte ou que envolviam a arte não eram uma preocupação apenas estética, mas ancorada em uma preocupação também de âmbito político-cultural. A esse respeito nos diz Weber.

Meras questões de estética? Também, mas não apenas, pois o que está em jogo é o aprofundamento da própria imagem do sujeito moderno – também dos seus impasses – e das instituições culturais modernas, como por exemplo, aquela gestora da formação, a Universidade. O discurso subjacente às tradições de pensamento apresentadas institui e institucionaliza a *Bildung* como o conceito que polariza, ao menos na Alemanha, a ética, a educação, a estética e a política, constituindo o ponto máximo de concreção da Filosofia Prática. Quer dizer, na modernidade, a “estética” nunca foi apenas “algo relativo à arte”. Desde o princípio, esteve ligada à moral, à política, à educação, à teoria do conhecimento. As obras de Fichte, Goethe, Schiller, Humboldt, Schlegel, Hölderlin, Nietzsche, apenas para citar os autores aqui utilizados, referendam documentalmente esta afirmação e este modo de pensar (WEBER, 2006, p. 128).

Portanto, este capítulo pretende explorar com maior ênfase aquilo que considerarmos ser a hipótese-guia do engajamento político-cultural em Nietzsche, já trabalhado no primeiro capítulo. E para responder a estas questões abordaremos fundamentalmente dois conceitos que, a nosso ver, confirmam esta tese, a saber, a preocupação com a música²⁴ popular e com a *Bildung*²⁵.

²⁴ Sobre a importância da música em Nietzsche, nos ressalta Rosa Dias: “A vida sem música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”. Essa frase de Nietzsche resume toda a importância que ele atribuiu à música para o pensamento e para a vida. Segundo Curt Janz, se reuníssemos os livros *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, Richard Wagner em *Bayreuth*, *O Caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, as anotações e as cartas em que Nietzsche trata da música, teríamos dois volumes consideráveis sobre a arte musical. Tal observação por si só justificaria uma abordagem da concepção nietzschiana da música. No entanto, mais que uma numerosa bibliografia do próprio Nietzsche sobre o tema, o estímulo para fazer este trabalho foi entender que qualquer de suas ideias sobre a música levaria, sem dúvida, ao âmago de seu pensamento” (DIAS, 2005, p. 11).

²⁵ “Em suma, no conceito de *Bildung* identificamos um esforço sempre renovado dos autores em manterem-se abertos a problemas de várias procedências, sejam de áreas ou de naturezas distintos: isso não significa aderir a facilidades trazidas pelo ecletismo, com o que se diz que a *Bildung* é plural,

2.1 A PROPOSTA DA *BILDUNG* COMO EXEMPLIFICAÇÃO DO CONCEITO DE ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL EM NIETZSCHE

A preocupação de Nietzsche com a *Bildung*, a nosso ver, é uma marca fortíssima de sua filosofia política enraizada na sua crítica à cultura moderna. Ao constatar que sua nação, a Alemanha da época moderna, e posteriormente toda a Europa, precisavam de uma mudança cultural radical, Nietzsche se dá conta de que qualquer câmbio na cultura teria como ponto de partida uma remodelação drástica, em todos os sentidos, da educação. Frisando em seus textos a terminologia *Bildung*²⁶, Nietzsche propôs restaurar o significado original desse termo, mostrando aquilo que chamou como a insigne incumbência do homem, a saber, engajar-se “[...] ao movimento do ‘tornar-se o que se é’, ou seja, ao movimento da constituição da própria identidade” (WEBER, 2011, p. 50).

Assim sendo, na busca de constituição dessa identidade, Nietzsche retorna à Grécia Antiga e retira das ideias desse contexto o escopo que fundamentará também a proposta de transformação cultural do seu povo imerso na decadência. O filósofo germânico recorreria para tal empreendimento ao conceito de formação (*Bildung*), que faria renascer um movimento cultural forte e capaz de contrapor as tendências culturais modernas que enfraqueciam o homem. Isso só é possível porque Nietzsche se dá conta de que “tudo está a serviço da barbárie que vem vindo, inclusive a arte e a ciência de agora. O homem culto degenerou no pior inimigo da cultura, pois quer negar com mentiras a doença geral e é um empecilho para os médicos” (Co. Ext. III, § 4). A partir desse movimento então, e através da educação, nasceria um homem mais elevado, único, singular, que romperia com os grilhões de uma educação pautada exclusivamente na formação do homem de rebanho, uma vez que a formação no contexto cultural de Nietzsche era marcada por um ensino preocupado em atender tão somente às particularidades do Estado, a saber: formar homens que atendam às expectativas do mercado e sigam a cartilha

mas, acima de tudo, crítica. E tal crítica não diz respeito apenas a elementos objetivos, pois, formar-se – conforme pensam Goethe e Nietzsche – significa pensar contra si próprio” (WEBER, 2006, p. 129).

²⁶ Em “Formação (*Bildung*), educação e experimentação em Nietzsche”, José Fernandes Weber aborda três modelos de “*Bildung*”: a que se refere ao clássico, ao romântico e ao trágico. Em suas concepções, Nietzsche pretendeu mostrar que a “*Bildung*” ligada ao trágico se sustenta como o verdadeiro sentido existencial para os gregos, e é justamente aquela que não deve deixar esquecer que todo processo de formação que se preze não pode fazer o homem desviar-se do reconhecimento de sua existência trágica no mundo.

imposta por ele (Estado) fidedignamente, no que tange à questão da unidade nacional, da homogeneização da cultura, da padronização da educação na construção de uma sociedade formada exclusivamente para a obediência e para a servidão. Sobre essa questão, Hosson (2018) afirma que, de acordo com Neukamp:

A Alemanha do século XVI ao XVIII era organizada em Estados independentes e autônomos entre si. Entretanto, no início do século XIX, especificamente no ano de 1806, com a derrota militar sofrida pela Prússia para as tropas de Napoleão, a qual fora atribuída ao fato de não haver uma união sólida entre os Estados alemães, fez emergir, o nacionalismo e o desejo de integração alemã. Neste contexto, o Estado investe no processo educacional para concretizar este ideal. Tornando a educação compulsória, o Estado estabelece a obrigatoriedade da “formação inicial de três anos nas escolas preparatórias, ou ‘escolas populares’, que depois davam acesso ao ginásio que durava nove anos”. (NEUKAMP, p. 3, 2007). Todos os alemães passam a receber a mesma formação, sobre a prerrogativa de homogeneizar a cultura das pessoas residentes nos diversos Estados Alemães, transformando-os em uma só nação, sob a tutela do Estado. Através deste ideal de padronização, os jovens deveriam se ajustar a estes ditames, adequando-se à cultura estatal imposta. A educação encontrar-se-ia, deste modo, a serviço do Estado e dos negociantes, que seriam, de acordo com Dias (2012), os principais responsáveis pela formação de uma pseudocultura. Sob o ideal de homogeneização cultural, exigem uma formação rápida, para terem estudantes domesticados e funcionários eficientes e dóceis para servirem aos seus interesses (HOSSON, 2018, p. 5)²⁷.

Analisando ainda essa temática, Rosa Dias (p. 20, 2012) sustenta também a esse respeito que ao representante do Estado interessa prioritariamente formar estudantes e trabalhadores dóceis e obedientes que estejam dispostos a servi-lo e a ganhar dinheiro, deixando em segundo plano uma formação mais integral para atender a uma rápida e específica demanda do mercado.

Da segunda metade do século XVIII ao século XIX, a *Bildung* (formação/cultura) consolidou-se como o fio condutor das preocupações filosóficas, políticas, artísticas e literárias na Alemanha na busca por definir o “ser alemão”. Sobre o significado da expressão *Bildung* nos explica Berman:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem

²⁷ Conferir em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XIII/18.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2018.

uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*) (BERMAN, *Bildung et Bildungsroman*, p. 142).

Desse modo, nesta tentativa de buscar formar uma nação de autênticos alemães, com uma cultura e uma identidade próprias, Nietzsche vai sustentar que os locais de ensino de sua época haviam sido contaminados pelo espírito do mercado e do Estado, que priorizava o treinamento de homens e mulheres para trabalhar com um único objetivo: lucrar. A esse respeito nos atesta o próprio Nietzsche:

Mas, em suma, o que nos revelaram todas essas considerações? Que por toda a parte onde, agora, a cultura parece promovida mais animadamente, não se sabe nada desse alvo. Por mais que o Estado enfatize o que faz de meritório pela cultura, ele promove para se promover e não concebe nenhum alvo que seja superior ao seu bem e à sua existência. O que os negociantes querem, quando exigem insensatamente instrução e cultura, é sempre, no final das contas, lucro (Co. Ext. III, § 6).

O objetivo principal da formação do espírito alemão, da cultura alemã, tão criticado por Nietzsche, era unir os alemães para construir uma nação forte capaz de equiparar-se a outras nações que já disfrutavam desta condição e se tornar efetivamente poderosa política e economicamente. Para isso, a formação da época moderna preocupava-se em criar um homem artificial incapaz de criar, mas um perfeito imitador de um projeto formativo enraizado na ciência e na técnica, e nos ideais de progresso e bem-estar que elas representavam. Sobre esta questão nos diz Nietzsche:

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates. Todos os nossos meios educativos têm originalmente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta (NT, §18).

Ao formar esse homem capacitado para um saber estritamente científico e tecnicista, é evidente que o que se pretende é uma formação baseada numa lógica estritamente utilitarista, que visa tão somente formar para atender as expectativas do mercado e do Estado. A esse respeito vejamos o que nos relata Hosson (2018):

Nietzsche elenca que os estabelecimentos de ensino de sua época não estariam contribuindo para o desenvolvimento da cultura, ao contrário, eles

preocupavam-se em subsidiar as necessidades da vida. Não formavam homens e mulheres voltados para a cultura autêntica, mas servidores obedientes e preparados para o mercado e o Estado. De acordo com Dias (2012), quando se dá ênfase à profissionalização, com o intuito de “criar pessoas aptas para ganhar dinheiro”, há a impossibilidade dos estabelecimentos de ensino se voltarem para o desenvolvimento da cultura. Ao contrário da cultivação dos espíritos, observa-se uma inteligência a serviço do Estado, suprimindo a dimensão criadora do indivíduo, gerando, deste modo, uma barbárie cultural. Haja vista que Nietzsche, ao criticar estes intelectuais de seu tempo, os vê imbuídos de conhecimentos alheios, imitadores de modelos passados e que os tem de modo artificial, estes seriam os jornalistas, viventes do passado e assassinos do presente (HOSSON, 2018, p. 5)²⁸.

Sobre essa questão do contexto em que foi modelado o sistema educacional alemão e suas influências para a cultura moderna nos aponta Barros Cruz:

A preocupação com a educação passou a coincidir com a necessidade de consolidação hegemônica da política, economia e cultura. Esse sentimento perpassou todo o ideário burguês alemão, que para fundar sua identidade enquanto nação teria que superar, a todo custo, a condição agrária e subdesenvolvida em que se encontrava o povo alemão em relação à França e a Inglaterra, países revolucionários. O esforço para superação de tal condição foi o que permitiu avanços no setor industrial a partir de 1848, e, em seguida, a necessidade de unificação dos 39 reinos, ducados e cidades livres, resultados da separação territorial definida pelo Congresso de Viena entre 1814 e 1815: tarefa assumida pela Prússia, Estado alemão mais industrializado com forte influencia política em toda Europa, e levada a cabo por Otto von Bismarck, o “Chanceler de Ferro”, concluindo-a em 1871, e culminando com a formação do Segundo Reich. Nesse contexto moldou-se o sistema educacional alemão, o qual passou a determinar os processos formativos pelos quais deveriam passar o povo alemão, tornando-se chave de leitura fundamental para a compreensão da cultura moderna alemã. A languidez que abateu os alemães após a derrota da Prússia para o exército de Napoleão em 1806 encontrou seu consolo de forma paulatina no ideal de formação do espírito alemão, o que só poderia nascer como resultado da educação (CRUZ, 2013, p. 33).

Conforme os argumentos anteriores e o que temos abordado até então, vemos que, quando Nietzsche faz a crítica ao projeto formativo de sua época – que considerava decadente por priorizar a racionalidade, o saber técnico e o progresso científico em detrimento de uma formação artística, por exemplo, desconsiderando aspectos fundamentais da formação integral das pessoas ancoradas na esteira do afeto e das emoções –, traz à tona uma crítica ao tipo de educação enquanto deturpadora da construção da identidade do homem moderno. Ampliando essa reflexão pelo conceito histórico da *Bildung* e a relação de Nietzsche com cada um desses conceitos, Barros Cruz nos aponta que:

²⁸ Conferir em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XIII/18.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

Quando Nietzsche na terceira dissertação da *Genealogia da Moral* (1887), ao criticar Wagner, entende que “o poeta e criador do Parsifal²⁹ conheceu uma profunda, radical, mesmo terrível identificação e inclinação a conflitos de almas medievais, um hostil afastamento de toda elevação, disciplina e severidade do espírito” (GM III, 1998, p.38), remete-se a tendência que caracterizou a busca pelo sentido da formação, com o retorno ao medievo alemão, e à mitologia nórdica que conferiu sentido ao que se pode denominar conceito romântico de *Bildung*. Se outrora fascinou Nietzsche o drama wagneriano a partir do trato trágico musical com a mitologia nórdica, agora como diz o filósofo: “Wagner virou o seu avesso” (GM III, 1998, p.37) ao comungar com ideais ascéticos. A crítica ao romantismo é retomada em vários momentos de sua obra. Em *A Gaia Ciência* (1887), na pergunta sobre o que é o romantismo, essa problemática se torna clara na oposição de inspiração goetheana entre romantismo como fraqueza e classicismo como força e retorna vivamente em *O Caso Wagner* (1888), em que a estima por Goethe permite a Nietzsche denominá-lo como sendo o último alemão de gosto nobre (CW, 1999, p.44-45). Nas trilhas do classicismo, e neo-humanismo no qual o retorno à magna Grécia motivou o impulso vital das produções, donde em sentido crítico, Hölderlin e Nietzsche, o mestre da suspeita, entenderam ser necessário um retrocesso maior, e viram na Grécia arcaica a fonte capaz de saciar a sede de formação de um novo homem. Como diz Nietzsche em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), estão ali os “[...] que se empenharam em apontar o quanto os gregos poderiam encontrar e aprender do estrangeiro, no Oriente, e quantas coisas, de fato trouxeram de lá. [...] Precisamente porque sabiam retomar a lança onde um outro povo abandonou, para arremessá-la mais longe” (FTG, 1978, p.31). Una em sua pluralidade, as reflexões em torno da *Bildung* definiram-se por aquilo que o tom incisivo nietzschiano apresentou de forma clara em *Schopenhauer como educador* (1874): “Sê tu mesmo! Tu não és isto que agora fazes, pensas e desejas” (Co. Ext, III). Entende-se, portanto, que *Bildung* foi antes de tudo, anseio por identidade (CRUZ, 2013, p. 39).

Quando Nietzsche se propõe a pensar numa reestruturação da cultura germânica, se dá conta de que o que mobilizaria a modernidade na direção desse projeto seria a educação, que formaria um tipo de homem forte, superior, engajado com a própria existência. “De fato, a educação significa antes de qualquer coisa a autoformação, um objetivo que extrapola certamente as esferas de atuação dos estabelecimentos de ensino e que faz da cultura uma atividade para toda a vida” (EE, 2011, p. 46).

Daí, a formação (*Bildung*) alcança um sentido extremamente relevante e primordial que vai além da pura erudição. Por conseguinte, Nietzsche sustenta que a disposição para o exercício da formação de si seria o motivo que impelia as transformações culturais necessárias, pois o ensino, segundo o filósofo, consiste no cultivo das singularidades superiores, intrinsecamente relacionada com a *Bildung*, uma vez que ela pensa a pessoa na sua dimensão integral e que ultrapassa as

²⁹ Parsifal foi a última ópera de Wagner. Iniciada em *Bayreuth* em agosto de 1877, concluída em janeiro de 1882 e estreada em 30 de julho do mesmo ano. A ópera ocupa-se de uma temática religiosa cristã medieval e se passa nas colinas do monte *Salvat*, na Espanha onde vive uma fraternidade de cavaleiros do Santo Graal.

fronteiras das instituições de educação³⁰. Sobre essa questão ainda Barros Cruz colabora:

Que ensinavam os gregos que despertavam tanto fascínio? De fato foram os gregos que inventaram a civilização europeia e esses, por sua vez, ao definirem seu humanismo, retiveram de Homero a ideia de que, ao se definir por sua *areté*, o indivíduo define por sua excelência pessoal. Entende-se com isso, o porquê da *Paideia* se definir como um processo educativo que, com base na liberdade e autonomia, conduz os homens à virtude ou excelência humana. É via problema formativo que a *Bildung* liga-se diretamente com a *Paideia* grega na qual identidade, liberdade e autoformação constituíram-se elementos nucleares: “a palavra alemã *Bildung* (formação, configuração) é a que designa do modo mais intuitivo a essência da educação no sentido grego platônico” (JAEGGER, 1995, p.13). A Grécia tornou-se o arquétipo no qual foi reconhecido o sucesso educativo e estatal na qual filosofia, política, arte e literatura inter-relacionavam-se com fins de formar seres humanos livres e autônomos. Esse sentimento caracterizou o que se denomina a concepção clássica da *Bildung*. Aos germânicos interessou a superioridade cultural do povo grego, a qual passou a ser apresentada como antídoto para a condição medíocre em que se encontrava a modernidade no que diz respeito à cultura. Se foi a educação o componente diferencial do mundo helênico, coube aos germânicos imitá-los... (CRUZ, 2013, p. 39-40).

Ora, se estamos afirmando neste trabalho constantemente que Nietzsche é um pensador engajado político-culturalmente com sua época e além dela, faz-se necessário identificar quais são as características que levaram o filósofo extemporâneo ao anúncio de uma urgente destruição e ao mesmo tempo de uma reconstrução de uma nova cultura. Desta feita, perguntaríamos: qual o objetivo de um tipo de homem superior em vista de uma cultura superior? O entendimento dessa pergunta significa entender o processo de engajamento de Nietzsche, que, através de suas duras críticas às tendências culturais que dominavam o pensamento alemão, posiciona-se de forma contrária às instituições e às pessoas que contribuíam com o apequenamento do homem, ou seja, a formação do homem inferior e decadente. Nos dizeres de Nietzsche:

Se todo grande homem chega a ser considerado, acima de tudo, precisamente como filho autêntico de seu tempo e, em todo o caso, sofre de todas as suas mazelas com mais força e sensibilidade do que todos os homens menores, então o combate de um tal grande contra seu tempo é, ao que parece, apenas um combate sem sentido e destrutivo contra si mesmo. Mas, justamente, apenas ao que parece; pois o que ele combate

³⁰ “E como vê o filósofo a cultura de seu tempo? Muito diferente, sem dúvida, daqueles professores de filosofia contentes com seu Estado. Para ele é quase como se percebesse os sintomas de uma total extirpação e erradicação da cultura, quando pensa na pressa geral e na crescente velocidade da queda, na suspensão de toda contemplatividade e simplicidade” (Co. Ext. III, § 4).

em seu tempo é aquilo que o impede de ser grande, e isto para ele significa apenas: ser livre inteiramente ele mesmo (Co. Ext. III, § 3).

Nesse sentido também:

Não obstante, todas as concepções sobre educação – parte essencial de uma cultura – deveriam sofrer questionamentos, sobretudo porque, segundo Nietzsche, as escolas alemãs de sua época agiam sob a mera preocupação de formar especialistas, homens distantes de toda reflexão crítica e, por isso, incapazes de assumir sua existência, além do que, toda cultura vigente pretendia formar para a dependência e domínio ao Estado. Diante de uma situação de conformismo cultural, Nietzsche percebeu que aos jovens faltava mais que meras instruções técnicas, mas era emergente uma educação enraizada naquilo que fundamentalmente sustentou os gregos como povo forte e capaz de assumir corajosamente sua existência, ou seja, uma formação compreendida como única possibilidade do humano ao cultivo de si mesmo, o que pressupunha uma constante busca do “tornar-se o que se é”. Uma formação compreendida por Nietzsche como “*Bildung*” (TESSER G.; FACCIN J., p. 53).

Para Nietzsche, as intenções dos estabelecimentos de ensino eram bem evidentes: formar as massas, tornando útil ao serviço do Estado o maior número de pessoas, o que explicava a predisposição por ampliar aquele tipo de cultura, que tinha a intenção de abarcar uma quantidade cada vez maior de escolas que se caracterizavam por preparar especialistas.

Trata-se aqui de instituições que se propõem superar as necessidades da vida; assim, portanto, podem prometer formar funcionários, comerciantes, oficiais, atacadistas, agrônomos, médicos ou técnicos. Nestas instituições, se aplicam, em todo o caso, leis diferentes e medidas diferentes daquelas que permitem fundar estabelecimentos para a cultura [...] (EE, 2011, p. 122).

No entanto, contrariando as vertentes que destruíam suavemente, Nietzsche proclama a imprescindibilidade de um novo modelo de educação voltado para a constituição de um homem oposto àquele homem de rebanho, um tipo de homem distinto da grande maioria, que é autônomo e forma-se a si mesmo e cujo ideal seria contrariar todas as maneiras destrutivas da cultura, tanto no campo político quanto no educacional. Sobre essa questão nos aponta Sobrinho:

[...] a cultura não pode se reproduzir e crescer quando a educação está orientada para uma profissão, uma carreira, uma função, um cargo, quando é movida pelo ‘espírito utilitário’, quando é verificada através de exames obrigatórios e integradores, quando é extensiva e universalizada; mas esta é, no entanto, a verdadeira face da cultura da modernidade tardia vivida na Alemanha, tal como ele a via (EE, 2011, p. 14).

Nietzsche, no que diz respeito à realização dessa cultura superior que ele defendia veementemente, convoca para auxiliar em tal empreendimento a imagem do gênio, figura essencial ao projeto de construção da cultura. Um tipo que não se configuraria com as tendências culturais da modernidade, pois buscaria ir além, libertando-se de uma espécie de maldição que assolava a modernidade e instaurando uma cultura que emancipava o homem desse feitiço. Enfim, a partir disso, é possível concluir que a consolidação da *Bildung*, aquilo que Nietzsche identificara como a mais autêntica formação para uma cultura elevada, pressupõe alguns movimentos que necessariamente precisariam desmistificar os ideais das instituições de ensino, cuja finalidade era atender aos interesses do Estado em apenas formar as massas para uma utilidade lucrativa, como nos atesta Danelon: “A partir disso, está em evidência, para o autor, a formação de um tipo de homem superior, que ele denominou de gênio³¹, cuja tarefa seria de crítica à cultura medíocre da época e, posteriormente, de elevação a uma cultura superior” (DANELON, 2001, p. 408).

Diante da situação cultural decadente da Alemanha, uma forma de abandonar este tipo de homem fraco e incapaz, segundo o filósofo, seria o surgimento do homem superior que se caracterizaria por assumir também, assim como os gregos antigos, a existência na sua tragicidade, pois este componente, como ele mesmo diagnostica, faltava à Alemanha no que diz respeito àquela atividade de “tornar-se o que é”. Daí a autêntica formação para a edificação de uma cultura sadia que se configura na construção do gênio³² contra a figura dominante até então que era representante do modelo doentio da *Bildung*, a saber, o filisteu da cultura. Sobre a formação para uma cultura saudável sustenta Moura:

Quem aspira e quer promover a cultura (Kultur) de um povo deve aspirar a promover esta unidade suprema e trabalhar conjuntamente na aniquilação deste modelo moderno de formação, atrevendo-se a refletir sobre o modo como a saúde de um povo, perturbada pela história, pode ser restabelecida,

³¹ Segundo Danelon (2001, p. 407), “a ideia de um gênio que esteja para além da cultura doente da época é retomada em várias obras de Nietzsche. Assim, lemos no Crepúsculo dos ídolos: Meu conceito de gênio – Os grandes homens são como as grandes épocas, matérias explosivas, imensas acumulações de forças. [...] Quanto a tensão chegou a ser muito grande na massa, a mais casual irritação basta para se chamar à cena do mundo o gênio, para chamá-lo a ação e aos grandes destinos [...] Entre o gênio e seu tempo existe a relação que existe entre o forte e o fraco, entre o jovem e o velho. (NIETZSCHE, 1985, Incursões de um extemporâneo, § 44)”.

³² “Todos aqueles que participam da instituição devem estar empenhados, através de uma depuração contínua e uma assistência recíproca, com preparar o nascimento do gênio e o amadurecimento de sua obra, em si e em torno de si [...] e somente no devotamento a uma tal missão encontram o sentimento de viver para um dever, o objetivo e o sentido da sua vida” (EE, 2003, p. 199).

como ele poderia reencontrar seus instintos, e com isso, sua honestidade (Co. Ext. II, 4) (MOURA, 2010, p.199).

Continuando nossa explanação sobre a crítica que Nietzsche faz ao tipo doentio de formação de sua época, Rosa Dias nos diz que:

Toda a reflexão de Nietzsche sobre a questão da cultura e da educação tem a finalidade principal de denunciar o fato de o saber ter-se tornado um capital improdutivo com a qual nada se tem a fazer e protestar contra a formação histórica imposta à juventude na Alemanha de Bismark. Para ele a educação que os jovens alemães recebem nas instituições de ensino baseia-se num conceito de cultura histórica que, ao privilegiar os acontecimentos e os personagens do passado, retira do presente sua efetividade e erradica o futuro. Uma história e um pensamento que não servem para engendrar vida e impor um novo sentido às coisas só podem servir aos que querem manter a ordem estabelecida e o entorpecimento da vida cotidiana³³ (DIAS, 2009, p. 50).

Posto tudo isso, Nietzsche nos sugere que o filósofo busque ser o “médico da cultura”³⁴ se posicionando diante de tal realidade de adoecimento das pessoas em meio a este sistema educacional moderno, dessa forma se posicionado politicamente, pois sua crítica a um tipo decadente de cultura é efetivamente sua expressão de indignação e insatisfação. A esse respeito sustenta Rosa Dias:

Já basta de cultura histórica [...] De resto me é odioso tudo o que simplesmente me instruiu, sem aumentar ou imediatamente vivificar minha atividade. Com essa citação de Goethe ele inicia sua *Segunda extemporânea, Da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1874), e dela tira a seguinte conclusão: deve-se abominar o ensino que não vivifica e o saber que esmorece a atividade. O homem deve aprender a viver e só deve utilizar a história quando ela estiver a serviço da vida. Para Nietzsche, é preciso ser jovem para compreender seu protesto. Sua aversão à cultura e à educação de sua época pode ser mal interpretada. Pode ser considerada absurda e indigna do poderoso movimento histórico do século XIX, mas, seja como for, sente-se filho do seu tempo e ousa descrever e tornar público um sentimento incomum para sua época. Os “espíritos históricos” confundem cultura com cultura histórica. Por isso, a erudição alemã tornou-se uma espécie de saber em torno da cultura, um saber falso e artificial. Falso e artificial porque tolera a contradição entre a vida e cultura. A cultura, na perspectiva de Nietzsche, só pode nascer, crescer, desenvolver-se a

³³ Sobre isso ainda nos esclarece Rosa Dias: “É preciso ficar bem claro que Nietzsche não tem a ingenuidade de opor à história a ausência de sentido histórico. O que discute é em que medida a história pode ser útil à vida. A vida tem necessidade da história, e a história é própria do ser vivo. O excesso de história, no entanto, envenena a vida” (DIAS, 2009, p. 51).

³⁴ Sobre isso nos afirma Rosa Dias: “nas anotações feitas durante a primavera de 1873, um ano antes da publicação da *Segunda extemporânea*, Nietzsche define o filósofo como o “médico da civilização”. Se a história faz parte da natureza humana e seu excesso deixa o homem doente, então trata-se de vê-la segundo uma perspectiva médica. É preciso saber até que ponto o estudo da história é comandado pela vida e não por uma necessidade de conhecimento puro. O que Nietzsche propõe para a cultura histórica é uma questão de dosagem. Não se trata de negar o sentido histórico, mas de conter seu domínio, de conduzi-lo a uma justa medida. Absorvida em pequenas doses, ela não envenena a vida nem a cultura, embora em dose excessiva mate tudo que quer nascer” (DIAS, 2009, p. 51).

partir da vida e das necessidades que a ela se impõem (DIAS, 2009, p. 50-51).

Desta feita, vemos que, como nos afirma Danelon, “a educação, tal qual era desenvolvida na época de Nietzsche, somente propiciava o empobrecimento do homem” (DANELON, 2001, p. 407). Portanto, Nietzsche, ao se posicionar contra esse modelo ultrapassado de educação de sua época, manifesta sua postura de denúncia contra esse sistema que visava formar homens preparados para atender às expectativas e às demandas do mercado.

2.2 A MÚSICA POPULAR EM NIETZSCHE COMO UMA QUESTÃO POLÍTICO-CULTURAL

É bem sabido que Nietzsche aposta, num primeiro momento, no projeto wagneriano, a partir da ideia da “obra de arte total”, como um renascimento da tragédia no âmbito da cultura alemã. Nietzsche imaginava que Wagner ia através do drama musical conseguir fazer com que o público moderno tivesse a mesma percepção que o público grego tinha quando apresentava suas encenações. No entanto, isso não será levado a cabo efetivamente, e posteriormente haverá o rompimento com Wagner, que outrora surgira como uma esperança para o renascimento da cultura alemã, mas que, em seguida, segundo Nietzsche, deixou-se seduzir pelos encantos da modernidade e revelou-se uma decepção, uma frustração para os planos idealizados pelo filósofo extemporâneo. Portanto, se a princípio a conexão com Wagner era extremamente forte, com o tempo passou a ser desgastada pelo rumo totalmente contrário à tragédia que a música wagneriana passou a revelar em suas óperas. Nesta direção nos apresenta sua contribuição Oliveira:

Nietzsche escreve *O Nascimento da Tragédia* em um período que estava em constante contato com Wagner, o filósofo discutia questões musicais e filosóficas com o compositor. Ambos tinham nesse período uma aproximação com a filosofia de Schopenhauer, algo que está muito bem exposto tanto em *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche quanto em *O Beethoven de Wagner*, escrito dois anos antes (1870). Nietzsche lê os textos de Wagner concluindo que o compositor tem um objetivo estético-político com a sua música, principalmente por retomar os conceitos trágicos em seus dramas adaptando-os aos mitos germânicos, ou seja, partindo de uma unificação da arte com a política, direcionando-a para uma afirmação nacionalista e tendo o seu drama wagneriano como um retorno ao cenário natural da vivência musical. Para Nietzsche, é possível concretizar este objetivo wagneriano, pois a arte nasce da vida. Porém, a vida não é

necessariamente uma expressão da divindade, ela não pode nascer da autocompreensão, só pode nascer a partir do fenômeno natural instintivo. Dessa forma, dar-se-á a expressão artística (OLIVEIRA, 2016, p. 144).

Desta feita, percebemos que o caminho que estamos percorrendo neste trabalho tem sua razão de ser e se sustenta quando verificamos que, através da crítica de Nietzsche à cultura moderna que o mesmo apresenta já em *O Nascimento da tragédia*, possui elementos que perpassarão toda sua crítica filosófica, que tem uma contribuição extremamente importante e bem demarcada na obra supracitada anteriormente, que na sua primeira versão inclusive se chamava *O Nascimento da Tragédia proveniente do Espírito da Música*. Certamente, esse título inicial não foi uma mera coincidência, mas um possível envolvimento de Nietzsche com a música de Richard Wagner, no qual apostava que revitalizaria a sociedade moderna decadente através de um mergulho e um resgate da cultura helênica, não como mera repetição, mas como inspiração para mudar a forma com que se enxergava a arte moderna. A esse respeito nos aponta Machado:

Se o nascimento da tragédia é um livro profundamente alemão, sendo levado a falar de “problema alemão”, “esperanças alemãs”, “gênio alemão”, “espírito alemão”, “ser alemão”, é pela importância que dá a música ou pela ideia de que a música é a força a partir do qual Nietzsche faz a crítica a cultura alemã. Pois não é ele quem diz que na Antiguidade helênica “reside a esperança de uma renovação e de uma purificação do espírito alemão pelo jogo mágico da música”? (MACHADO, 2005, p. 11).

Sobre a relação do Nascimento da tragédia com a música, Castro (2008, p. 38) nos afirma que para Nietzsche a origem da tragédia está no espírito da música, uma vez que a música é, no drama trágico, primária e o diálogo, secundário. Além disso, como obra de arte apolíneo-dionisíaca, a tragédia reunia sonho e embriaguez³⁵, aparência e essência, imagem e música.

A análise nietzschiana da música de Wagner reside na renovação da arte. Contudo, essa restauração da arte interdepende da renovação do povo e do pensamento alemão moderno, que em Wagner voltaria às suas origens através da

³⁵ Sobre isso nos afirma Rosa Dias: “Ter encontrado o dionisíaco no âmago da civilização apolínea leva Nietzsche ao coração da tragédia e, portanto, à música. O ponto mais auto da sua filosofia da música é o desenvolvimento dos aspectos dionisíaco e apolíneo na arte grega, considerados como impulsos antagônicos, como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que produz as artes da imagem – a escultura, a pintura e a parte da poesia – e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical. Cada um desses impulsos manifesta-se na vida humana por meio de estados fisiológicos, o sonho e a embriaguez, que se opõem, como o apolíneo e o dionisíaco. O sonho e a embriaguez são condições necessárias para que se produza. Por isso, o artista, sem entrar em um desses estados, não pode criar” (DIAS, 2005, p. 26).

restauração do mito germânico antigo. Dessa forma, Nietzsche sedimenta a importância essencial que perpassa esta questão, a saber, a profunda diferença entre a arte moderna e a arte trágica. Essa diferença é evidenciada na postura completamente diferente de posicionamento da sociedade moderna para a sociedade grega. Na sociedade moderna a relação é superficial e estritamente preocupada com os efeitos de sua arte. Em câmbio, na sociedade grega a arte trágica não tinha essa visão de arte como apenas diversão e entretenimento, uma vez que sua fonte de inspiração são os mitos gregos, que seriam capazes de provocar uma revolução nessa sociedade doente que é a sociedade moderna. Nas palavras de Nietzsche:

Para apreciar, portanto corretamente a aptidão dionisíaca de um povo, devemos pensar não só na música, mas também, com igual necessidade, no mito trágico desse povo, com o segundo testemunho daquela aptidão. Pois agora, dado o estreitíssimo parentesco entre música e mito, cabe conjecturar, da mesma maneira, que a degeneração e depravação de uma há de estar ligada à atrofia do outro: embora, de outra parte, no fraquejamento do mito venha a expressar-se o enfraquecimento da capacidade dionisíaca. A respeito de ambos, uma vista d'olhos sobre o desenvolvimento do ser alemão não deveria, porém, nos deixar em dúvida: na ópera como no caráter abstrato de nossa existência sem mitos, em uma arte decaída em mera diversão como em uma vida guiada pelo conceito, se nos desvelará aquela natureza do otimismo socrático, tão inartístico quanto corroedor da vida. Para o nosso consolo, contudo, havia indícios de que, não obstante, o espírito alemão inato na sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca, qual um cavaleiro prostrado em sono, repousava e sonhava em abismo inacessível: abismo de onde se eleva até nós a canção dionisíaca, para nos dar a entender que também agora esse cavaleiro alemão ainda sonha o seu antiquíssimo mito dionisíaco em visões austeras e beatificadas (NT, §24).

Segundo nossa investigação, Castro (2008, p. 130) nos ajuda a entender que, para Nietzsche, a arte era o problema mais sério e urgente, chegando a defender hiperbolicamente que dela, inclusive, depende o futuro da cultura alemã. Essa cultura, segundo Nietzsche, é profundamente entendida como *Bildung*, e como tal não pode ser jamais confundida com o modelo de formação truculento promovido pelo Estado. Ainda sobre isso Castro nos diz:

É por isso que Nietzsche dedica este livro a Richard Wagner, cuja obra musical ele acreditou ser um verdadeiro renascimento da arte trágica na Alemanha de então, embora mais tarde tenha mudado radicalmente de opinião sobre o compositor, como testemunha, dentre outros escritos, o importantíssimo posfácio que esta obra recebeu dezesseis anos depois, intitulado Tentativa de autocrítica³⁶ (CASTRO, 2008, p. 130).

³⁶A partir do item 19, *O nascimento da tragédia* parece sofrer uma brusca mudança de direção. O estudo da arte trágica deixa a frente da cena e o filósofo passa a concentrar-se na análise do drama

Para Nietzsche era notável a diferença entre o público da modernidade e o público da Grécia Antiga. O público moderno é um público estritamente passivo, enquanto o público da Grécia Antiga é distinto, extremamente participativo, pois o coro³⁷ era a força motriz de suas vidas, ao contrário dos modernos, que fazem música sem a força do coro, para serem lidos nos libretos, apenas para serem contempladas e utilizadas como formas de entretenimento e distração alicerçadas num encadeamento lógico-racional. Tal noção de música moderna está muito distante da concepção de música grega antiga, que era dionisiaca e cujo objetivo era a comoção e o arrebatamento do público. Sobre esta questão da conexão do drama ao período trágico grego nos afirma Oliveira:

Nietzsche relaciona o drama ao período trágico grego, isto é, durante as festividades que celebravam a chegada da primavera. Nelas a vida se faz presente nas competições entre tragédias, que eram grandes eventos culturais. O drama presente nas tragédias, segundo Nietzsche, nada mais é do que o coro, sendo o povo representado em cânticos através do coro; logo, ação, enredo e o mito, são movimentos vivenciados e gerados pela música, portanto, a música dá vida ao mito. A diferença entre o sentido de drama em Wagner e Nietzsche pode se resumida nesses termos: Wagner não reconhece grande importância ao coro, e o espectador necessita da ação dramática para absorver a mensagem cantada pelo herói trágico. Nietzsche vê o povo no coro, por essa razão, a vida é cantada mesmo com a morte do herói, a vida renasce com o coro, assim como cada primavera um novo ciclo (OLIVEIRA, 2016, p. 144).

Analisando o papel do coro no drama grego, percebemos a importância da canção popular em Nietzsche na Grécia Antiga, que está inexoravelmente ancorada na efetiva e ativa participação do público, daí “o filósofo via a canção popular da mesma forma que imaginava ser a tragédia grega, ela não só pertencia ao povo

musical wagneriano, pensado como redespertar do espírito trágico na cultura alemã, contaminada, aos seus olhos, pelo *stilo rappresentativo* da ópera, herdeira do socratismo estético. Muitos contemporâneos de Nietzsche que não compreenderam a relação por ele estabelecida entre a tragédia e a música de Wagner chegaram a afirmar que este livro acaba por converter-se numa espécie de panfleto propagandístico do célebre compositor. No entanto, se o jovem Nietzsche depositou na música wagneriana todas as suas esperanças de um renascimento alemão, mais tarde ele irá abandonar completamente essa posição, concluindo que contaminou seu primeiro livro com a presença de Wagner, cuja arte não faz outra coisa senão reafirmar uma concepção metafísica e moral da existência. Cf. Tentativa de autocrítica. In: NT, p. 13-23 (KSA, I, p. 13-22).

³⁷ Sobre a importância do coro em Nietzsche, Burnett nos diz: “Toda a concepção nietzschiana do papel do coro foi retirada por Nietzsche das concepções de Müller (cf. LÓPEZ, 2001, p. 135). Mas ele não adere irrestritamente à concepção do filólogo, porque julgava estar à sua frente na ânsia de resgatar o verdadeiro sentido da história. Isso corrobora a ideia de que suas perspectivas estéticas nunca estiveram desconectadas do projeto mais amplo de inversão de valores, e que sempre que ele pensa a arte, está pensando também no domínio mais amplo da cultura” (BURNETT, 2007, p. 66).

como era feita para o povo, ou seja, uma arte predominantemente popular”³⁸ (OLIVEIRA, 2016, p. 144). A tragédia grega era, portanto, enraizada no povo, na cultura popular, e dessa forma constituía, segundo Sidnei Oliveira, “uma fonte geradora de cultura, uma arte subjetiva, a ligação entre a música e a poesia em seus primórdios” (OLIVEIRA, 2016, p. 144).

Nietzsche, quando faz uma defesa veemente da arte trágica, tem plena convicção que esse sentimento trágico, que tem suas raízes na música popular³⁹, é uma exaltação e afirmação da vida na sua intensidade com tudo o que ela compõe, até mesmo as dores inerentes a qualquer ser humano. Portanto, resgatar os valores da tragédia ática significa se posicionar a favor da emancipação do homem através da celebração e aceitação das verdades provenientes da vida com sua tragicidade, como nos aponta Sidnei Oliveira:

Analisando que Nietzsche inicia seu pensamento estético e musical partindo de Arquíloco na antiga Grécia e, literalmente, dando um salto na história e retomando este tema em seu primeiro livro séculos depois, é como se ele percebesse que os pensadores anteriores a ele, que discursavam sobre o mesmo assunto, não tinham a intuição de gerar este conceito trágico e de buscar a “verdade” tida por Nietzsche no cerne da tragédia popular grega. Vejamos como o filósofo discorre sobre a melodia e sua possibilidade de múltiplas objetivações. A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considere um assombro, até que finalmente achei esta explicação (Nietzsche, 2001, p. 48) (OLIVEIRA, 2016, p. 144-145).

Ainda sobre a importância de Arquíloco, apontada na nota anterior, como precursor que desencadeia tanto o nascimento da tragédia quanto o da música popular, Burnett ressalta que:

³⁸ “No aforismo 6 de O Nascimento da tragédia, o tema é retrabalhado e um tanto obscurecido. Para Nietzsche, a música popular ocupa uma posição privilegiada, pois desde a origem, expressa a dualidade dos instintos apolíneo e dionisíaco, como ‘vestígio perpétuo’ dessa união” (BURNETT, 2004, p. 137).

³⁹ A canção popular nasce, em princípio, da melodia, “o primeiro e universal”. Com isso Nietzsche que fazer crer que a melodia é que vai gerar a poesia, “ela também, na estima ingênua do povo, mais importante e necessário que tudo o mais”. Nietzsche faz originar da melodia o motivo central da canção popular, a razão pode residir no fato de que a inspiração melódica independe da técnica – que as construções harmônicas e rítmicas não podem, em princípio, prescindir – e, por ter esse ímpeto anterior, contém em si um poder primordial. Seria a melodia um sopro criador, a partir do qual tudo se desenvolve. Por isso “a melodia como música pura – é a fonte da poesia, a melodia gera de si a poesia e volta a fazê-lo de novo” (BURNETT, 2004, p. 128).

Se o poeta lírico é um artista que produz em essência uma arte dionisíaca, Arquíloco expressou duplamente aquelas que seriam as condições para o nascimento da tragédia, pois não apenas seus poemas revelariam uma ascendência musical, como ele também foi responsável pela introdução da canção popular na poesia lírica. Seria um segundo momento histórico decisivo nas etapas que Nietzsche julga decisivos para a constituição da tragédia. A primeira, como vimos, foi naquele instante em que a música dionisíaca adentrou a Grécia, que, em seu momento homérico e apolíneo, conheceu uma nova modalidade musical. Nessa segunda etapa, por um processo similar, a pulsão artística dionisíaca invade o terreno de seu opositor, quando a canção extrapola sua condição metafísica de dar à luz as imagens e conceitos, e ela mesma se une num novo formato, o da poesia lírica, união germinal entre música e palavra que mais tarde culminará no nascimento da tragédia (BURNETT, 2004, p. 68).

Portanto, ao falar da cultura popular, vemos que Nietzsche era um pensador engajado, pois ao defender a origem da música popular, por exemplo, admite ser ela expressão de uma arte não apenas voltada para uma exclusiva preocupação estética⁴⁰, mas, sobretudo, preocupada com as questões político-culturais de sua época. A partir de uma tentativa de restauração dos mitos germânicos inspirados na tragédia grega, ele vislumbrava não um mero resgate da expressão artística inspirada nos gregos, mas prioritariamente a maneira genuína que encaravam as questões sociais através de sua música, que ao mesmo tempo unia arte e crítica filosófica. Sobre esse papel político-cultural da música nietzschiana nos sugere também Burnett:

Por isso, se a canção popular teve um lugar de destaque no desenvolvimento cultural grego e foi decisiva para a irrupção da tragédia, é possível pensar que, para Nietzsche, essa mesma canção teria ainda um papel a desempenhar. Com isso, é preciso afirmar que as considerações de Nietzsche sobre a música e o papel dessa arte como fonte de renovação da cultura não estava associada apenas ao nome de Wagner. Se o filósofo mais tarde vai tentar se afastar dessa sua imagem tão ligada ao compositor que ele próprio construiu, devemos, contudo, pensar que já na época da escrita de *O nascimento da tragédia* o filósofo desenvolveu reflexões importantes no que tange ao lugar da música e de suas possibilidades filosóficas e culturais, as quais, a nosso ver, não se ligam ao nome de Wagner. Adorno percebe isso com muita clareza quando afirma “Nietzsche, que tinha mais faro para aspectos sóciomusicais que qualquer outro, elevou-os ao ápice na medida em que, sob a égide da imagem ideal da Antiguidade, uniu a crítica do conteúdo e a crítica estética de maneira imediata” (Adorno, 2009, p.152). Com Adorno, portanto, podemos considerar que Nietzsche, no limite, pensa seu tempo e o universo da

⁴⁰ Sobre isso nos atesta Burnett: “A ciência pela ciência, o conhecimento pelo conhecimento, a arte pela arte são princípios estranhos a Nietzsche. Referindo a si mesmo, numa carta a Franz Overbeck, de 22 de janeiro de 1883, diz que é um “apologista da vida” e que pretende se também “um educador da humanidade”. Sua meta é, sobretudo, conduzir o ser humano em direção a própria humanização, tornar-se um mestre verdadeiramente prático e, antes de tudo, despertar a reflexão e o discernimento pessoal indispensável para que os indivíduos não percam de vista uma educação mais completa” (BURNETT, 2011, p. 11).

música de sua época por meio dessa “imagem ideal da antiguidade” (BURNETT, 2004, p. 65).

Ainda a respeito desse papel político-cultural da música, Burnett (2004, p. 79) nos afirma que “a música grega guardaria uma vitalidade fundamental, pois brotava de ímpetos viscerais e não de motivos técnicos”. Burnett (2004, p. 79) afirma também “que, na Grécia, a condição era que o texto fosse compreendido, que o conteúdo estivesse claro ao ouvinte, que a mensagem incutida no texto fosse bem interpretada” (2004, p. 79).

É interessante notar que quando Nietzsche propõe a renovação da cultura germânica, por meio de uma restauração especificamente da música popular, é na música dionisíaca que ele vai embasar sua tese de formação de uma nova cultura que esteja calcada na vivência genuína das emoções que a princípio pensa estar associada ao drama wagneriano. Dessa forma, em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche escreve que: “o prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz da música e do mito trágico” (NT §24). A música, segundo o entendimento nietzschiano, era a experiência da verdade dionisíaca indissociável da aparência apolínea. Sobre isso nos confirma em seus escritos o próprio Nietzsche:

Entre os efeitos artísticos peculiares da tragédia musical, tivemos de ressaltar uma ilusão apolínea, através da qual devemos ser salvos de uma unificação imediata com a música dionisíaca, enquanto a nossa excitação musical puder descarregar-se em um terreno apolíneo e em um mundo intermediário visual aí intercalado. Nisso acreditávamos haver observado como, justamente por meio dessa descarga, aquele mundo intermédio da ocorrência cênica, e em geral o drama, se tornava, de dentro pra fora, visível e compreensível em um grau inatingível em qualquer outra arte apolínea: de tal modo que aqui, onde, por assim dizer, essa arte era alada e alteada pelo espírito da música, foi preciso reconhecer a suprema intensificação de suas forças e, por conseguinte naquela aliança fraterna de Apolo e Dionísio, o cimo dos propósitos artísticos, quer apolíneos quer dionisíacos (NT §24).

A função primordial da música é manter a possibilidade de acesso à realidade da natureza. A música seria o som da natureza, o som da realidade interior da vida. Alicerçar um Estado sobre a música é constituir um Estado sobre a própria realidade, como teriam feito os antigos helenos.

Além da filosofia de Schopenhauer, foi com essa perspectiva que o filósofo sentiu-se atraído e entusiasmado pelo projeto wagneriano de regeneração da cultura

alemã. Nietzsche acreditava estar a linguagem dos homens modernos corrompida. Eles se tornaram escravos dos homens, das convenções, dos artificialismos, do pensamento correto, das ideias claras e distintas. Com a música, dar-se-ia um retorno à natureza. Segundo Burnet (2004, p. 85), “num primeiro instante Nietzsche é cada vez mais um teórico do wagnerismo, sua pretensão é dar sustentação filosófica à concepção estética de Wagner”⁴¹. Isso pode nos esclarecer as motivações mais elementares da presença da arte grega nos escritos de juventude. Ele pretende embasar nela o projeto wagneriano, dando-lhe um “antecedente honroso e notório” (BURNETT, 2004, p. 85). Sobre esta questão ainda continua apontando Burnett:

A ligação da música operística com as canções populares parece estar ligada a uma certa libertinagem, que também é sinônimo de liberdade para Nietzsche. É como se fazendo ancorar na vida dos gregos a origem dos sentimentos musicais, ele pudesse tornar a música um instrumento de superação de uma moralidade inibidora da vida (BURNETT, 2004, p. 77).

Em Wagner, Nietzsche pensava ter encontrado um aliado para eclodir uma transformação cultural, trazendo a tragédia para o palco e resgatando o valor da sabedoria trágica dos gregos para a sua época⁴². É bem verdade, como sabemos, que tal empreendimento não será na prática efetivado como idealizara o filósofo germânico.

Destarte, podemos notar que sua crítica à cultura moderna começa a romper com essa música wagneriana, que a princípio via com bons olhos, como uma possibilidade de renovação da cultura alemã, mas que, no entanto, começa a tomar distância quando percebe que tal música é apenas programática e não leva em

⁴¹ Ainda sobre essa questão afirma Burnet: “Nietzsche tenta o tempo inteiro identificar o estrangeiro Dioniso com o reencontro do homem com sua verdadeira face, essa natureza em estado bruto. Isso não significa abrir mão do conhecimento, antes aponta na direção de uma evasão do espírito individual limitado, quer dizer, excede o limite da consciência de si. Por isso, nos vemos diante dessa imagem quase de anunciação, Nietzsche crê no crepúsculo dos deuses e acredita que um retorno trágico da existência se dará pelas mãos de seu ídolo e amigo” (BURNETT, 2004, p. 129).

⁴² Sobre essa a identificação com a música e a tragédia grega nos diz Celia Evangelista de Paula: “Na juventude, Nietzsche identifica-se de imediato com a filosofia da música do compositor Richard Wagner, quando este redige, em 1870, um escrito em homenagem ao centenário de Beethoven. Passa a acreditar no drama musical wagneriano enquanto possibilidade de uma reforma e revolução na cultura a partir da criação artística. A tragédia não seria o desprezo da existência e sim uma afirmação contrária à cultura metafísica cristã-platônica, a qual padecia a cultura ocidental. Pensa o filósofo ser a música de Wagner o meio ideal para esse fim. Assim, em 1872, Nietzsche escreve seu primeiro livro O nascimento da tragédia. O jovem Nietzsche afirmava que a união das artes, e em particular das imagens míticas representadas no palco, é necessária para tornar suportável a força destrutiva da música pura que, de outro modo, provocaria a destruição do indivíduo ou dos princípios individuais – tempo, espaço e causalidade” (PAULA, 2006).

conta a realidade em que estão imersas as pessoas na sua cotidianidade. É por isso que, segundo Burnett (2004, p. 78-79), Nietzsche tem um certo pavor, uma repulsa pelo público moderno, que no seu entender não sabe apreciar e entender, de fato, o texto e a música quando encenam suas apresentações intelectuais em uma apresentação operística.

Isto posto, o desencanto com a ópera de Wagner começará a angustiar Nietzsche em seus escritos a partir de certo período, desencanto este que o levará a se distanciar⁴³ de Wagner cada vez mais, por entender que ele e sua música não cumprem a missão de restaurar a cultura germânica como se defendia outrora, e que, aliás, a ópera wagneriana é decadente, como bem salienta em sua tese Henry Burnett.

Por isso a música é essa arte perturbadora, aos olhos de Nietzsche ela é sempre desordem, abalo. Isso serve de aviso para o que, aos olhos do jovem Nietzsche, será o advento de uma nova era para o Ocidente: o reencontro da Alemanha com esse passado trágico. Quando, poucos anos depois, Nietzsche percebe que a ópera de Wagner é, antes de tudo, racionalmente organizada, quase burocrática, o livro se torna um estorvo, quase uma vergonha, pois o maestro passa de reformador a decadente, fruto - como o próprio Nietzsche (se) autodiagnosticou - da mesma decadência que deveria ser superada, quer dizer, tudo o que Wagner representava caiu em um vazio jamais preenchido, pelo menos pela música (BURNETT, 2004, p. 114).

Se Nietzsche a princípio se viu encantado pela música wagneriana e apostou com toda empolgação que ela seria o remédio que curaria a cultura moderna de sua doença, ou seja, da decadência cultural⁴⁴, posteriormente se dá conta de que esse estilo de música não levaria a cabo a transformação cultural que outrora delineara e sonhara para a Alemanha e para toda a Europa. Isso porque ele percebe que a ópera wagneriana não corresponde à proposta de renovação cultural da Alemanha,

⁴³ Sobre essa questão nos diz Burnet: “Essa origem popular aponta para uma aproximação com a Grécia, onde o povo estava mais próximo do conteúdo dionísico, e parece querer aproximar a música de Wagner desses movimentos arcaicos. Mas Nietzsche vai esbarrar no que, na ópera de Wagner, parece ser o elemento mais importante: o libreto, a palavra portanto” (BURNETT, 2004, p. 138).

⁴⁴ Acerca da decadência nos alerta Burnet: “Por isso, ainda uma vez, o comentário de Bruno Snell precisa ser devidamente analisado. Ao destacar que Nietzsche estava preocupado com “os males de seu tempo”, Snell não distingue as obras da primeira e da última fase. A passagem supracitada começa com uma referência a’O caso Wagner, de 1888, para depois recuar a’ O nascimento da tragédia, de 1871. O movimento tem um mesmo propósito: o diagnóstico sobre a decadência exposto na obra de 1888 não se distingue dos males que a perda do mito causaram na configuração geral das artes e da humanidade tal como Nietzsche a entendia na obra inicial” (BURNETT, 2015, p. 148-149).

uma vez que defende uma política massificadora e uniformizada⁴⁵ que padronizava a cultura alemã.

Segundo Dias (2005, p. 13), Nietzsche passará a denunciar esse tipo de música, de que outrora fora fidedigno, como decadente, se apoiando na sua própria obra, *O Caso Wagner*, na qual fará uma crítica ferrenha a todo tipo de música que assim como a ópera wagneriana estava disposta a passar uma mensagem moralizante com um objetivo claro de transmitir algum recado que inibia a liberdade da música de expressar seus pensamentos de forma criativa. A esse respeito ainda nos diz Rosa Dias:

Segundo Nietzsche, a música de Wagner é o prenúncio de uma nova cultura, ou melhor, o renascimento de uma cultura trágica. Iniciando seus ouvintes em algo supra-pessoal, Wagner, através da música, permite que eles experimentem o estado de alma trágico sem desviá-los da realidade do mundo, reavivando neles a certeza de uma permanência da vida e a esperança de um melhor relacionamento entre os homens. Mas Nietzsche, pouco tempo depois, apresenta uma mudança na avaliação do drama wagneriano. Rompe com o compositor e escreve *O Caso Wagner* e Nietzsche contra Wagner. Nesses livros, investiga, na relação música e palavra o tema da significação, isto é, o fato de a música, em Wagner, querer dizer alguma coisa, ser um meio e não um fim. Percebe que nos últimos dramas wagnerianos – período influenciado por Schopenhauer, a música não é mais soberana da cena, mas sim caudatária de um enredo, cuja finalidade é veicular um sentido moral, religioso, metafísico. A música, por encontrar sua justificação no drama e não em si mesma, por estar construída em torno das noções de virtude, de pureza, de castidade, de redenção, não pode ser pensada verdadeiramente como música – sinônimo, para Nietzsche, de afirmação da existência (DIAS, 2005, p. 13).

Sendo assim, notamos que essa cultura moderna já não estava mais disposta a ser renovada através do resgate da música popular, mas visava apenas atender aos desejos do mercado consumidor, pois o importante é satisfazer às expectativas hedonistas e aliviar o tédio daquele tipo de sociedade, bem como suas expectativas intelectuais no que diz respeito à compreensão racional do drama wagneriano. A esse respeito nos indica Marcio Lima:

Nietzsche toma parte nesse debate, aprofundando essa mesma perspectiva, da qual podemos destacar duas estratégias: primeiro, desenvolver a ideia de que a música grega era a expressão de uma essência dionisíaca, e que a canção popular, como arte sonora do povo, desempenhou um papel decisivo para fazer nascer a tragédia⁴⁶; segundo,

⁴⁵ “Sua crítica à vontade de uniformização da Europa atinge em cheio a vontade de germanização que esse processo arrastava; Nietzsche quer tudo, menos um mundo germânico. A expressão significa que o povo alemão possui uma imagem muito multifacetada, o contrário da ideia de unidade cultural, a Alemanha possui origens variadas, o que o torna vulnerável diante da necessidade de afirmação racial”. (BURNETT, 2005, p. 74).

⁴⁶ Reforçando sobre este tema Marcio nos diz: “Nesse sentido, se a canção popular entre os gregos, tal como defende em *O nascimento da tragédia*, representou uma linguagem sonora tão importante

mostrar como a ópera, em sua tentativa de restaurar a tragédia, teria malgrado porque, em vez de buscar no espírito popular as condições para isso, amparou-se em premissas intelectuais e teóricas, justamente as responsáveis por dar fim à tragédia na antiguidade, como Nietzsche afirma ao acusar Sócrates e Eurípedes⁴⁷ (LIMA, 2017, p. 66-67).

Seguindo nossa discussão vemos que quando se perde contato com a noção mais genuína da ideia de povo, a decadência impera e a música dionisíaca⁴⁸ perde seu protagonismo. A ópera, segundo Wagner, tinha sido uma tentativa equivocada de restauração da tragédia grega, “pois a música estava desvirtuada de sua verdadeira finalidade, que era a de servir ao drama, à ação, tornando-se um fim em si mesma” (LIMA, 2017, p. 66).

Prosseguindo nessa mesma direção, Dias (2005, p. 72) sustenta que Nietzsche difere cultura trágica de cultura socrática, afirmando qualquer cultura que reconheça e valorize a hegemonia da música é trágica, por outro lado qualquer cultura que predomine a palavra, é socrática, como ela bem esclarece: “Em suma, a principal crítica de Nietzsche à ópera está no fato de ter privilegiado a palavra em detrimento da música e ter feito da música um meio para veicular um sentido extrínseco a ela (DIAS, 2005, p. 77).

Prosseguindo sobre essa temática, segundo Burnett (2010, p. 85), Nietzsche foi um dos últimos pensadores a sustentar a dimensão mítica da canção, dimensão esta que está estritamente relacionada e conectada com a arte trágica, mais precisamente com a poesia trágica. Burnett ainda destaca que em algum momento

que deu um novo ímpeto para a poesia lírica e foi de fundamental importância para fazer surgir a tragédia, ao desvincular essa dimensão de suas teses sobre a música grega antiga das concepções estéticas modernas, Nietzsche nos oferece um conjunto de reflexões sobre a música que nos permite pensar boa parte da música mais importante do século XX em sintonia com a relação que o filósofo estabeleceu entre a canção popular e o dionisíaco” (LIMA, 2017, p. 82).

⁴⁷ A esse respeito nos contextualiza Rosa Dias: “Na verdade, essa estética consciente é produto de uma nova aliança: a de Eurípedes e Sócrates. Com ela chega ao fim a idade trágica e principia a razão. O enlace entre arte com a vida deixa de existir e dá lugar ao da arte com a ciência. Para essa aliança, Nietzsche tem um nome “socratismo estético”. Seu princípio é mais ou menos o seguinte: tornar a inteligibilidade o pré-requisito da beleza. Tudo tem de ser inteligível para ser belo – correlato ao princípio socrático “tudo para ser bom deve ser consciente”. Com a intenção de tornar o solo dionisíaco consciente, Eurípedes introduz o prólogo, que explica, do princípio ao fim, a ação. Isso que um dramaturgo moderno chamaria de quebra de tensão é, nos dramas de Eurípedes, produto de um agudo processo crítico e um exemplo de racionalidade. Por considerar que o espectador encontrava-se, nas primeiras cenas, um estado de inquietude, com receio de perder o entendimento das cenas posteriores, por faltar-lhe o elo das histórias anteriores, Eurípedes coloca na boca de uma divindade, para que não houvesse qualquer dúvida sobre a realidade do mito, o relato do que ‘precede a ação, do que aconteceu até então e mesmo o que irá acontecer durante o desenrolar da peça’. Tudo isso com uma finalidade: evitar que o espectador deixe de chegar ao *pathos*” (DIAS, 2005, p. 67).

⁴⁸ Sobre a questão da música dionisíaca nos afirma Nietzsche: “Meus amigos, vós que acreditais na música dionisíaca, sabeis também o que a tragédia significa para nós. Nela temos, renascido da música, o mito trágico – e nele deveis tudo esperar e esquecer o mais doloroso! O mais doloroso, porém, é para nós todos – a longa indignidade em que o gênio alemão, estranhado de sua casa e de sua pátria, viveu a serviço de pérfidos anões” (NT, §24).

da história as influências da arte e da cultura moderna foram minando a condição natural em que inicialmente se encontrava a canção popular. Ainda segundo Burnett (2010, p. 85), Nietzsche percebe que a canção popular estava em extinção naquele contexto da modernidade europeia, haja vista que, ao perder o contato com suas raízes (o mito) e ser inserida no ambiente urbano, paulatinamente a canção popular começa a ser contaminada pelo elemento moderno da técnica que destrói a canção popular. É nesse contexto, portanto, que se encontram duas formas de práticas artísticas distintas, uma conectada ao mito e outra à técnica. Nas palavras de Burnett, “a canção deixou de ser um produto nascido ao sabor de cultos e passou a rivalizar comercialmente com as obras instrumentais e sinfônicas”. Sobre a função política da música popular nos afirma Burnett:

A cultura popular é um substrato antes de tudo político, na medida em que é o reverso da produção para o consumo das camadas superiores; por isso, seu significado e a simbologia de sua continuidade devem ser lembrados, sempre que as forças de conservação ameaçam invadir e retomar a opressão que vive presa à nossa história (BURNETT, 2010, p. 308).

Partindo da ideia de transformação da vida e analisando o pensamento nietzschiano verificamos que suas críticas não estão dirigidas exclusivamente e particularmente à figura pessoal de Wagner, mas sobretudo à adesão do músico a uma produção musical que visava notavelmente à produção de canções que estavam atreladas ao projeto político da modernidade de massificação e padronização da sociedade alemã, bem como de toda a Europa⁴⁹. Isso permitiria uma maior expansão e domínio político e econômico e acarretaria, porém, um adoecimento em larga escala da cultura, e conseqüentemente da música, na sociedade moderna. A esse respeito fomenta ainda Burnett:

Não escapa a Nietzsche um elemento sutil e fundamental nessa exaltação dos alemães: “Estamos na era das massas: elas se prosternam diante de tudo maciço”. Não deve escapar aqui uma questão importante: o termo *Massen* remete às multidões, quer dizer, Nietzsche está dizendo que a música e a política passam a se uniformizar também por um nivelamento geral de quem ouve e de quem vive. Esse conjunto revela, mais uma vez, o quanto Nietzsche se antecipou na condenação da arte conformada e oficial

⁴⁹ Enquanto o livro *O nascimento da tragédia* trazia dedicatória ao compositor, reconhecendo sua música quanto à importância que esta poderia trazer ao prenunciar uma nova cultura e um melhor relacionamento entre os homens, em *O Caso Wagner*, Nietzsche rompe definitivamente com esse pensamento, afirmando ser a música de Wagner doente e possuidora de sentido moral, religioso e metafísico. A música, significando o princípio básico da estética nietzschiana, não poderia negar a existência, ao contrário, deveria sim afirmá-la e torná-la mais livre. Dessa forma, o drama musical wagneriano não estava livre de pretensões metafísicas ou redentoras, acabando por se tornar altamente ideológico e conseqüentemente perigoso à afirmação da vida.

que vai dominar os meios de produção posteriores, e que sua crítica não está ligada apenas a elementos de ordem pessoal quando o assunto é Wagner (BURNETT, 2005, p. 72).

Conforme já vimos no primeiro capítulo, segundo Delbó (2006, p. 22), “mesmo quando pensa a política, Nietzsche é antes de tudo, um pensador da cultura”. Portanto, segundo Burnett (2005, p. 76), “se a imagem de Wagner ainda parece estar misturada numa visão mais abrangente de cultura é porque não existe separação entre os âmbitos políticos e artísticos”. Sobre essa questão acrescenta Burnett (2005, p. 87) que “a fusão crítica operada por Nietzsche entre a política e a arte e sua crítica da uniformização da Europa é muito singular e por que não dizer revolucionária”.

Arte e política são partes de um domínio mais amplo, o domínio da cultura. Quando colocadas lado a lado – tendo a música como um elemento de intermediação, justamente no capítulo sobre os povos, onde Nietzsche antecipa a possibilidade de uma Europa como um Estado único, uniforme (sabemos efetivamente que a Europa unificada não se moldou pela Alemanha) – indicam a direção que toma o seu pensamento, Wagner surgindo como o outro de Bismarck, seu duplo, sua representação estética (BURNETT, 2005, p. 76).

Dessa maneira, como já mencionamos em outros momentos, a crítica à música wagneriana empregada por Nietzsche é muito ampla, porém cabe a nós ressaltar que um dos aspectos dessa crítica consiste em justamente querer se livrar das amarras de uma música moderna atrelada a um projeto político nacionalista e decadente. Esse projeto visa ao apequenamento dos cidadãos por meio de uma exaltação de características típicas desta modernidade como, por exemplo, uma preocupação fortíssima com o predomínio da palavra na música, da racionalização e um sentimento nacionalista. A esse respeito fundamenta Burnett:

O conceito de “supragermânico” é aqui empregado com significados múltiplos: é, antes de tudo, sinônimo de uma música para além de Wagner; uma música livre da teia política, isto é, desvinculada de identidades nacionais; uma música afirmativa, que pudesse representar as maiores ambições e pulsões da arte no momento mais intenso do niilismo exacerbado que Nietzsche diagnosticou e uma música dionisíaca, cuja origem fosse o sentimento popular tomado como instinto universal superior dos homens; uma música que não existia àquela altura, o inaudito (BURNETT, 2005, p. 84).

Vale ressaltar também que quando Nietzsche nos apresenta sua preocupação com a cultura, o faz para além da estética tradicional, mas através do conceito de música popular deixa claro seu engajamento, uma vez que por meio dela busca uma

consolidação em termos de cultura muito mais forte. A música popular era fundamental para a restauração dos mitos, esse é, inclusive, o motivo do rompimento com o músico e amigo Wagner. Daí, sustentamos que quando o filósofo germânico se coloca contra o que estava posto e determinado para o seu povo em termos de cultura, ele está se posicionando e, portanto, agindo de forma a enfrentar com convicção os problemas específicos de sua época.

Enfim, Nietzsche faz sua crítica à obra wagneriana, na mesma proporção que critica a política nacionalista e militarista que imperava com *Bismark*. Sua crítica pautava aspectos que a ópera wagneriana ecoava e que estava em consonância com o governo alemão, que tentava unificar a Alemanha e dar ao povo germânico uma identidade nacional. A música wagneriana associada à pequena política que reinava na Alemanha foi para Nietzsche sua maior decepção, e ao mesmo tempo o maior combate que o filósofo travou por meio de seu arsenal crítico, artístico, cultural e filosófico. Sobre essa mistura da música wagneriana com a política moderna tão exaltada pelos alemães, bem como sobre a recepção desse modelo político-cultural por Nietzsche, ressalta ainda Burnett:

A grandeza da obra tem uma analogia soturna com a alma alemã, ela é seu reflexo, um jogo narcísico que serve para pôr frente a frente a miséria de ambos, assim Nietzsche interpreta essa vinculação através do orgulho que os alemães têm ao ouvi-la. Tanto a obra quanto a alma dos alemães se autocomprazem com as suas gigantescas proporções, seu deslumbramento é fruto da vontade de expandir por toda a Europa seus domínios políticos e culturais. O próprio Wagner compôs a abertura como modo de auto-exaltação, “a felicidade do artista consigo”, como exclamação de si mesmo, “sua espantada e feliz consciência da maestria dos meios que aqui emprega”. Nietzsche está falando da consciência de que Wagner estava munido quando compunha sua revolução musical – “meios artísticos novos, recém-adquiridos e ainda não testados”; sua obra quase se confundia com a expansão dos domínios alemães, e Nietzsche é extremamente cruel quando presente a satisfação dos alemães e do próprio Wagner com essa irmandade. Se a seção inicia emblemática, encerra de modo desconcertante: “Tal espécie de música expressa da melhor maneira o que penso dos alemães: eles são de anteontem e do depois de amanhã – eles ainda não têm hoje” (JGB/BM § 240). Essa falta de presente está ligada de maneira estreita com um tema central da maturidade de seu pensamento: a grande política (BURNETT, 2005, p. 71-72).

3 O CASO WAGNER ANALISADO POLÍTICO-CULTURALMENTE COMO CRÍTICA AO PROJETO DA MODERNIDADE

3.1 WAGNER: UM ATOR NO CENÁRIO DA *DÉCADENCE* MODERNA

Neste trabalho, nos interessa particularmente a forma com que Nietzsche aborda a temática da *décadence* moderna em *O Caso Wagner*, apresentando uma preocupação relacionada diretamente com o problema da arte do século XIX. Tal problema, como apresentaremos nesta seção, possui uma dimensão político-cultural fortíssima, o que nos faz perceber um Nietzsche extremamente preocupado com as questões que abarcam o contexto da Europa na Modernidade. Dessa forma, sustentaremos um posicionamento de engajamento através da crítica à cultura moderna e o que ela representa, por meio de reflexões encabeçadas pela questão da arte. Podemos começar a pensar esse movimento de diagnóstico e crítica a partir da questão do histrionismo e da teatralidade presentes de forma mais contundente na carta aberta *O Caso Wagner*. Assim, é pela teatralidade e pelo histrionismo que Nietzsche encontra o seu ponto de partida para o diagnóstico da *décadence* wagneriana, pois, segundo ele, o histrionismo é um sintoma fortíssimo da *décadence* moderna, uma vez que os artistas, dentre eles, o próprio Wagner se tornaram doentes. A esse respeito nos aponta o próprio Nietzsche:

Eis o ponto de vista que destaco: a arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe no palco – todos problemas de histéricos –, a natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia temperos sempre mais picantes, sua instabilidade, que ele travestiu em princípios, e, não menos importante, a escolha de seus heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos (- uma galeria de doentes!): tudo isso representa um quadro clínico que não deixa dúvidas. Wagner est *une nevrose* [Wagner é uma neurose] (CW, §5).

Nietzsche continua destacando, que a arte de Wagner, pode ser caracterizada como decadente, notavelmente por ser uma arte preocupada, particularmente, com produzir efeitos para o público: efeitos que ele diz serem arrebatadores, como podemos verificar quando Nietzsche afirma “Exasperemos os nervos, acabemos com eles, utilizemos raio e trovão – isto arrebatá... Sobretudo paixão arrebatá” (CW, §6), chegando a frisar que “Wagner não calcula jamais como músico, a partir de alguma consciência musical: ele quer o efeito, nada senão o efeito. E conhece aquilo sobre o qual quer agir!” (CW, §8). Ou seja, Wagner tem

ciência das atitudes que devem uma arte suscitar para ser interessante e popular e, sobretudo, para provocar grandes emoções. Portanto, Nietzsche, ao referir-se a Wagner como um ator, parece se referir a um tipo específico de ator que despontava em sua época: o ator de teatro dramático-realista, uma vez que o cenário construído no palco era perfeito por ser forjado justamente para causar um efeito que pareça ser verdadeiro. Sobre este viés de ator do músico e amigo Wagner, Nietzsche declara:

Alguém é ator pelo fato de ter uma percepção à frente dos outros homens: o que deve ter efeito de verdade não pode ser verdadeiro. Esta frase foi dita por Talma⁵⁰ ela contém toda a psicologia do ator, ela contém – não duvidemos! – também a sua moral. A música de Wagner nunca é verdadeira. – Mas é tida como verdadeira (CW, §8).

A frase de Talma, citada por Nietzsche, diz que algo, para ter efeito de verdade, não pode jamais ser verdadeiro, portanto, o que Wagner defende na dramatização do seu teatro é vender uma ilusão como se fosse uma verdade, embora o ator tenha sempre clareza de que sua ação não pode jamais ser verdadeira, pois na sua constituição é apenas uma ação engendrada e artificial.

Essa questão de Wagner como um ator é tão séria que Nietzsche, além de diagnosticá-lo propriamente como um ser *décadent*, constata também que toda a Europa, enfeitada por essa arte teatral de Wagner, estava em decadência, ou seja, era um problema também do “grande público”. Nietzsche continua nesse tema frisando que uma das consequências da arte de Wagner é a teatrocracia e a define da seguinte maneira:

[...] a teatrocracia –, o desvario de uma fé na preeminência do teatro, num direito à supremacia do teatro sobre as artes, sobre a arte... mas é preciso dizer cem vezes aos wagnerianos o que o teatro é: sempre algo baixo da arte, sempre algo secundário, tornado grosseiro, algo torcido, ajeitado, mentido para as massas! Também Wagner nada mudou nisso: Bayreuth é ópera grandiosa – e nem sequer boa ópera... O teatro é uma forma de demolatria em matéria de gosto, o teatro é uma rebelião das massas, um plebiscito contra o bom gosto... É precisamente isto que demonstra o *Caso Wagner*: ele ganhou a multidão – ele estragou o gosto, ele estragou até para a ópera o nosso gosto! (CW, Pós-escrito).

Nietzsche destaca já logo no aforismo §1 da sua obra *O Caso Wagner* qual é a diferença entre uma música decadente, representada por Wagner, e outra

⁵⁰ François Joseph Talma (1763-1826) foi o mais prestigiado ator francês de sua época e interpretou diversas peças de Corneille.

desobrigada com esse compromisso de veicular um sentido, esta, portanto, não decadente. Se a música de Wagner está preocupada em transmitir uma ideia, um pensamento, uma moral disfarçada para o público, em câmbio, a exigência de Nietzsche vai na direção totalmente oposta, pois o que ele propõe é uma capacidade criadora da música. Nesse sentido, nos confirma Rosa Dias: “a música livre da submissão à palavra e da obrigação de veicular um sentido, torna-se ao contrário do que poderia parecer, de fato comunicativa, pois desperta no ouvinte o que nele é exceção: o poder criar” (DIAS, 2005, p. 152). Para confirmar essa sua ideia, Nietzsche nos apresenta a ópera de Bizet como uma arte que parece reconhecer essa liberdade de “poder criar” defendida por ele. Nas suas palavras.

Esta música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira. “o que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados”: primeira sentença da minha estética. Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim é o contrário do póliplo na música, a “melodia infinita”. Alguém já viu no palco entonações mais dolorosamente trágicas? E a maneira como são obtidas! Sem caretas! Sem falsificação! Sem mentira do grande estilo! – Por fim: esta música trata o ouvinte como pessoa inteligente e até como músico – e também nisso é oposto de Wagner, que, seja o que mais for, era o gênio mais descortês do mundo! (Wagner nos trata como se – ele repete uma coisa com tal frequência que esperamos – que acreditamos nela). [...] Realmente a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente creio [...] Mais ainda eu me torno um homem melhor, quando esse Bizet me persuade. E também um músico melhor, um ouvinte melhor. [...] Já percebeu que a música faz livre o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico? (CW, §1).

A *décadence*⁵¹ é característica da Modernidade em todos os âmbitos, no entanto, é pela arte, especificamente pela arte wagneriana, que Nietzsche diagnostica a doença moderna que tem se alastrado de forma absurda. O incrível é notar que Nietzsche reforça que Wagner tinha plena consciência do efeito que sua

⁵¹ Sobre o conceito de *décadence* nos afirma Viesenteiner: “O termo *décadence*, aparece nos escritos de Nietzsche a partir do ano de 1885, quando o filósofo entra em contato com a obra *Nouveaux essais psychologie contemporaine*, de P. Bourget (1852-1935). Entendido como “desagregação dos instintos”, o termo é associado por Nietzsche a “um fato completamente distinto, a saber, fisiológico” e, além disso, emprega-o sobretudo para caracterizar o período de moralização do homem moderno que se inicia com Sócrates e Platão, bem como o cristianismo, entendido como proposta moral hegemônica no Ocidente. Considerada também acima de tudo como um processo, a *décadence*, é conduzida inteiramente pela negação, pela vontade do nada, que por seu turno, expressa-se principalmente no plano dos valores, da axiologia, ou mais especificamente como crise de valores. *Décadence*, enfim, seria precisamente a degeneração, a dissolução, o declínio, a corrupção de uma formação vital originalmente coesa num todo e que, a partir de um movimento de negação, ou melhor, de um movimento de desagregação operada por uma intransigente negação, destruir-se-ia nesta formação, passando posteriormente a existir de maneira “mosaica” ou fragmentada relativamente à sua organização inicial” (VIESENTEINER, 2006, p. 27; 28; 30 e 31).

música provocava. Isso parece ficar evidente em *O Caso Wagner* quando o filósofo escreve: “que sua música não significava apenas música! E sim mais! Infinitamente mais!... ‘Não apenas música’ – músico algum fala assim” (CW, §10). Destarte, a *décadence* de Wagner se manifestaria, entre outros aspectos, pelo seu excesso na teatralidade, ancorado na necessidade que o ator Wagner tinha, a todo custo, em fazer-se compreender, como nos revela Nietzsche.

Não sabem quem é Wagner: um grandíssimo ator! Existe no teatro influência mais profunda, de maior peso? Observem esses jovens – tesos, pálidos, inertes! São wagnerianos: nada entendem de música – e, no entanto Wagner os domina... A arte de Wagner pressiona como cem atmosferas: dobrem-se não há outra coisa a fazer... O ator Wagner é um tirano, seu *pathos* derruba qualquer gosto, qualquer resistência. – Quem possui tal força persuasiva nos gestos, quem senão ele vê os gestos tão seguramente antes de tudo? A maneira como o *pathos* wagneriano retém seu fôlego, o não querer livrar-se de um sentimento extremo, a aterradora demora em estados em que só o instante sufoca! Era Wagner de fato um músico? Em todo caso, ele era algo mais: um incompatível histrio, o maior mímico, o mais espantoso gênio teatral que tiveram os alemães, nosso encenador por *excellence* (CW, §8).

Além da citação anterior, diversas são as passagens em que Nietzsche trata, em *O Caso Wagner*, da questão do músico como um ator no cenário da *décadence* moderna. No aforismo §7, por exemplo, explicita a caracterização da *décadence* literária e refere-se a Wagner como um dos artistas da *décadence*. O filósofo também comenta sobre o fracasso do projeto de obra de arte total na sua tentativa nada exitosa de ser uma obra que contemplasse o todo, uma vez que o que caracteriza esse projeto é justamente seu aspecto fragmentário, conforme atesta o próprio Nietzsche:

No momento me deterei apenas na questão do estilo – como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas é isto uma imagem para todo estilo da *décadence*: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade, “liberdade individual”, em termos morais – estendendo à teoria política, “direitos iguais para todos”. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto pobre da vida. Em toda parte paralisia aos olhos, tanto mais ascendemos nas formas de organização. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefato.

Em Wagner se encontra no início da alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica de sons para os gestos. Querendo admirá-lo, observemo-lo a trabalhar nisso: como separa, como obtém pequenas unidades, como as anima, lhes dá relevo e as torna visíveis. Mas aqui esgota sua força: o resto nada vale. Como é pobre, leigo e canhestro o

seu modo de “desenvolver”, sua tentativa de fazer entrelaçar o que não se teceu naturalmente! (CW, §7).

Em outra parte da obra *O Caso Wagner* podemos interpretar e entender o que Nietzsche queria dizer quando se refere ao “instinto dominante” do músico. Ou seja, esse “instinto dominante” pode ser entendido como o abandono de Wagner pelo estilo na música, em detrimento de uma visão mais pragmática, no sentido de fazer aquilo que seu instinto de teatrólogo necessitava para enfeitiçar o público, como nos aponta Nietzsche no aforismo §8 de *O Caso Wagner*.

Também como músico ele foi apenas o que foi absolutamente: ele tornou-se músico, tornou-se poeta porque o tirano dentro dele, seu gênio de ator, a isso o obrigou. Nada se percebe de Wagner, enquanto não se percebe o seu instinto dominante. Wagner não era músico por instinto. Ele o demonstrou ao abandonar toda lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral, um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão do psicológico-pitresco (CW, §8).

Nietzsche continua tecendo sua crítica a Wagner constatando que ambos já haviam notado (tinham consciência) de que o teatro estava se transformando “a arte das massas” e que de fato aumentava o fascínio do público por esse estilo decadente de arte. No entanto, admite que ironicamente o projeto de obra de arte total, cujo próprio Nietzsche outrora defendera, na verdade, nesse período, acaba acelerando esse processo de decadência da sociedade moderna, portanto, “o grande sucesso, o sucesso de massa, não está mais com os autênticos – é preciso ser ator para obtê-lo! [...] Apenas o ator ainda desperta o grande entusiasmo. – Com isso chega, para o ator, a idade de ouro” (CW, §11). Ainda nesse aforismo §11 Nietzsche nos esclarece como era esse teatro e como agia o seu grande mentor, Wagner, explicitando as causas de o teatro ser, para ele, um sintoma de *décadence*.

Um novo espírito vigora no teatro, desde que o espírito de Wagner o governa: exige-se o mais difícil, repreende-se duramente, raramente se louva – o bom, o excelente é tido como regra. Gosto não é mais necessário; nem mesmo voz. Canta-se Wagner apenas com voz arruinada: o efeito disso é dramático. Mesmo o talento é excluído. O expressivo a todo custo, tal como exige o ideal wagneriano, o ideal da *décadence*, combina mal com o talento. Pede apenas virtude – isto é, treino, automatismo, “abnegação”. Nem gosto, nem voz, nem talento: palco de Wagner precisa somente de uma coisa – teutões! ... Definição de teutão: obediência a pernas longas... É algo de profunda significação que os eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas. – jamais se obedeceu tão bem, jamais se comandou tão bem. Os chefes de orquestra wagnerianos, em particular, são dignos de uma era que a posteridade chamará, com timorata reverência, de

era clássica da guerra. Wagner sabia comandar, também nisso foi grande mestre. Ele comandava como implacável vontade de si, como disciplina duradoura de si (CW, §11).

Diante do que foi até aqui exposto vemos que Nietzsche, através de sua crítica à arte moderna representada pela obra de Wagner, busca uma nova forma de arte. Sua crítica é construída de forma tão profunda que o próprio Nietzsche reconhece ter sido contaminado por essa doença. No entanto, a diferença entre Nietzsche e Wagner é que o primeiro havia resistido a essa doença, enquanto Wagner deixou-se contaminar totalmente, mesmo sabendo as causas dessa contaminação e sua suposta fórmula de cura. Nietzsche parece cada vez mais, em seu texto *O Caso Wagner*, estar preocupado com o rumo que a modernidade está tomando e não admite a passividade com que seus contemporâneos, a começar pelo próprio Wagner, assistem à proliferação desta enfermidade (decadência moderna). Quando Nietzsche escreve: “Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse *décadent* nos estraga a saúde...” (CW, §5), podemos confirmar textualmente seu posicionamento político cultural, pois sua reação é típica daquele que não suporta esperar de braços cruzados, mas sim de um homem comprometido com a realidade de seu tempo. Vale destacar ainda que Nietzsche, ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, dentre eles, inclusive, o músico Wagner, se opunha e resistia a esse germe contagioso da decadência. Daí podemos afirmar que esse engajamento político do filósofo germânico se dá justamente pelo fato de não permanecer pacato diante de toda a situação emergente que acontece em sua volta. Citando na íntegra, entendemos melhor essa crítica de Nietzsche quando sustenta:

O artista *décadence* – eis a palavra. E aqui começa minha seriedade. Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse *décadent* nos estraga a saúde – e a música, além disso! Wagner é realmente um ser humano? Não seria uma doença? Ele torna doente aquilo em que toca – ele tornou a música doente – Um típico *décadent*, que se sente necessário com seu gosto corrompido, que reivindica como um gosto superior, que sabe pôr em relevo sua corrupção, como lei, como progresso, como realização. E não lhe opõem resistência. Seu poder de sedução cresce desmesuradamente, nuvens de incenso rodeiam, o mal entendido a seu respeito chama-se “Evangelho” – ele não se limitou a convencer somente os pobres de espírito! (CW, §5)

Dito tudo isso, é muito difícil negar a condição de Wagner como um ator no cenário da *décadence* moderna, pois a todo o momento Nietzsche faz questão de deixar bem claro essa condição de forjador em que o músico se encontra. Wagner

se rendeu aos encantos do mercado moderno e – literalmente seguindo o dito popular “se não pode combater o inimigo, junte-se a ele” – escolheu ganhar dinheiro com sua música doente e hipnotizadora. A esse respeito Nietzsche nos diz:

Wagner é uma grande corrupção para a música. Ele percebeu nela um meio para excitar nervos cansados – com isso tornou a música doente. Não é pouco seu talento na arte de aguilhoar os totalmente exaustos, de chamar à vida os semimortos. Ele é o mestre do passe hipnótico, mesmo os mais fortes ele derruba como touros. O sucesso de Wagner – seu sucesso junto aos nervos, e em consequência junto às mulheres – transformou o mundo dos músicos em seguidores da sua arte oculta. E não só os ambiciosos, também os sagazes... Hoje se faz dinheiro com a música doente; nossos grandes teatros vivem de Wagner (CW, §5).

Enfim, como pudemos analisar ao longo desta seção, no cenário da *décadence* moderna, Nietzsche evidencia Wagner como o ator que desencadeia uma arte decadente por ser um gênio teatral, um ator por excelência, capaz de enganar a todos com seus métodos artísticos. Parece-nos, pois, tomando como exemplo *O Caso Wagner*, que Nietzsche, ao pensar acerca da obra de arte, está também questionando o estilo de vida com que viviam seus contemporâneos no que concerne a outros âmbitos além da própria arte. Dessa forma, findando sua crítica, o filósofo germânico nos apresenta a esperança que alimenta em relação à arte, mas que na verdade é uma preocupação que se estende a todo âmbito cultural. Sobre o anseio de Nietzsche lemos:

Perceber que nossos atores são mais dignos de admiração do que nunca não significa ignorar-lhes a periculosidade... Mas quem ainda tem dúvidas quanto ao que quero – quanto às três exigências a que desta vez minha ira, minha preocupação, meu amor à arte deram voz? Que o teatro não se torne senhor das artes. Que o ator não se torne sedutor dos autênticos. Que a música não se torne a arte da mentira (CW, §12).

3.2 O NIILISMO COMO EXPRESSÃO DA *DÉCADENCE* MODERNA

O ponto de partida desta seção pode ser a nada fácil tarefa de conceituar o niilismo. Numa abordagem primeira e de cunho meramente etimológico, “niilismo” é um termo advindo do latim “*nihil*”, ou seja, nada. Sendo assim, o termo será abordado e usado referindo-se ao nada, ao não-ser, à negação da realidade concebida como tal, como contraponto à metafísica – a definição mais simples e direta, e não menos eficiente, talvez seja a de Volpi (1999, p. 09): “é o pensamento obcecado pelo nada”.

Segundo o dicionário *Abbagnano* (2012, p. 829), o primeiro uso do termo *niilista* foi feito por Agostinho, que com ele quis adjetivar aqueles que negam a Deus. Portanto, a primeira carga semântica do termo aparece vinculada à teologia e permanece assim, ainda segundo o *Abbagnano*, até o século XVIII, a partir de quando o termo passou a ser empregado noutros contextos, como filosófico (no âmbito da crítica e/ou defesa do idealismo alemão) e político (no cenário da revolução Russa). Interessa a este trabalho, porém, o que o termo tem significado dentro do complexo filosófico nietzschiano. Aliás, é abundante encontrar manifestações de que em Nietzsche o niilismo encontrou o ápice de sua formulação filosófica⁵².

As bases teóricas que influenciaram o pensar de Nietzsche sobre o niilismo são, em primeiro lugar, as leituras de Schopenhauer, Eduard Von Hartmann, Julius Bahnsen e Philipp Mainländer:

Para construir o horizonte de pensamento em que Nietzsche foi amadurecendo sua sensibilidade em relação a esse problema, foram decisivas as leituras que, ainda jovem, fizera de Schopenhauer e de alguns expoentes da escola do pessimismo, sobretudo Eduard Von Hartmann, Julius Bahnsen e Philipp Mainländer (cf. Müller-Seyfarth, 1993, Invernizzi, 1994). A importância de Schopenhauer na formação de Nietzsche é conhecida e tem sido alvo de inúmeros estudos. Sem a perspectiva metafísica franqueada pela concepção schopenhaueriana da Vontade, não teríamos Nietzsche nem Wagner e tudo o quanto ambos representam para a cultura alemã. Dentro dos limites de nosso tema, seria necessário mostrar em que medida a reflexão schopenhaueriana sobre o Nada, mesmo prescindindo do conceito de "Niilismo", inspirou o enfoque desse fenômeno por Nietzsche. O certo é que ele considera o pessimismo schopenhaueriano e a dissolução no Nada que este alimenta como um tipo de "niilismo passivo", um enfraquecimento da potência do espírito. Diga-se o mesmo da filosofia do inconsciente de Eduard Von Hartmann; do "pessimismo da contradição" de Julius Bahnsen – que qualifica a própria filosofia como "niilismo", e define o homem como "um Nada consciente de si", cunhando, por analogia com *Existenz*, o neologismo *Nihilenz* (Bahnsen, 1931: 161-162) –; e da "metafísica da entropia" de Philipp Mailänder, para quem a criação do mundo e a evolução representam uma espécie de "autocadaverização de Deus". Todas essas ideias (sic) e referências confluíram na experiência intelectual na qual Nietzsche formou sua própria compreensão do niilismo (VOLPI, 1999, p. 44).

Constata-se, da citação acima, a grande influência recebida por Nietzsche, principalmente na fase inicial de seu pensamento, de pensadores pessimistas na construção do seu conceito de niilismo. Isso vai ao encontro de uma concepção

⁵² “As considerações e reflexões acerca do niilismo [...] assumem em Nietzsche uma conotação própria, com pretensão de rigor e coerência filosóficos” (ARALDI, 2004, p. 46); “não é exagero, portanto, considerar Nietzsche o profeta máximo e o teórico maior do niilismo” (VOLPI, 1999, p. 43); “É, sobretudo na obra de Nietzsche [...] que o niilismo se torna objeto de explícita reflexão filosófica” (ABBAGNANO, 2012, p. 831).

falha que tenta igualar o conceito de niilismo nietzschiano ao conceito de pessimismo, principalmente o schopenhaueriano, como se aquele fosse apenas uma formulação mais rebuscada deste. Mas como bem postula Constâncio (2013, p. 19), pessimismo e niilismo não são a mesma coisa.

Pode-se até admitir que Nietzsche incorpore em seu niilismo certo tipo de pessimismo⁵³, porém, ao mesmo passo, teria que ser admitido tratar-se de outro conceito de pessimismo. Seria um pessimismo “para além do bem e do mal”, um “Pessimismo da força”. Nietzsche incorpora um pessimismo, mas da força, do excesso de força, ao contrário do pessimismo de Schopenhauer – que nasce da incapacidade de enfrentar o sofrimento – e não conduz a uma negação do valor da existência: só esse pessimismo conduz a um dionisíaco dizer sim ao mundo tal como ele é (CONSTANCIO, 2013, p. 20).

Corroborando esse ponto de vista o diagnóstico de Lefranc, que identifica a presença da fecundidade no niilismo/negação, característica esta que ele ainda constata que ressoa na força criadora do anarquismo bakuniano:

O desespero diante do absurdo do mundo e da vida poderia levar ao suicídio, mas o niilismo também comporta uma confiança na fecundidade de uma negação que, por radical que seja, libera forças ainda desconhecidas. “*A paixão pela destruição é uma força criadora*” (grifo nosso): a fórmula de Bakunin tem uma ressonância nietzschiana (LEFRANC, 2007, p. 188).

Vê-se, portanto, que em Nietzsche, mesmo que se queira atribuir certo grau de pessimismo em seu niilismo, é preciso admitir que exista uma perspectiva que ultrapassa, ao mesmo tempo, o pessimismo de cunho schopenhaueriano: o elemento da força, da criatividade.

Ainda é preciso acrescentar que tanto Lefranc quanto Volpi destacam a influência da leitura de Dostoiévski e Bourget para a contribuição na formação do conceito de niilismo em Nietzsche na fase avançada de sua produção filosófica (pós-1880). Desta influência percebemos a ligação íntima entre os conceitos de decadência e niilismo.

Nessa altura, evidencia-se em que medida a leitura de Dostoiévski e de Bourget influencia o pensamento nietzschiano. Com essas duas leituras, amadurece um motivo condutor do próprio pensamento que há muito tempo

⁵³ “Numa nota póstuma de 1887, Nietzsche estabelece uma clara conexão entre esta concepção do pessimismo e o niilismo: Um niilista é um homem que ajuíza que o mundo tal como existe não devia existir, e que o mundo como devia existir não existe (KSA 12. 366, 9 [60]). Isso não significa, porém, que pessimismo e niilismo sejam a mesma coisa” (CONSTANCIO, 2013, p. 18-19).

Nietzsche captara na sentença "Deus está Morto" e que desembocara no diagnóstico da desvalorização dos valores supremos e no reconhecimento da dinâmica da história do Ocidente, interpretada com decadência, como história do platonismo-niilismo.

[...]

A morte de Deus, ou seja, o fim dos valores tradicionais torna-se o fio condutor para interpretar a história ocidental como decadência e analisar criticamente o presente. A partir da descoberta de Bourget e Dostoiévski, Nietzsche explicará esse processo histórico cada vez mais claramente como niilismo (VOLPI, 1999, p. 54-55).

Tendo sido, então, influenciado por todas essas perspectivas, Nietzsche incorporou muito dos elementos dessas fontes, mas também acabou superando todas estas formulações e dando à sua concepção de niilismo características bem específicas.

Para o filósofo do Zaratustra, a história do niilismo acompanha o ocidente desde os primórdios do platonismo e do cristianismo. O elemento comum entre essas duas cosmovisões é o fato do dualismo: mundo real *versus* mundo ideal, corpo *versus* alma, tempo *versus* eternidade, materialidade *versus* idealidade, mundo sensível *versus* mundo suprassensível. Mais importante ainda é o desprezo, também comum a ambos (platonismo e cristianismo), pelo corpo, pelo sensível, pelo real em função de reconhecer como verdadeiro e digno de valor o seu respectivo par oposto: alma, suprassensível, ideal, etc.

Ora, o mundo suprassensível, por ser ideal, é, necessariamente, inatingível, inacessível. Ou seja, aquilo que realmente é, que de fato deve ser objeto de desejo e de busca, é inatingível, enquanto o que é acessível, o mundo sensível, não é, não tem valor em si. Desse modo, a idealidade e, portanto, a inacessibilidade do mundo suprassensível exerce "uma força caluniadora do mundo e do homem", funciona como "um bafo venenoso sobre a realidade", é "uma grande *sedução que leva ao nada*" (NIETZSCHE *apud* VOLPI, 1999, p. 56-47).

O Ocidente, portanto, em seus dois pilares culturais estruturantes, platonismo e cristianismo, é a história da afirmação de que o mundo é um vazio, um nada, um sem-sentido-em-si. Sentido e valor no homem, no mundo, só podem ser alcançados por empréstimo, por adesão, por pretensa "participação" no mundo suprassensível. Só em função do mundo ideal é que este mundo pode vir a ser suportável.

Em *Crepúsculo dos Ídolos*, no capítulo intitulado "Como o mundo verdadeiro se tornou finalmente fábula", Nietzsche narra os diferentes episódios que marcam o erro do Ocidente, dentre os quais os dois primeiros são justamente a inserção da

ideia de mundo verdadeiro por Platão/Sócrates e depois a vulgarização dessa concepção quando ascende a crença cristã:

1. O mundo verdadeiro, alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso — ele vive nele, ele é ele. (A mais velha forma da ideia, relativamente sagaz, simples, convincente. Paráfrase da tese: “Eu, Platão, sou a verdade”.)
2. O verdadeiro mundo, inalcançável no momento, mas prometido para o sábio, o devoto, o virtuoso (“para o pecador que faz penitência”). (Progresso da ideia: ela se torna mais sutil, mais ardilosa, mais inapreensível — ela se torna mulher, torna-se cristã...) (CI, Como o “mundo verdadeiro” se tornou finalmente fábula).

Nesse estágio do niilismo, portanto, ele se apresenta na seguinte formulação: o “mundo como deveria ser, não existe” (NIETZSCHE *apud* VOLPI, 1999, p. 57). O que temos é o vir-a-ser, é, então, o nada. Mas, nesse estágio, a sensação do vazio da vida é anestesiada pela crença na possibilidade de alcançar o mundo transcendente, seja pela razão do filósofo, seja pela fé. Portanto, Deus, a Verdade, o Bem, são as fontes de onde o homem tira sentido para suprir o vazio da realidade. É o bálsamo do suprassensível que acalma o ser que sente o nada do vir-a-ser lhe invadindo. “Só resta o *subterfúgio* de condenar todo esse mundo do vir-a-ser como ilusão e inventar um mundo que esteja além dele, como mundo *verdadeiro*” (NIETZSCHE *apud* VOLPI, 1999, p. 60).

Eis, porém, que a história do niilismo avança. É chegada a “iluminação” moderna. A modernidade é marcada pela suspeita em relação aos princípios fundadores de toda a civilização ocidental até então. Conceitos como Deus, Verdade, Bem, Belo, Justiça, Coisa em Si são colocados em xeque. Voltando à narrativa nietzschiana da “História de um Erro”, o terceiro estágio refere-se justamente à conclusão kantiana de que o mundo verdadeiro e suprassensível não pode ser objeto da pura razão teórica. E que, portanto, é indemonstrável:

3. O mundo verdadeiro, inalcançável, indemonstrável, impossível de ser prometido, mas, já enquanto pensamento, um consolo, uma obrigação, um imperativo. (O velho sol, no fundo, mas através de neblina e ceticismo; a ideia tornada sublime, pálida, nórdica, *königsberguiana*.) (CI, Como o “mundo verdadeiro” se tornou finalmente fábula).

Esse momento da história do pensamento humano é retratado por Nietzsche no famoso aforismo 125 de *A Gaia Ciência*, quando, através da voz de um louco, Nietzsche anuncia a derrocada de Deus: “Deus está morto”. A morte de Deus significa queda dos valores sobrenaturais que davam, até então, sentido ao devir, ao mundo sensível, à realidade. Ou seja:

A morte de Deus marca o início da forma mais suprema de niilismo [...], essa morte não é apenas a do Deus judaico-cristão, mas de todos os valores transcendentais da tradição ocidental, ou seja, do ideal ascético que domina o Ocidente desde Sócrates e Platão. A morte de Deus é um evento [...] que tende a gerar um extremo de desespero e desorientação (CONSTANCIO, 2013, p. 23-24).

Sem o apoio transcendental que dava sentido e razão de ser à sua vida e ao seu mundo, o homem moderno se vê desorientado. O que fazer? Como fundamentar o agir, a justiça, a convivência, a política sem os pilares platônicos e judaico-cristãos? A sensação do nada e do vazio agora não consegue mais ser camuflada, desapareceram os efeitos anestésicos que outrora arrebatavam do devir sem sentido e sem finalidade. As velhas categorias de finalidade, unidade e verdade foram arruinadas. E o homem deparou-se, agora sem filtros, com a crueldade do mundo sensível.

Mas Nietzsche não se ilude. O homem ainda não estava pronto para lidar de forma criativa com essa falta de muletas sobrenaturais. A morte de Deus, apesar de ter sido o maior evento da história, foi operada por quem ainda não estava pronto para o feito. Na voz do louco ele se pergunta: “A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós?”. Sim, o homem moderno, aquele que colocou em xeque os fundamentos metafísicos de todo o mundo moderno, pressentiu que houvera feito algo grande demais para sua estatura. E agora, “Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos?”, “quem nos limpará este sangue?” (GC, §125).

Eis que diante do “sopro do vácuo” (*Idem*) que abateu-lhe sobre a pele, diante do vazio que a morte de Deus lhe causou, diante do nada cruel, do niilismo reinante, o homem moderno vacilou, recuou em sua audácia, em seu feito histórico. Aquele homem que havia matado Deus abrigou-se, então, debaixo das sombras do velho Deus. “Deus está morto; mas tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada” (GC, 108). Mas que sombras são estas?

A ideia de transcendência perdeu toda a credibilidade na modernidade europeia, mas mesmo aqueles que são mais abertamente ateus e anti-metafísicos, mesmo aqueles que melhor representam o espírito crítico e científico da modernidade continuam a pensar em termos que implicam a ideia de transcendência, continuam dominados por sombras de Deus – como, por exemplo, o conceito de coisa em si, o conceito de verdade

absoluta, ou o pressuposto de que há normatividade incondicionada (CONSTÂNCIO, 2013, p. 25-26).

Sendo assim, a modernidade não consegue extrair o máximo da potencialidade do niilismo provocado pela derrocada dos pilares metafísicos platônico-cristãos. O feito moderno poderia ter sido oportunidade para mergulhar-se por inteiro no niilismo e, a partir disso, optar pela construção de uma vida/sociedade baseada em parâmetros inteiramente imanentes, reais, não ilusórios. Mas, ao invés disso, a modernidade optou por construir estátuas às sombras de Deus. Optou por submeter à realidade e aos ideais metafísicos. Construiu conceitos utópicos e desconexos da realidade como forma de forçar o real a ter um sentido para além do seu cruel devir. Este seria o niilismo incompleto. O niilismo de quem não teve grandeza suficiente para ir até o extremo da constatação niilista e, por isso, substituiu as velhas estruturas metafísicas cristãs por outras.

Nietzsche seria o “homem louco” que anuncia ao mundo que todas as correntes científicas, estéticas, políticas, éticas do século XIX que, por um lado, rejeitam a cosmovisão cristã, mas por outro mantêm de pé aquela crença na verdade e na moral são ainda forma prévia de niilismo, ou um “niilismo incompleto” (CONSTÂNCIO, 2013, p. 89-90).

Mas a quem interessa manter essa ilusão? Quem tem razões para se refugiar da realidade na ficção metafísica? Quem tem motivos para julgar o mundo tal como se apresenta como indigno ou injusto em comparação à idealidade, à sociedade sem classe, à utopia do progresso da razão ou da ciência? A modernidade decadente. A *décadence* do homem moderno possui no niilismo sua lógica interna⁵⁴.

Todo este universo de ficção tem suas raízes no ódio do que é natural (a efetiva realidade!), ele é a expressão de uma profunda insatisfação diante do real... *Mas então tudo se explica.* Quem, pois, tem razões de *sair da realidade pela mentira?* Aquele que sofre da realidade. Mas sofrer da realidade quer dizer ser uma realidade *que fracassou.* A supremacia do sentimento de desprazer sobre os sentimentos de prazer é a causa de uma moral e de uma religião fictícia: mas esta supremacia fornece a *fórmula da decadence* (NIETZSCHE *apud* LEFRANC, 2007, p. 173-174).

Portanto, a modernidade é a realidade que fracassou. É o homem que matou Deus, mas recuou. A humanidade, que diante da morte do velho Deus e da descoberta da falta de justificação do mundo, da vida, da sociedade, da vida em

⁵⁴ “O niilismo não é uma causa, mas a lógica interna da decadência” (NIETZSCHE *apud* VOLP, 1999, p. 54).

comunidade, sentiu desprazer, ao invés de sentir prazer. E o fracasso foi de uma profundidade tremenda, pois Nietzsche entente que se a doença (a decadência) moderna fosse leve, se ainda restasse um pouco de vitalidade, haveria saída, pois “A própria doença pode ser um estimulante da vida: mas é preciso ser sadio o bastante para esse estimulante!” (CW, §5). Não tendo o homem moderno o mínimo de saúde, ou seja, sendo decadente, não conseguiu transformar o niilismo em oportunidade, em remédio.

É preciso, ainda, destacar que Nietzsche inclui no circuito da *décadence* moderna o pessimismo de Schopenhauer. Se, por um lado, o niilismo platônico-cristão e aquele das manifestações de transcendência ainda presentes no pensamento moderno julga que o mundo adquire sentido em função de um mundo ideal, por outro lado, um pessimismo como o schopenhaueriano afirma que “o mundo não devia existir porque não tem nenhum propósito que lhe dê valor” (NIETZSCHE *apud* CONSTÂNCIO, 2013, p. 92).

Nesse sentido, o niilismo permanece no pessimismo. Permanece porque para que haja uma tal constatação, a saber, a de que a falta de propósito e justificação é razão para concluir que o mundo não deveria existir, é preciso pressupor um acordo de fundo entre o pessimista e o metafísico tradicional: para que houvesse sentido, seria mesmo necessário, como diz Platão, como diz o cristão, existir um mundo transcendente. A única diferença é a descrença na existência no referido mundo ideal. Somando essas duas certezas, da necessidade do mundo ideal e da sua inexistência, o pessimista chega à forma schopenhaueriana do niilismo: nada querer, negar a vontade.

Por isso, a decadência moderna não é superada por Schopenhauer. Ele é só o outro lado da mesma moeda: o ideal ascético.

O ideal ascético representa a criação da ideia de transcendência. O seu cerne é a convicção de que existe uma verdade absoluta que transcende o plano imanente da vida e de que essa verdade determina o que *deve ser* a nossa existência no plano imanente da vida.

Ao criar a ideia de transcendência, o ideal ascético faz crer na possibilidade [...] de se fazer um juízo de valor sobre a vida em geral de se exigir que a totalidade do que existe tenha um propósito, de se fazer uma avaliação moral da existência, da vida e do mundo – Precisamente o tipo de avaliação que leva Schopenhauer a formular o enigma do mundo como a pergunta sobre se o mundo devia ou não devia existir. Mas independentemente de se dar uma resposta negativa ou positiva a essa pergunta, existe-se sobre o predomínio de tão ideal desde o momento em que se aceita a legitimidade da pergunta (CONSTÂNCIO, 2013, p. 91-92).

A simples legitimação schopenhaueriana da pergunta sobre se o mundo deveria ou não existir tal como existe já é o sintoma de que ele permanece sob a égide do ideal ascético. E como o ideal ascético é basicamente a tese da justificação metafísica da realidade, vemos que Schopenhauer só dá uma resposta diferente, mas aceita a tese básica do niilismo ocidental: sem justificação suprassensível, este mundo sensível não tem nenhum valor. Nietzsche “considera o pessimismo schopenhaueriano e a dissolução no Nada que este alimenta como um tipo de ‘niilismo passivo’, um enfraquecimento da potência do espírito” (VOLPI, 1999, p. 44).

A *décadence* moderna, seja pelo viés da manutenção de ideais metafísicos e irreais – mesmo entre aqueles pensadores que negam a fé cristã, seja pela negação da vontade, como Schopenhauer, é sempre a manifestação do declínio da vontade de poder, é o sintoma da regressão fisiológica, é, enfim, a ascensão da sociedade dos fracos, dos limitados⁵⁵. A decadência moderna é uma forma de perpetuação do niilismo. Ele não foi vencido. As sombras das tradicionais verdades metafísicas ainda continuam a direcionar a vontade no vazio, no *nihil*.

Em consonância com o pano de fundo que sustenta todo este trabalho, enfatizamos que Nietzsche não tem preocupações de cunho meramente metafísicos ao fazer essas críticas e que, nesse sentido, não quer somente fazer frente a uma tradição filosófica que busca fundamentos indissolúveis para justificar o agir humano em sociedade. Quando o pensador da Basileia debruça-se sobre a modernidade e constata que o niilismo, essa força que corrói a vontade de poder e que ronda a humanidade desde as fundações do platonismo, atravessando o cristianismo, continua presente em suas mais diversas manifestações, ele está fazendo, na verdade, uma crítica contundente a todo o projeto de sociedade pensado pela modernidade. Apontar a decadência manifesta e perpetuada nas diversas “instituições” niilistas citadas no decorrer desta seção é equivalente a denunciar que o projeto político, social e cultural escolhido e posto em curso pelo homem moderno está fadado ao fracasso, pois sob suas pilastras aparentemente bem edificadas permanece a velha “vontade de nada”, a velha corrupção da vontade de poder, enfim, o velho niilismo.

⁵⁵ “Quando, sob alguma forma, a vontade de poder está em declínio, também há sempre uma regressão fisiológica, uma *décadence*. A divindade da decadência, castrada de suas virtudes e de seus impulsos mais viris, só pode tornar-se o deus daqueles que estão em regressão fisiológica, o deus dos fracos, eles mesmos não se chamam fracos, chamam-se ‘bons’” (NIETZSCHE *apud* LEFRANC, 2007, p. 174).

Assim, podemos dizer que Nietzsche, no melhor dos sentidos, “faz oposição”, ou seja, demarca seu posicionamento político-sócio-cultural, que é diametralmente oposto ao que está dado na modernidade, quando aponta o niilismo encrustado nas mais diversas instâncias da sociedade moderna e sua conseqüente decadência.

3.3 A ARTE DECADENTE COMO DIAGNÓSTICO DA MODERNIDADE

Na obra *O Niilismo*, Franco Volpi destaca a importância e influência de Paul Bourget (1852-1935) para a concepção de decadência e de niilismo em Nietzsche. Trata-se de um romancista e crítico literário relativamente importante na literatura francesa. Sua crítica literária foi reunida em *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883 – 1º volume) e *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine* (1885 – 2º volume). Seu método crítico é o que se chamou, por ele próprio, de “método psicológico”, através do qual ele aponta a passagem do romantismo francês para a modernidade e como a decadência literária reflete a decadência e decomposição social (VOLPI, 1999, p. 46).

A teoria da decadência de Bourget, portanto, identifica uma analogia entre a decadência da sociedade e a decadência da arte, do estilo (literatura). Sua definição de decadência social é a seguinte: a decadência da sociedade se dá quando “os organismos que compõem o organismo total deixam de submeter sua energia à energia do todo, e a anarquia se instaura e constitui a decadência do todo”. Analogamente, em relação à arte literária, define que:

A mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência do outro organismo, a linguagem. Estilo decadente é o livro cuja unidade se desfaz, para dar lugar à independência das páginas, ao mesmo tempo que cada página se decompõe em frases independentes e cada frase em palavras independentes (BOURGET *apud* VOLPI, 1999, p. 47-48).

Exaltação da parte em detrimento da harmonia do todo, eis, portanto, a definição básica da teoria da decadência *bourgetiana*, válida tanto em sua versão social, quanto literária. Ora, é importante destacar que para Bourget, conforme nos alerta Volpi (1999, p. 48-50), essa característica pode ser vista sob dois enfoques diferentes: um político-moralista e outro psicológico. O enfoque político-moralista privilegia o funcionamento do organismo, por isso mesmo procura reconhecer, denunciar e combater a decadência. Por sua vez, o ponto de vista psicológico consegue vislumbrar certo aspecto positivo na *décadence* por meio do

reconhecimento de que o sobressalto da individualidade sobre o conjunto é oportunidade de se ter originalidade, irrepetibilidade. Ou seja, há uma valorização da exceção, da originalidade, que, de certa forma, culmina no que se poderia chamar de aristocracia estética⁵⁶: “O artista decadente enobrece o cenário com sua presença e haure nas manifestações da decadência seu alimento estético e espiritual” (VOLPI, 1999, p. 50).

Não é possível negar a influência clara da definição bourgetiana de decadência no pensamento nietzschiano. No item número VII de *O Caso Wagner*, o pensador da Basileia praticamente faz uma repetição, ou, como prefere dizer em nota o tradutor Paulo César de Sousa, quase faz uma tradução do conceito de *décadense* de Bourget, a saber: “Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo” (CW, §7).

Por outro lado, conforme não deixa passar despercebido Volpi (1999, p. 53), é imprescindível reconhecer que, embora seja inegável a influência do crítico francês sobre Nietzsche, este tem um posicionamento diferente relativamente às consequências da decadência. Para o alemão, não há como defender que a decadência é ocasião para a produção de valores estéticos novos e mais requintados, superiores. Ao contrário, é preciso urgentemente resgatar a vida do todo, resgatar a saúde do organismo. Enquanto, em nota, o tradutor Paulo César, acima referido, destaca a quase literalidade do conceito de Bourget no trecho citado, por sua vez, Volpi postula que Nietzsche faz, na verdade, uma reformulação do conceito e extrai uma avaliação crítica da decadência, fazendo, para tanto, uma citação do texto de *O Caso Wagner* que compreende, além da breve “quase reprodução” já transcrita no parágrafo anterior, a sequência do desenvolvimento do pensamento nietzschiano,

Como se caracteriza a *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade, “liberdade individual”, em termos morais – estendendo-se à teoria política, “direitos iguais para todos”. A vida, a vivacidade mesma, a

⁵⁶ “Trata-se de saber se nossa exceção não é uma aristocracia e se, em questão de estética, a pluralidade de votos não representa apenas a pluralidade das ignorâncias” (BOURGET *apud* VOLPI, 1999, p. 50).

vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto pobre de vida. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento ou inimizade e caos: uns e outros saltando aos olhos, tanto mais ascendemos nas formas de organização. O todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefato (CW, §7).

Isso representa um salto em relação ao otimismo de Bourget sobre a *décadence*. Onde este via aristocracia estética, Nietzsche vê desagregação da vontade de poder, paralisia, sofrimento, inimizade, caos, fracasso. O asco sentido pelo pensador relativamente ao sobressalto do indivíduo em detrimento da vida do todo, ou seja, relativamente à decadência, deixa-se notar quando Nietzsche associa isso, conforme citação acima, à aplicação da moral à política, uma vez que é um dos temas mais acentuados e sem contrassenso à repulsa nietzschiana à moral.

Como se pretende demonstrar nas páginas seguintes, compreendemos que, para além da semelhança conceitual dada por Bourget e acolhida por Nietzsche, a saber, o sobressalto da parte em detrimento do todo, existe uma relação de codependência entre decadência artística e decadência social (política). Codependência no sentido de que uma justifica e reforça a outra, uma se mostra e deixa-se refletir por meio da outra. Essa relação não se dá por acaso e não é exclusiva da arte/política decadente, pois para Nietzsche existe, na verdade, uma profunda e vital relação entre a produção artística de um povo e a sua constituição político-social.

Essa relação entre arte e política, ou seja, entre o modo como uma sociedade se mostra e se produz artisticamente e a forma como ela se organiza politicamente não é algo novo no pensamento nietzschiano. Desde os primórdios de sua produção intelectual, o filósofo procura identificar a relação de dependência entre estas duas instâncias da humanidade. Já em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche identifica e demonstra a codependência entre a concepção trágica da existência do grego antigo e sua manifestação artística por excelência, a tragédia. “É digno de nota o fato de Nietzsche ter escolhido a cultura grega antiga, uma cultura formada por uma estrutura aristocrática e escravista e, ao mesmo tempo, por uma visão trágica da existência, como ponto de partida para sua reflexão” (CAVALCANTI, 2007, p. 117).

Um dos aspectos fundamentais destacados por Nietzsche em relação ao grego antigo, ao grego trágico, é a sua capacidade de contemplar e aceitar a existência em toda sua complexidade, sua crueldade, em seu aspecto terrível e cheio de tensões. Assimilando e incorporando o terrível da existência, o grego trágico consegue compreender que a vida carece de sentido, que os indivíduos são

naturalmente desiguais entre si, que é próprio da natureza humana estabelecer hierarquia a partir da constatação dessa desigualdade, que o conflito entre os indivíduos é naturalmente inevitável.

É justamente isso que Nietzsche vislumbra manifestado artisticamente na tragédia. “Para Nietzsche, a tragédia não é apenas uma nova forma de arte ou um novo capítulo na história da arte, ela tem a função de transformar o sentimento de desgosto causado pelo horror e absurdo da existência, numa força capaz de tornar a vida digna de ser vivida” (DIAS, 2005, p. 61-62). Existe, portanto, por parte do heleno trágico uma atitude de assumir o caráter absurdo da existência. A arte não tem objetivo de ser uma fuga dessa constatação do terrível. Ela é, sim, uma “consolação metafísica” (*idem*), mas não uma fuga.

Com esse coro [o coro dos sátiros, que é a forma originária da tragédia], consola-se o heleno profundo, o único igualmente apto para as dores mais suaves e as mais cruéis, que penetrou com o olhar afiado até o fundo da terrível tendência ao aniquilamento, que move a chamada história universal, assim como viu o horror da natureza e está em perigo de aspirar a uma negação budista a existência. A arte o salva... (NIETZSCHE *apud* DIAS, 2005, p. 62).

Na cena trágica, o herói é medonho, é “não igual” aos demais: é dotado de faculdades extraordinárias, força incomum, agilidade incomum, inteligência incomum, tomadas de decisões extremas, descontroladas. Não obstante suas desejáveis capacidades incomuns, o herói, ao mesmo tempo, é inundado de contradições, de irracionalidade, é invadido por desejos e vontades perigosas. Sua vida é marcada pelo sofrimento, pela falta de sentido, enfim, pelo trágico.

Ademais, a tragédia grega contempla outros traços do terrível da existência: a existência da guerra, da disputa entre os cidadãos (ocorrida tanto nos jogos olímpicos, nas “competições” entre tragediólogos e entre artistas diversos), a existência da escravidão e situações de explorações de determinadas castas sobre outras. Acerca da disputa, Cavalcanti destaca o papel fundamental que este elemento tem na formação do jovem grego e para o bem-estar da cidade:

A disputa consiste em um jogo permanente entre forças rivais, cujo objetivo não é alcançar um estado final, no qual um combatente conquiste e detenha a supremacia. Segundo as regras gregas é necessário afastar o indivíduo que se mantém na posição vencedora, pois o princípio fundamental era a manutenção permanente da disputa, como meio de proteção contra os perigos da supremacia de um só. A disputa era também o princípio que orientava a educação dos jovens, cujos dons deviam desabrochar e crescer na luta e na competição, através das quais eles não somente desenvolviam

sua personalidade, mas participavam dos jogos e festividades organizados pela Cidade. Ao mesmo tempo que a disputa incentivava a ambição e o desejo de glória dos indivíduos, ela estava estreitamente associada e orientada aos interesses da Cidade⁵⁷, de modo que os impulsos individuais se integravam à comunidade e encontravam seus limites. A disputa caracterizava, enfim, tanto a formação dos artistas quanto o modo de apresentação das obras de arte, encenadas sob a forma de uma grandiosa competição, da qual participavam grandes poetas, músicos e dramaturgos (CAVALCANTTI, 2007, p. 117).

A marca fundamental da tragédia vislumbrada por Nietzsche é a dualidade indissolúvel entre, de um lado, o elemento condicionado (apolíneo) e, de outro lado, o elemento incondicionado (dionisíaco)⁵⁸. Esta percepção acompanha a obra nietzschiana desde *O Nascimento da Tragédia*, passa por seu *Zaratustra* e está presente nas obras, por exemplo, em *O Crepúsculo dos Ídolos*, obra de 1888, que marca o último período de sua saúde mental.

Este antagonismo entre o dionisíaco e o apolíneo, no interior do espírito grego, é um dos grandes enigmas pelo qual Nietzsche se sentiu atraído ao considerar a natureza grega. No fundo, Nietzsche não tentou outra coisa senão adivinhar por que justamente o apolinismo grego devia nascer de um subsolo dionisíaco: por que o grego dionisíaco necessitava tornar-se apolíneo, isto é, quebrar a sua vontade de monstruoso, de múltiplo, de arriscado e medonho diante de uma vontade de proporção, de simplicidade, de disposição harmoniosa, mediante a regra e o conceito. O desmesurado, o selvagem, o asiático formam a sua base: a bravura do Grego reside no seu combate com o que ele tem de asiático: a beleza não lhe foi dada, nem tampouco a lógica, a evidência natural da moral – foi conquistada, querida, arrebatada pela luta – ela é sua vitória (KSA 13, 14[14] *apud* ALMEIDA, 2005, p. 34).

É possível verificar na citação acima, portanto, como Nietzsche detecta a relação entre a arte trágica do heleno e a sua natureza trágica de ser, viver e conviver. Uma arte autêntica como constructo próprio de uma cultura saudável. Diametralmente oposto a isso, Nietzsche não deixou passar despercebido que a arte na modernidade guardava, igualmente, uma relação essencial entre sua natureza e

⁵⁷ Nota-se aqui uma relação inversa à denunciada por Bourget e a endossada por Nietzsche, conforme demonstrado no início deste tópico, ao caracterizar a decadência como supremacia da parte (do indivíduo) em detrimento do todo (da cidade, do Estado). Apesar do estímulo à disputa entre os indivíduos com intuito de provocar o crescimento e a superação de si, a medida e o fim era sempre o bem-estar da cidade: “Na Grécia antiga, a subordinação de todos os interesses individuais ao Estado, a sua tarefa de regulamentar e organizar educação dos cidadãos, assim como dos jogos e festividades religiosas e artísticas, é expressão de uma relação orgânica entre os indivíduos e a Cidade” (CAVALCANTTI, 2007, p. 122).

⁵⁸ “E Vede! Apolo não podia viver sem Dionisio! O 'titânico' e o 'bárbaro' eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!” (NT, 4).

a natureza do povo que a produziu e a “consumiu”: uma arte decadente é manifestação de um povo em inegável degenerescência.

A despeito de todo orgulho que o homem moderno tem de si e de seus feitos⁵⁹, autoconcebendo-se como a personificação da superação da Idade Média, das trevas da razão e como consolidação dos ideais do Renascimento e do Iluminismo, Nietzsche, na contramão,

procede a uma espécie de anamnese desse homem moderno ao situar sua crítica à cultura numa história de longa duração, colocando sob julgamento mais de dois mil anos. Uma crítica que parte da escola socrático-platônica, passa pelos judeus, por Jesus Cristo, Lutero, a Reforma, a Revolução Francesa para chegar à democracia e às primeiras tentativas modernas de implantar o socialismo. Em linhas gerais, é percebida como uma história de um niilismo que se radicaliza ao nos descrever o processo evolutivo pelo qual o animal humano se torna gradativamente um animal que pode fazer promessas, um ser de consciência moral, um animal doente pelo surgimento da consciência de culpa, um animal culpado e ressentido por um ideal ascético culpabilizador e negador da vida.

Dentro dessa perspectiva, “os modernos” não representam para Nietzsche uma descontinuidade positiva em relação aos “antigos” e, sim, uma decadência e um agravamento de suas patologias, cujos sintomas detecta e descreve” (MATTEO, 2010, p. 121-122).

Portanto, para nosso filósofo, não só a modernidade não significou superação da história de niilismo ocidental, que iniciou no momento em que o grego trágico e sua arte trágica entraram em declínio⁶⁰, como, pelo contrário, a agravou, aprofundando a decadência, estado de degenerescência e fraqueza.

A decadência da modernidade foi constatada por Nietzsche em todos os aspectos da cultura moderna: na política, na educação, nas relações sociais, na sua relação com a ciência, na filosofia e, principalmente, na arte (particularmente na ópera). Mesclando citações de várias obras de Nietzsche (*O Nascimento da Tragédia*, *Gaia Ciência*, *Schopenhauer como Educador*, *Da Utilidade e da*

⁵⁹ “O movimento esclarecido se interpreta como sentido e fim de toda história, como se o curso e evolução históricos se justificassem precisamente do ponto de vista do homem moderno”. Não são apenas herdeiros, mas “cumes e alvos do processo universal” (CAVALCANTI, 2007, p. 127).

⁶⁰ A morte da tragédia deu-se no momento em que o socratismo invadiu a cena, pelas mãos de Eurípedes, substituindo o conflito trágico entre o dionísio e o apolíneo pelo otimismo da razão. Conforme Dias (2005, p. 74), “Para Nietzsche a maior infelicidade da Grécia foi Sócrates, feio e desarmonioso, ter-se introduzido no drama de Eurípedes. Onde deveria reinar o espírito mítico, aristocrático, pessimista, começa a governar uma dialética e uma ética otimista, que pressupõe serem os problemas essenciais da existência resolvidos pela atividade do pensamento”. O que está em perfeita consonância com o que Nietzsche diz: “Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates” (NT, §12).

Desvantagem da História para a Vida) com comentário seus, Rosa Maria Dias, faz um diagnóstico do homem moderno: ele não passa de aparência e simulação, com o que visa ocultar seu vazio, sua decadência:

O aspecto pelo qual o homem moderno se apresenta é pura e simplesmente uma aparência degenerada. Desde as expressões de seu rosto, o timbre de sua voz, seus gestos, até a maneira como se veste, tudo o que nele se vê não é senão "pompa indecorosa, movimento simiesco, aparência afetada". Amontoando em si e em volta de si as formas, cores, curiosidades de todos os tempos e de todas as regiões, "condimentando-se com todas as especiarias do Oriente e do Ocidente, que servem mais para dissimulá-lo do que torná-lo visível, o homem moderno oscila entre dois polos: o exterior e o interior. Ora apresenta-se, como diz Zaratustra, com "bazófiás e enchendo o peito" para dissimular a pobreza do interior, ora quer fazer acreditar que tem um rico interior e não o manifesta por modéstia. Desagregado e em ruína, dividido, desconfiando das sensações que ainda não receberam o selo das palavras, ele passa a ser um organismo sem vida, que tem o direito de dizer "*cógito ergo sum* (penso, logo existo), mas não *vivo ergo cogito* (vivo, logo penso)" (DIAS, 2005, p. 102).

Nietzsche detecta nas principais ideias e naquilo que se apresenta como as grandes contribuições modernas à humanidade nada mais que degenerescência e fraqueza. A aversão ao egoísmo, ao antagonismo e à disputa entre os cidadãos/educandos propagadas pelos educadores modernos é sintomática de uma postura diametralmente oposta à educação do heleno trágico, e mantém relação umbilical com a destruição das relações de autoridade/hierarquia e com o nivelamento pretendido com a utopia "todos iguais"⁶¹.

Essa postura educacional diante do antagonismo e do conflito tem sua vertente política nas concepções de democracia, socialismo, comunismo. Para Nietzsche, a essência da natureza não está na busca pela conservação de si, mas na busca pela superação constante. E essa superação só pode ocorrer no âmbito da luta, do conflito, da força estimulada por obstáculo a serem vencidos (externos ou internos)⁶². Ocorre que nestas concepções políticas em que reina a ideia de "todos

⁶¹ "[...] a disputa era um elemento central da formação da juventude grega, [...] O egoísmo e ambição encorajados através da disputa encontravam, dessa forma, seus limites e integravam-se nas atividades coletivas da cidade. Os educadores modernos, por sua vez, procuram afastar o princípio do egoísmo das práticas educativas. Esta é, segundo Nietzsche, uma característica fundamental da modernidade: a aversão não apenas ao que é distante e singular, mas ao antagonismo e à disputa. Esta aversão se expressa na tendência moderna de dissolução das antigas relações de autoridade e hierarquia, pela qual se suprimem as diferenças entre jovens e velhos, entre homens e mulheres, ou em outras palavras, se perpetua e expande o processo de tornar a todos iguais" (CAVALCANTI, 2007, p. 125-126).

⁶² "A essência da natureza e da vida não repousa no 'instinto de existir a todo preço' ou, em outras palavras, na busca da conservação de si, mas em um permanente impulso de expansão e crescimento, no desejo de intensificação e superação dos estados já alcançados, o que supõe uma

iguais” há um desestímulo, e até mesmo uma condenação, da disputa, da hierarquia, do conflito, da vitória do mais forte sobre o mais fraco.

A consagração de tais concepções políticas só pode ser alcançada por um afastamento do âmbito da natureza, pois nesta, como já vislumbrava a tragédia ática, prevalece, necessariamente, o reino do desigual, da singularidade, do conflito. E esse afastamento é ancorado em um aporte moral: o fraco, não podendo vencer o mais forte pelas vias naturais, transforma sua fraqueza em virtude, sua incapacidade em princípio⁶³ e a força em vício, em “pecado”, em “injustiça social”. Não que Nietzsche faça uma defesa de posturas imperialistas e genocidas, como o quiseram fazer parecer parte dos apologistas do nazismo, mas é que o filósofo compreende que fazer apologia à igualdade, nos termos em que ele concebe, é fazer com que “toda diferença de força se neutraliza na medida comum da impotência” (GIACOIA JÚNIOR *apud* CAVALCANTTI, 2007, p. 128). Ou seja, o problema de fazer apologia à igualdade é que, na prática, acaba-se por desembocar no que vulgarmente se chama de “igualar por baixo”.

Essa decadência tem seu aporte filosófico também nos pensadores modernos, nos quais Nietzsche detecta a permanência de princípios platônicos e cristãos, como verdade, coisa em si, supremacia da razão sobre os sentimentos, evolução da história da humanidade para estágios mais evoluídos. Até mesmo no pessimismo schopenhaueriano o pensador da Basileia denuncia a manifestação da permanência da ideia básica do platonismo e do cristianismo, através da declaração de que o mundo, tal como ele é, não tem sentido e, por isso, deveria não existir – ou seja, é apenas a maneira negativa de dizer a mesma coisa que sempre dissera o velho ideal ascético: só valeria a pena existir um mundo que fosse provido de sentido, como este não o tem, sua existência não vale nada.

Como não podia deixar de ser, dada a relação visceral entre arte e povo, entre arte e política/cultura, a arte moderna, produzida por decadentes, é, ela também, decadente. Nela, o moderno niilista manifesta-se e perpetua-se, enfim, consola-se e reproduz-se. Desde cedo Nietzsche já percebera que a arte na

relação de antagonismo e luta. O crescimento está essencialmente ligado às relações antagônicas entre grupos ou tipos de homens, entre indivíduos ou até mesmo entre diferentes possibilidades no interior do mesmo indivíduo” (CAVALCANTTI, 2007, p. 122).

⁶³ Observa-se que em *O Caso Wagner*, ao se referir à incapacidade de Wagner, segundo sua ótica, de criar formas orgânicas de estilos, e criar, assim, o estilo dramático, Nietzsche também lhe atribui essa mesma habilidade de transformar sua impotência em virtude: “ele [Wagner] estabelece um princípio onde lhe falta uma faculdade” (CW, §7).

modernidade não guardava relação com a tragédia. No período de construção de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche compartilhava com Richard Wagner a crítica à arte moderna: “a arte havia se tornado mercadoria de luxo para uma sociedade de luxo e se prestava apenas a ser entretenimento e diversão a uma burguesia empobrecida culturalmente” (DIAS, 2005, p. 106-107).

Nessa época (por volta de 1872 a 1874), Wagner apresentava-se a Nietzsche como sendo a esperança de uma Alemanha (e uma Europa) trágica. O projeto do teatro em *Bayreuth* era a oportunidade de não deixar perecer o “estado de alma trágico” e fecundar o solo cultural alemão (*Idem*). O drama wagneriano era a chance de ressuscitar o espírito da tragédia helênica. Isso fica explícito tanto em *O Nascimento da Tragédia* como na extemporânea *Wagner em Bayreuth*⁶⁴.

Mas a esperança de Nietzsche não dura muito. Wagner mostrar-se-á, em pouco tempo, mais um, e talvez o mais audacioso de todos, no cenário decadente moderno. Doze anos depois de *Wagner em Bayreuth*, em *O Caso Wagner* (1888), Nietzsche direciona sua artilharia pesada em direção a Wagner. E como este era o suprassumo da arte alemã, ao apontar a decadência e o niilismo de sua obra de arte, o filósofo demonstra como toda a arte moderna está corrompida⁶⁵.

Wagner traiu o projeto nietzschiano de uma Alemanha trágica. Seu drama converteu-se numa atrofia do potencial da música como finalidade em si, conforme sonhara Nietzsche, e na ascensão de um modo de fazer/conceber música como meio: meio de expressão, meio para expressar algo previamente definido e aceito. A música só é admitida na medida do necessário e do suficiente para ser canal por meio do qual algo chegue e seja assimilada uma ideia, um conceito. A ópera de Wagner está comprometida com ideais ascéticos, cristãos, acanhados, fracos, decadentes, niilistas⁶⁶. Sobre Wagner, Nietzsche dispara: “Que astuta cascavel!

⁶⁴ Dias (2005, p. 110-113) observa que é possível detectar elementos que destoam do ponto de vista publicizado nestas duas obras já em uma nota póstuma de janeiro de 1874, em que Nietzsche faz uma crítica direta ao fato de Wagner conceber a música como “um meio de expressão”. Para a autora, a sutileza com que a crítica é então tratada, em dissonância com a contundência e a publicidade inequívoca que será posteriormente vista em *O Caso Wagner*, é fruto dos laços de amizade e do fato de o filósofo, jovem e ainda desconhecido, valer-se de Wagner como uma “máscara”, por meio da qual pudesse falar à sociedade alemã de sua crítica à arte reinante.

⁶⁵ “Wagner é o artista moderno *par excellence*, o Cagliostro da modernidade. Em sua arte se encontra, misturado da maneira mais sedutora, aquilo de que o mundo hoje tem mais necessidade – os grandes estimulantes dos exaustos: o elemento brutal, o artificial, e o inocente (idiota)” (CW, §5).

⁶⁶ “Wagner não calcula jamais como músico, a partir de alguma consciência musical: ele quer o efeito, nada senão o efeito” (CW, §8).

Toda a vida ela nos falou ruidosamente em ‘dedicação’, ‘fidelidade’, ‘pureza’, com um elogio à castidade retirou-nos do mundo depravado!” (CW, §3).

Todos estes conceitos são umbilicalmente ligados ao cristianismo e ao ideal ascético, portanto, são niilistas, são negadores da natureza e, por isso, da vida. Temos, portanto, a detecção de que Wagner tem compromisso prévio com estes ideais niilistas. Para onde foi aquela promessa de uma arte comprometida com afirmação da vida? Foi instrumentalizado pelo niilismo. Por meio de Wagner, os doentes, os exaustos e “semimortos” são excitados e tem sua existência medíocre justificada: “Não é pouco seu talento na arte de aguilhoar os totalmente exaustos, de chamar à vida os semimortos” (CW, §5).

Uma sociedade trágica, como o era a velha Grécia, não teria necessidade de uma tal obra de arte que funcionasse como alento, como consolo, como refúgio para os fracos e como reforço artístico para a validade de conceitos como castidade, igualdade, dedicação, pureza, etc. A falta de vitalidade do todo, da cidade, da sociedade, tem como resultado a preponderância de indivíduos que, não encontrando consolo metafísico na música (como ocorria na tragédia), precisa refugiar-se no castelo dos conceitos (artisticamente defendidos por Wagner).

Portanto, a crítica à arte moderna, particularmente à ópera wagneriana, não é uma crítica meramente estética. Ela mantém firme a perspectiva que acompanha este trabalho desde o início: a crítica estética nietzschiana tem como pano de fundo uma crítica político-cultural. Assim, reafirma-se aqui seu engajamento político-cultural, por meio do qual Nietzsche consegue fazer um diagnóstico de todo o decadente panorama político, social, cultural da modernidade a partir da decadência na arte.

3.4 A CRÍTICA À ARTE MODERNA EM NIETZSCHE COMO UMA ANTECIPAÇÃO DO CONCEITO DE INDÚSTRIA CULTURAL

"Pulchrum est paucorum hominum [O belo pertence a poucos]. [...] O belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o elevado, o gigantesco, o que move as massas?" (CW, § 6).

Partindo do solo preparado até o presente momento nos tópicos anteriores deste capítulo, pretende-se desta feita abordar e defender que a crítica que

Nietzsche faz à arte moderna contém os elementos básicos que, posteriormente, irão desembocar no conceito de indústria cultural, ou seja, a crítica nietzschiana é uma antecipação, resguardadas as devidas ressalvas, do conceito de indústria cultural desenvolvido no âmbito da escola de Frankfurt, mais precisamente, por Adorno e Horkheimer.

Ernani Chaves usa como base para justificar a relação entre crítica nietzschiana e indústria cultural a citação que Adorno faz de um trecho de *Crepúsculo dos Ídolos*:

Nessa perspectiva, a citação de Adorno atualiza a análise que Nietzsche fizera do século XIX, estendendo-a ao mundo que lhe era contemporâneo e que, em muitos aspectos, ainda é o nosso. É bem verdade que em outros textos, Adorno critica o que considera o “vitalismo” ou ainda o “psicologismo” de Nietzsche. Mas, o “mundo inteiramente administrado”, dispositivo de controle e vigilância próprio do “capitalismo tardio”, só faz aprofundar e fortalecer as condições que Nietzsche analisara em relação ao século XIX. Por isso, numa outra passagem do capítulo sobre a indústria cultural, lemos que a “obra de arte total”, de Wagner, antecipa o cinema. Não se trata de uma antecipação apenas formal, ou seja, de que em ambos, acontece a reunião de todas as manifestações artísticas conhecidas, mas também de uma antecipação, digamos, “funcional”, por partilharem uma mesma finalidade moral (CHAVES, 2014, p. 275).

Conforme Chaves, apesar de nos textos publicados Nietzsche ter concentrado sua atenção à obra de Wagner (música), é possível verificar nos seus póstumos que ele, na verdade, estende sua crítica a toda arte moderna, o que fica evidenciado na crítica ao poeta Baudelaire e ao pintor Delacroix. Portanto, na tríade “música, poesia e pintura” estão contemplados os três modelos artísticos que estão, todos e igualmente, afundados na decadência⁶⁷.

O cerne da crítica nietzschiana à arte moderna está no fato de ela manter-se afastada da possibilidade de uma arte trágica (vislumbrada essa possibilidade, de maneira mais contundente, em Wagner, conforme entendia Nietzsche nos períodos iniciais de sua produção intelectual). O projeto de uma arte alemã (e europeia) que fosse trágica – numa tentativa de efetivação, no plano artístico, daquilo que no plano filosófico estava em curso, conforme Roberto Machado (2006, p. 42), desde Schiller – foi abortado quando Wagner, não obstante os sonhos nele depositados por

⁶⁷ “A crítica que Nietzsche faz à arte que lhe era contemporânea – nos textos publicados, o alvo principal é Wagner; nos apontamentos póstumos, Baudelaire, o poeta e Delacroix, o pintor, completam, com Wagner, a tríade dos modelos a serem criticados – dirige-se, justamente, para o fato de que ela se deixa dominar pelo sentimento de conformismo e resignação” (CHAVES, 2014, p. 271).

Nietzsche quando da criação do teatro em *Bayreuth*, se rendeu aos pressupostos moralizantes do ideal ascético.

O ruir do projeto de arte trágica ocorreu porque em seu lugar obteve êxito um modelo de arte decadente. A arte decadente mantinha compromisso com a aceitação e a manutenção de certa ordem social, política, moral, religiosa e econômica reinante. É sintomático que o Nietzsche dos anos de *Crepúsculos dos Ídolos* e de *O Caso Wagner* identifica em Wagner a defesa artística de pressupostos como: a) compaixão, pureza, castidade, fidelidade e desvalorização do mundo e da natureza (“verdades” vinculadas ao cristianismo)⁶⁸; b) liberdade individual, democracia, direitos iguais⁶⁹; c) supremacia da razão/ideia/conceito em detrimento da vontade/desejo/instinto⁷⁰.

Pelo exposto, pode-se concluir que o núcleo duro da crítica nietzschiana à arte moderna reside no fato de ela não funcionar como tônico, como revigorante, como afirmador do mundo, como deleite diante do eterno e sem fundamento devir, como manifestação de abundância de vontade e vida. Enfim, por não ser trágica. Dizendo de outro modo, por ela funcionar como escape, fuga, resignação, calmante, atordoamento... Numa palavra: redenção.

O problema da redenção é sem dúvida um problema respeitável. Sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção. Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido: ora um homenzinho, ora uma senhorita – este é o problema *dele*. – [...] Quem, senão Wagner, nos ensinaria que a inocência redime de preferência pecadores interessantes? (*O Caso Tannhäuser*.) Ou que mesmo o judeu errante é redimido, torna-se *sedentário*, quando se casa? (*No Navio Fantasma*.) Ou que velhas mulheres depravadas preferem ser redimidas por jovens castos? (*O caso de Kundry*.) Ou que donzelas bonitas preferem a redenção por um cavaleiro que seja wagneriano? (*O caso dos Mestres cantores*.) Ou que também mulheres casadas gostam de ser redimidas por um cavaleiro? (*Caso de Isolde*.) Ou que o "velho Deus", depois de haver se comprometido moralmente em todo sentido, é finalmente redimido por um livre-pensador e moralista? (*Caso do Anel*.) (CW, §3).

Em cada um e em todos os casos apontados por Nietzsche na citação acima se verifica a arte decadente de Wagner como difusor da necessidade e possibilidade de redenção (salvação) diante da realidade, diante do mundo, diante do terrível da

⁶⁸ “Que astuta cascavel! Toda a vida ela nos falou ruidosamente em 'dedicação', fidelidade', 'pureza', com um elogio à castidade retirou-se do mundo depravado! - E nós acreditamos...” (CW, §3).

“Wagner tinha a virtude dos *décadents*, a compaixão” (CW, §3).

⁶⁹ “Mas isto é a imagem de todo para todo estilo da *décadence*: [...] liberdade individual, em termos morais – estendendo à teoria política, 'direitos iguais para todos’” (CW, §3).

⁷⁰ “Não foi pela música que Wagner atraiu os jovens, mas pela 'ideia’” (CW, §3).

existência. Mas em que medida esta constatação pode ser relacionada com a crítica político-econômico-cultural operada pelos teóricos da Escola de Frankfurt, mediante o conceito de indústria cultural?

Começaremos esta análise remontando sinteticamente o cenário que deu origem à problemática da indústria cultural no seio do capitalismo tardio/monopolista do final da primeira metade do século XX. Rodrigo Duarte, no livro *Indústria Cultural: Uma Introdução*, faz um levantamento histórico por meio do qual demonstra que a condicionante do cenário acima referido foi o surgimento da cultura de massas, que, por sua vez, fora propiciado graças à criação da distinção entre o tempo para o trabalho e o tempo livre (tempo para o lazer), na ocasião da consolidação do modo capitalista de produção, após a revolução industrial⁷¹.

Diferentemente do que ocorria antes, no ambiente rural do modo feudal de produção e mesmo no início do capitalismo, com a produção concentrada nas fábricas, passou-se a ter definição bem precisa do que era tempo para o trabalho: aquele passado na fábrica. O tempo restante era tempo livre, à disposição do trabalhador, tempo não vinculado às obrigações profissionais⁷². Esse tempo livre, por sua vez, foi possibilitando a busca de mecanismos de entretenimento.

É preciso observar, no entanto, que inicialmente o tempo livre não era tão grande, visto que a grande maioria dos trabalhadores passava de 12 a 15 horas nas fábricas. Além disso, os pésimos salários recebidos pelos operários não possibilitavam à imensa maioria ter acesso aos espaços e serviços/meios de usufruir do entretenimento.

Na medida em que a maior quantidade de tempo livre foi se generalizando na classe trabalhadora dos países mais industrializados, principalmente a partir da luta dos movimentos operários, mas também pela intervenção dos governos nacionais no sentido de garantir melhores condições de saúde pública, começou a surgir pela primeira vez na história a necessidade de meios de entretenimento em massa (DUARTE, 2010, p. 18).

Foram surgindo ambientes próprios para oferecer condições de entretenimento para grande número de pessoas. Destacam-se os *music halls*,

⁷¹ “[...] a divisão entre tempo de trabalho e tempo livre – inexistente na idade média e no período que a sucedeu imediatamente – se consolidou apenas com o amadurecimento do modo de produção capitalista, isto é, após a chamada Revolução Industrial, que eliminou o trabalho produtivo realizado nas próprias casas dos trabalhadores (quase sempre com o auxílio de suas famílias), limitando as atividades à grande indústria” (DUARTE, 2010, p. 13).

⁷² “Outro fator de reforço do surgimento da diferenciação entre tempo de trabalho e tempo de lazer foi o supramencionado estabelecimento das fábricas como espaçosos locais em que a labuta deveria ser realizada” (DUARTE, 2010, p. 16).

ambientes onde os trabalhadores se reuniam para comer, beber, assistir show, dançar. Por sua vez, a burguesia também tinha suas versões mais requintadas de locais próprios para a diversão, com apresentações de cunho teatral, literário, musical (DUARTE, 2010, p. 19-20)⁷³. Temos, nesse momento, o embrião da cultura de massas.

O embrião teve oportunidade de “vir à tona” graças às invenções técnicas feitas por volta das décadas de 1880/1890, que possibilitaram o surgimento dos grandes meios de comunicação de massa: o rádio, as gravações sonoras (disco) e o cinema. Cada uma dessas invenções teve seu tempo de adequação, melhoria e popularização, mas o fato é que eles potencializaram exponencialmente a capacidade de levar entretenimento a um número incalculável de pessoas, possibilitando a efetivação da cultura de massas.

Com o avançar da história do capitalismo e o advento de sua fase monopolista, deu-se aquilo que Adorno e Horkheimer puderam, na ocasião, compreender como sendo o auge desse processo: a Indústria Cultural. Nesse momento, a lógica mercantil invade a produção dos bens culturais. A cultura é transformada em mercadoria, em lucro, em mecanismo de criar necessidades, em “demanda x oferta” etc.⁷⁴

Quando a arte foi abduzida pela lógica do mercado, aquele esvaziamento do trágico que Nietzsche já havia apontado na arte decadente da modernidade chega ao ápice. Nesse estágio, todo e qualquer resquício de tragicidade e, conseqüentemente, de possibilidade de crítica e dissonância, por via estética, em relação ao contexto/domínio político-cultural é extinto. Conforme Ernani Chaves, “Nietzsche está lá, presente, num momento decisivo da argumentação acerca das características gerais do que está sendo chamado de “indústria cultural”: trata-se de afirmar que a indústria cultural exclui o trágico” (CHAVES, 2014, p. 262).

⁷³ A título de crítica quanto ao conteúdo das manifestações artísticas disponíveis na ocasião, Duarte (2010, p. 21) destaca que o entretenimento então ofertado pode ser caracterizado com o que ficou conhecido como “*kitsch*”. Essa palavra de origem alemã designa uma espécie de fraude em relação à cultura propriamente popular, pois não é o que parecer ser, mas tem forte apelo sensível e emocional. É a nova mercadoria destinada a atender à demanda de diversão dos camponeses que se estabeleceram na cidade (e se tornaram proletários ou pequenos burgueses), uma vez que são “insensíveis ao valor da cultura genuína”.

⁷⁴ Adorno e Horkheimer trabalharam juntos na obra *Dialética do Esclarecimento*. Trata-se de uma junção de textos de um e de outro autor que tratam vários aspectos da problemática do Iluminismo como, ao mesmo tempo e dialeticamente, superação e retorno ao estágio da primazia do mito. Importa, para o presente trabalho, particularmente, o exposto no texto intitulado “A Indústria Cultural”, produzido por Adorno.

E a exclusão total do trágico do seio da arte se dá por meio do que a cultura industrial sabe fazer de melhor: incorporando/absorvendo, ou seja, transformando o trágico da vida em produto, fazendo crer (aparência) que o trágico está incluído, assumido. Mas, no fundo, tudo é muito bem “calculado” para atingir-se a submissão total à ideologia dominante. Nas palavras de Adorno:

Esta é a vida, assim dura, mas por isso assim também maravilhosa e sadia. A mentira não recua diante do trágico, a sociedade total não abole, mas registra e planifica a dor de seus membros; assim procede também a cultura de massa com seus membros. Daí os tenazes empréstimos da arte. Ela busca a substância trágica, que o puro divertimento não pode fornecer por si mesmo, mas que lhe ocorre se quer manter-se de alguma forma fiel ao postulado de reproduzir exatamente o fenômeno. O trágico, convertido em momento calculado e aprovado pelo mundo, torna-se bênção do mundo. Ele depende da acusação de não se levar muito a sério a verdade, quando, a invés, ela é praticada como cínico pesar. O trágico torna interessante o tédio da felicidade consagrada e torna o interessante acessível a todos (ADORNO, 2002, p. 51).

Ou seja:

[...] o argumento de Adorno é, de início, direcionado para mostrar que por meio da indústria cultural o trágico se transforma em um “aspecto calculado” e, por fim, é “aceito no mundo”, integrado no mundo, na medida em que nos tornamos indiferentes ao sofrimento (CHAVES, 2014, p. 265).

O trágico nos moldes do grego antigo não existe mais. Ele foi transformado em, digamos, pseudotrágico, pois aqui não guarda nenhuma relação com aquela dionisíaca capacidade de ser tônico, elemento de afirmação da vida, sintoma de abundância de força, vontade, vida. De elemento de enfrentamento e afirmação do ser em confronto com a ordem estabelecida, passa a instrumento de resignação.

Aqui também encontramos um paralelo com a crítica que Nietzsche fez a Wagner quando este, uma vez tendo “nafragado” no “recife” do pessimismo schopenhaueriano⁷⁵, ao invés de enfrentar, de rebelar, superar seu naufrágio, ele encontrou a saída na resignação/conformismo: aceitou o naufrágio como sendo seu destino, como sendo o objetivo oculto desde o início de seu navegar: “Enfim vislumbrou uma saída: o recife no qual naufragara, e se ele o interpretasse com objetivo, como intenção oculta, como verdadeiro sentido de sua viagem?” (CW §4).

Ora, foi justamente isso que a indústria cultural fez em relação ao trágico: transformou-o em destino. Já que não dá para lutar contra, o melhor a fazer é

⁷⁵ “A nave foi de encontro a um recife; Wagner encalhou. O recife era a filósofa schopenhaueriana” (CW, §4).

aceitar, resignar-se, conformar-se: “esse é o destino humano mesmo, o melhor que se faz é aceitar e tentar ser, na medida do possível, feliz”⁷⁶. É justamente nesse sentido que Adorno afirma que a indústria cultural, por meio de seus recursos, “reforça a ordem e falseia o trágico” (ADORNO, 2002, p. 52). O trágico foi extirpado pela cultura industrial no momento em que deixou de ser elemento de resistência e passou a ser, por falsificação, elemento de controle político, econômico, social e moral:

O cinema trágico se torna definitivamente um instituto de aperfeiçoamento moral. As massas desmoralizadas pela vida sob a pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente pelos comportamentos automáticos e forçados, das quais cotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável e pela contenção exemplar das vítimas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e difunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado (ADORNO, 2002, p. 53)⁷⁷.

Em sua análise de como houve uma transformação vertiginosa e desastrosa do trágico, o próprio Adorno cita Nietzsche:

Antigamente a substância do trágico estava na oposição do indivíduo à sociedade. Ele exaltava "o valor e a liberdade de ânimo diante de um inimigo potente, de uma adversidade superior de um terrível problema" [a nota de fim de página aponta que esta é uma citação de Nietzsche]. Hoje o trágico se dissolveu no nada da falsa identidade entre sociedade e sujeito, cujo horror se vislumbra ainda na aparência fraudulenta do trágico [...] A liquidação do trágico confirma a liquidação do indivíduo (ADORNO, 2002, p. 55).

Liquidação da individualidade em função da existência hegemônica e imperial da sociedade, da ordem estabelecida, através da “falsificação” do trágico: eis o triunfo da indústria cultural. Pode-se ver aqui mais uma sintonia com a crítica à arte decadente (leia-se: sem o trágico) de Wagner, operada por Nietzsche quando este o

⁷⁶ “O trágico deixa de ser, portanto, uma expressão da resistência, ou melhor, deixa de ser a resistência por excelência, o signo da luta pela autonomia, contra as forças do destino, isto é, contra o mito. Se agora o próprio mundo é o destino, lutar contra ele significa não ter aprendido a ser indiferente. Por isso, o trágico se torna apenas expressão de uma certa incompetência, de um certo despreparo, que precisa receber a ‘punição justa’. Ou seja, o gesto heroico, que definia a grandeza e a estatura diferenciada de alguém em relação ao conjunto da comunidade, transforma-se agora num ‘lugar fixo na rotina’: trágico é não se adaptar, e não saber se conformar e ser feliz como os outros o são!” (CHAVES, 2014, p. 266-267).

⁷⁷ “[...] enquanto expressão do conformismo, da adaptação, da resignação e da indiferença diante do sofrimento, a indústria cultural elimina o trágico do seu horizonte, ou seja, enquanto em outras épocas “a oposição do indivíduo à sociedade era a própria substância da sociedade”, “hoje, o trágico dissolve-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico” (CHAVES, 2014, p. 267).

repreende por não agir como músico, portanto, não agir segundo o poder dionisíaco do trágico, mas como ator⁷⁸, ou seja, como alguém para quem o expressivo, ou seja, o encenar, o expressar/transmitir um conceito por meio da música é a razão de ser de sua arte. E a finalidade expressa pela arte wagneriana é, conforme denuncia Nietzsche, a obediência, a abnegação, a obtenção de “discípulos” que acreditem cegamente no que é dito pelo “mestre”⁷⁹. E, neste sentido, temos aqui também a denúncia do uso da mentira (encenação) em prol da submissão da individualidade à regra ditada pelo “mestre”, ou pelo sistema político-econômico. Nietzsche não deixa passar despercebida a semelhança entre o *modus operandi* wagneriano e a erupção do Estado *Bismarckiano* (o *Reich*, conforme ele refere)⁸⁰. Nas palavras do próprio filósofo, dá-se assim a relação entre ideal wagneriano/*décadent* (ator) e ideal político do *Reich*:

O *espressivo* [conforme explica em nota o tradutor, o termo está em italiano] a todo custo, tal como exige o ideal wagneriano, o ideal da *décadence*, combina mal com o talento.

Pede apenas virtude – isto é, treino, automatismo, "abnegação". Nem gosto, nem voz, nem talento: o palco de Wagner precisa somente de uma coisa – *teutões!*... Definição do teutão: obediência e pernas longas... É algo de profunda significação que o aparecimento de Wagner coincida com o do *Reich*: os dois eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas (CW, §11).

Por todo o exposto, podemos afirmar que a hipótese levantada no início desta seção tem toda razão de ser: na crítica nietzschiana à arte moderna-decadente, culminada na ocasião da crítica à ópera de *Wagner em Bayreuth*, já estão presentes os elementos básicos da cultura de massa que caracterizariam o conceito de indústria cultural: instrumentalização da arte (que “progrediu” para mercantilização), redenção por meio da resignação e do conformismo, exclusão do trágico com a manutenção da sensação de inclusão deste por meio da sua falsificação; massificação, domínio sobre as individualidades.

Neste sentido, pode-se concluir que mais uma vez Nietzsche concebe uma relação indissociável entre estética e política. Tanto na arte trágico-grega como na

⁷⁸ Sob a alcunha de “ator” subjaz uma crítica muito pertinente de Nietzsche a Wagner, como um falsificador, como aquele que camufla a realidade em nome de fazer crer num ideal. Ele inclusive usa uma frase de François Joseph Talma para marcar sua posição relativamente a Wagner como ator: “Alguém é ator pelo fato de ter uma percepção à frente dos outros homens: o que dever ter efeito de verdade não pode ser verdadeiro” (CW §8).

⁷⁹ “O wagneriano, com seu estômago crédulo, chega a saciar-se do alimento que o mestre o faz enxergar” (CW §8).

⁸⁰ “Em nota o tradutor esclarece que por “*Reich*” Nietzsche está a referir-se ao Estado de Bismarck, criado em 1871.

arte decadente moderna (que se tornaria indústria cultural) esta ligação é manifesta. A diferença está apenas na postura político-social que cada uma delas enseja nos envolvidos. Ou seja, filosofar sobre arte/estética para Nietzsche não se restringe a uma abordagem teórica sobre o Belo em Si, sobre como os entes participam da beleza do Belo, sobre como o ser cognoscente apreende o Belo nos entes. Portanto, longe de ser uma atividade intelectual sobre metafísica, ontologia e epistemologia (do Belo), a crítica estética em Nietzsche é um posicionamento político-cultural, é uma crítica político-cultural, é uma “proposta” político-cultural, é, enfim, para ser fiel ao demarcado desde o primeiro capítulo deste trabalho, um engajamento político-cultural.

3.5 A GRANDE POLÍTICA COMO PROPOSTA DE NIETZSCHE PARA A CRIAÇÃO DE NOVOS VALORES

Nesta última seção, encerrando este capítulo, bem como este trabalho, refletimos o conceito de Grande Política, relacionando-o com a proposta de criação de novos valores e com a arte. É notório destacarmos que no bojo dessa abordagem nietzschiana, o filósofo revela não apenas uma perspectiva diferenciada sobre os problemas de natureza política, mas os relaciona com os problemas centrais de seu pensamento: o niilismo, a crítica à religião, à democracia, às ciências, à arte, ou seja, em última instância, o problema da cultura. Partindo, portanto, dessa consideração que leva em conta os problemas fundamentais de sua filosofia e sua proposta de construção de um novo projeto filosófico que engloba necessariamente tais aspectos, podemos dizer que a expressão Grande Política não surgiu por acaso, mas sim está estritamente conectada com vistas ao desencadear de uma nova cultura erigida por novos valores. Dessa forma, portanto, a Grande Política⁸¹ se apresenta contra o tipo de política moderna chamada por Nietzsche de pequena política, que significava “um acelerado processo de mediocrização da humanidade e banalização da existência (GIACOIA, 2000, p. 66), “uma política nacionalista, que

⁸¹ “Contudo, sua filosofia não clamava por um retorno de uma política nos moldes gregos arcaicos. Sua concepção compreendia uma política revigorada, na qual a cultura ocuparia posição privilegiada, alicerçada pela vontade de poder. Nesse sentido, Nietzsche cunha a terminologia “grande política” como o expediente capaz de se contrapor ao niilismo característico da pequena política democrática que se disseminava pela Europa no final do século XIX. Sua grande política é uma espécie de contradiscurso à modernidade político-moral e de todo cortejo de radical homogeneização e a pequenamento do homem que a acompanha” (JUNGES, 2014, p. 5).

permanecia encerrada nas perspectivas mais estreitas e mais superficiais, e que atuava, assim, contra o desenvolvimento da própria cultura” (DENAT, 2013, p. 58). Ou seja, de acordo com o próprio Nietzsche, “o tempo da pequena política passou: o próximo século já traz consigo a luta pelo domínio da terra, a coação para fazer uma grande política” (SANCHO, 2015, p. 106)⁸². A respeito desse tipo de política e do tipo de homem gerado por ela, Nietzsche expõe sua crítica através de uma de suas metáforas.

Quando Zaratustra novamente se achou em terra firme, não foi diretamente para sua montanha e sua caverna, e sim percorreu muitos caminhos e fez muitas perguntas e se informou sobre isso e aquilo [...]. Pois ele queria saber o que havia sucedido com o ser humano naquele meio tempo: se este se tornara maior ou menor. E certa vez enxergou uma fileira de casas novas; admirou-se, e disse: Que significam essas casas? Em verdade, nenhuma grande alma as pôs ali como símbolos de si próprias! [...] E esses aposentados e câmaras: será que homens podem entrar e sair deles? [...] E Zaratustra permaneceu calado e refletiu. Por fim disse, com tristeza: “Tudo ficou menor! Em toda parte vejo portões mais baixos: quem é de minha espécie ainda passa por eles, mas – tem de se abaixar! Oh, quando estarei de volta à minha terra, onde não mais terei de me abaixar – de me abaixar diante dos pequenos!”⁸³ (Za, Da virtude que apequena, 1).

⁸² “Não apenas guerras na Índia e complicações na Ásia deverão ser necessárias para que a Europa se livre do seu maior perigo, mas também convulsões internas, a desintegração do império em pequenas unidades, e, sobretudo a introdução da estupidez parlamentar, incluindo a obrigação de cada um ler seu jornal no café da manhã. Não digo isso como se desejasse: o contrário seria antes do meu agrado — isto é, um crescimento tal da ameaça russa, que a Europa teria que resolver tornar-se igualmente ameaçadora, adquirindo uma vontade única mediante uma nova casta que dominasse toda a Europa, uma demorada e terrível vontade própria que se propusesse metas por milênios — para que enfim terminasse a longa comédia de sua divisão em pequenos estados, e também sua multiplicidade de ambições dinásticas e democráticas. O tempo da pequena política chegou ao fim: já o próximo século traz a luta pelo domínio da Terra — a compulsão à “Grande Política” (ABM, 208).

⁸³ Sobre esta questão da pequena política, Dalila Miranda Menezes nos explica a metáfora de Nietzsche da seguinte maneira “Zaratustra, recém-chegado a uma cidade, logo se admira de sua arquitetura de casas excessivamente baixas. A questão central aqui presente assume a seguinte inquietação: que tipo de homem erige casas como essas projetadas para homens pequenos, no qual se faz necessário se curvar para adentrá-las? A estupefação de Zaratustra diante da arquitetônica reduzida das casas se justifica na medida em que será justamente pelo tamanho das casas que identificaremos o tipo de homem que as habita e as edifica. A modernidade é esta cidade constituída por casas pequenas, onde o homem aparece necessariamente como ser baixo e curvado, dotado com as características de um animal de rebanho. O homem que tudo apequena, também designado de “último homem” pelo autor de Assim Falou Zaratustra, é o resultado do diagnóstico nietzschiano da modernidade política. Para investigarmos o traço mais marcante do “último homem”, do homem anão resultante da construção política moderna, devemos considerar que um dos aspectos mais vivazes no manancial de diretrizes críticas que Nietzsche disseminou no interior de sua produção intelectual reside na absoluta intolerância à tentativa de uniformização e nivelamento da vida humana. Por conta deste repúdio à uniformização da vida é possível compreender a denúncia nietzschiana da modernidade, centrada no ataque aos valores de uma política que tem por objetivo precípua a formação de indivíduos obedientes e dóceis, afastados de suas forças, de suas potencialidades instintivas, portanto de sua singularidade constitutiva. Se a vida humana se construiu pequena nas amarras da política moderna, o caminho para tal apequenamento teria sido de acordo com Nietzsche, a constituição de uma espécie de disciplinamento, de uma paulatina e progressiva redução do ser humano à condição de rebanho. Para Nietzsche, um dos aspectos mais impactantes na edificação do último homem foi a crença na “dignidade do trabalho”, exatamente porque essa crença possui, como

Feito, portanto, o devido esclarecimento sobre o que significa a “pequena política” tão rechaçada por Nietzsche, vemos que, de fato, na “Grande Política” sua maior preocupação é quanto ao futuro da humanidade, o que justifica o seu bombardeio a essa pequena política através da sua crítica à forma de política e de arte moderna, que ao invés de promoverem a elevação do homem, apenas o apequenam cada vez mais. Sendo assim, a formação de uma Grande Política é fruto, no geral, de sua crítica à cultura, exemplificada na crítica aos valores morais.

Com seu inovador giro da grande política (“só a partir de mim existe na terra a grande política”) e sua proposta de uma “transvaloração de todos os valores”, Nietzsche crê estar contribuindo para “um ato de suprema *autognosis* da humanidade”, que desmascara “a mentira de milênios”, anuncia uma nova esperança e oferece uma nova visão da política: “O conceito de política fica então totalmente absorvido em uma guerra dos espíritos, todas as formações de poder da velha sociedade explodem pelo ar – (...) haverá guerras como jamais houve na terra” (EH/EH, Por que sou um destino, 1, KSA 6.365). A noção de “grande política”, empregada em várias ocasiões por Nietzsche, com sentido nem sempre idêntico, adquire um vigor especial em Para além de bem e mal, *Ecce homo* (JGB/BM 208, KSA 5.137; EH/EH, Por que sou um destino, 1, KSA 6.365) e em alguns fragmentos póstumos, nos quais a grande política está relacionada com o domínio sobre a terra [*Erd-Herrschaft*] e a seleção de uma nova raça dominante. Com a grande política, Nietzsche põe em marcha sua política de transvaloração de todos os valores, que implica uma crítica radical da modernidade (SANCHO, 2015, p. 100-101).

Ainda com relação à problemática do tipo de política empreendido por Nietzsche que temos defendido até aqui, continuamos sustentando, de acordo com Bernardo C. Oliveira que,

Em todas as ocorrências da “Grande Política”, o sentido da palavra política não corresponde às práticas e ideias da política institucional, da “política de gabinete”, nem à filosofia política contratualista, nem a quaisquer vertentes políticas, movimentos nacionais e regimes de governo, pois “o que deve resplandecer na “Grande Política” não é a nação, mas o homem mesmo colocado em *Gegensatz* (contraste) ao monstruoso processo de mediocrização e rebaixamento produzido pela pequena política.” De fato, a “Grande Política” se relaciona com esta preocupação tipicamente nietzschiana quanto ao destino da humanidade. Mas é justamente através da reconstituição de sua trajetória que percebemos o quanto a “Grande Política” deve à crítica da cultura e dos valores morais, tal como Nietzsche a concebeu – inclusive se levarmos em conta a aparição de um conceito fundamental em seu pensamento, a Vontade de Poder. Quer dizer: o processo de constituição da “Grande Política” acompanha de perto o desenvolvimento da crítica dos valores morais, problema central na obra de

pano de fundo de suas aspirações, a busca pretensiosa de uma legitimação político-cultural centrada na imagem da igualdade entre os homens. Isto significa que a crença moderna na “dignidade do trabalho” se erige a partir de uma castração e extirpação do diferente, daquilo que no humano é pluralidade e multiplicidade, para dar lugar a uma perigosa adequação ao trabalho como único juízo de valoração e conservação da existência” (MENEZES, 2015, p. 8).

Nietzsche. É a crítica dos valores morais, sua crítica da cultura e, ainda, sua concepção original do que vem a ser uma cultura, que concentra o emaranhado de temas definidores da “Grande Política” (C. OLIVEIRA, 2011, p. 104).

A grande Política como proposta de criação de novos valores é entendida, neste trabalho, como uma possibilidade de renovação contra tudo de doente que continha a sociedade moderna. Tal projeto de renovação tinha como objetivo levar as pessoas a transformarem suas maneiras de viver, repensando suas práticas, para que saíssem desse estado de mediocridade e pequenez em que se encontravam mergulhadas. Essa mobilização seria capaz de nos retirar da zona de conforto para vislumbrar novos tempos. Nas palavras de Nietzsche,

Nós, que somos de uma outra crença, - nós, para quem o movimento democrático não é meramente uma forma de degradação da organização política, mas uma forma de degradação, ou seja, de apequenamento do homem, sua mediocrização e rebaixamento de valor: para onde temos nós de apontar nossas esperanças? – Para novos filósofos, não resta escolha; para espíritos fortes e originais o bastante para dar os primeiros impulsos e estimativas de valor opostos e para transvalorar, inverter ‘valores eternos’. (ABM, § 203).

Ainda sobre a Grande política como criação de novos valores, ou seja, como transvaloração, acrescenta Bernardo Oliveira.

Assim, a “Grande Política”, como prescrição contra a “pequena política”, quer dar sentido a outra concepção de desenvolvimento na ordem da cultura, pautada na atividade transfiguradora, criativa. A “Grande Política”, em sua segunda acepção, assume um caráter prospectivo, e diz respeito a uma ação política ativa em contraste com os preceitos e práticas reativas da “pequena política”. Nietzsche afirma que somente uma transvaloração de todos os valores, isto é, somente a superação/inversão dos valores em curso renovaria as perspectivas em relação ao futuro do homem e possibilitaria o aumento de sua capacidade de autodeterminação. Somente a criação de outros valores, outros para quem, e, portanto, outros “modos de vida”, pode abrir caminho para a dissolução do rebanho autônomo e a reconfiguração ativa das relações políticas (C. OLIVEIRA, 2011, p. 112).

Sabemos como estamos defendendo, desde o princípio deste trabalho, que as reflexões de Nietzsche relacionadas à arte e à cultura de modo geral, revelam um engajamento político-cultural, pois há sempre um posicionamento, abertamente declarado pelo filósofo, contra tudo aquilo que não promove meios para a criação de novos valores. Esses valores deveriam expressar ideias completamente distintas das que haviam sido impregnadas na modernidade, inspirada em ideais caducos e decadentes. A questão agora passa pela fomentação de uma educação que esteja

comprometida com a renovação geral da cultura, para que assim surja, finalmente, o além do homem, aquele que é o contrário do homem decadente. Assim teríamos “no lugar da redenção por meio de Deus, a redenção por meio da arte; ao invés do amor ao próximo, os valores heroicos; em vez da teologia cristã da história, o devir de Heráclito; em vez da certeza da salvação, o amor fati” (JUNGES, 2014, p. 10). Sobre isso aponta Junges:

Para Nietzsche, a concepção de política ideal “é aquela que a vê como um meio para um fim: a produção de cultura e de grandeza humana” (PEARSON, 1997, p. 21). Quando nossa concepção fica subjugada pelas preocupações com o poder material, diz que nos tornamos incapazes de acrescentar à existência qualquer sentido espiritual ou cultural. O além do homem vem para transcender esse tipo decadente de homem, liderando não uma revolução política no sentido comum do termo, da pequena política cotidiana, mas uma modificação global nos campos da educação e da cultura, uma avaliação da utilidade, do motivo pelo qual a sociedade existe e nela estamos inseridos. Em última análise, não existe, em Nietzsche, um projeto político específico, mas sim uma saída cultural para o problema social (JUNGES, 2014, p. 6).

Nietzsche nos indica a todo o momento, principalmente em seus escritos de 1888, que a questão da decadência vem se alastrando cada vez mais e contaminando a sociedade moderna, e que os sinais dessa degeneração estão cada vez mais presentes e notáveis no meio de sociedade extremamente moralizada, empobrecida e obediente. Daí, podemos perceber que “tendo uma vista treinada para os sinais de declínio, compreende-se também a moral – compreendemos o que se oculta sob os seus mais sagrados nomes e fórmulas de valor: a vida empobrecida, a vontade de fim, o grande cansaço. A moral nega a vida...” (CW, Prólogo).

Diante desse quadro de declínio da sociedade moderna entorpecida por uma arte, por uma moral, e, enfim, por uma cultura que não promove efetivamente uma criação de novos valores que transformem essa sociedade contaminada pela moral cristã tão fortemente enraizada em suas entranhas, urge uma mudança radical e, a nosso ver, passa pelo caminho da transvaloração dos valores, uma vez que Wagner tornou-se um equívoco e causou mal para toda a sociedade moderna e, inclusive, ao próprio Nietzsche, como ele mesmo diagnostica: “Wagner defende assim a ideia cristã, “Deves crer e precisa crer” (CW, §3), e sobre essa situação ele desabafa:

Eu fui capaz de levar Wagner a sério... Ah, esse velho feiticeiro! Como nos iludiu! A primeira coisa que a sua arte nos oferece é uma lente de aumento: olhando por ela, não se acredita nos próprios olhos – tudo fica grande, até Wagner fica grande... Que astuta cascavel! Toda a vida ela nos falou

ruidosamente em “dedicação”, “fidelidade”, “pureza”, com um elogio à castidade retirou-se do mundo depravado! – E nós acreditamos... (CW, §3).

Continuando sua constatação sobre as causas da convalescência da modernidade e apontado uma possível saída contra essa enfermidade, o filósofo extemporâneo nos sugere um ataque radical contra essa velha sociedade. Tal ataque consistiria em uma guerra às tradições morais que impedem o florescer de uma sociedade renovada. Nas palavras do próprio Nietzsche:

“De onde vem as desgraças do mundo?”, perguntou a si mesmo. Dos “velhos contratos”, respondeu, como todos os ideólogos da Revolução. Mais claramente: de costumes, leis, instituições, de tudo aquilo sobre o qual repousa o velho mundo, a velha sociedade. “Como abolir a velha sociedade? Somente declarando guerra aos contratos (à tradição, à moral)” (CW, §4).

Sobre isso ainda frisa Nietzsche:

Eu declarei guerra ao ideal pálido dos cristãos (bem como ao que é aparentado e próximo a ele), não com a intenção de aniquilá-lo, mas apenas com objetivos de por fim a sua tirania e libertar o lugar para receber novos ideais, ideais mais robustos... A continuidade do ideal cristão faz parte daquelas coisas mais desejáveis que existem: e já para ideais que querem se afirmar ao lado e talvez acima dele – os ideais mais robustos devem ter opositores fortes – a fim de se tornarem fortes. [...] nosso instinto de autoconservação quer que nosso opositor permaneça com forças – ele quer apenas se tornar senhor sobre ele (NIETZSCHE *apud* VIESENTEINER, 2006, p. 80).

Nietzsche tem clareza de que a sociedade ocidental está cada vez mais decadente. Tal diagnóstico pode ser feito através da arte, representada na música de Wagner, como vimos anteriormente, bem como em todos os demais aspectos da cultura moderna. Nesse sentido é fundamental compreendermos que quando Nietzsche apresenta sua proposta de transformação dessa sociedade patológica, tem plena ciência da relação inerente existente entre seu projeto de transvaloração de valores e a questão da Grande Política, que se apresenta como o caminho ideal para que essa mudança aconteça de fato em toda a Europa. Nesse sentido, podemos concluir, portanto, que,

É justamente neste ponto que a Grande Política acaba por travar uma íntima relação com o tema da transvaloração de todos os valores. Assim, compreender o conceito de Grande Política é entendê-lo, pois, no bojo da transvaloração. Foi em *Ecce homo* que Nietzsche registrou talvez numa alegoria profética, o momento da autorreflexão da humanidade contra si mesma, numa clara alusão da transvaloração em relação à autorreflexão dialética: “Transvaloração de todos os valores: esta é a minha fórmula para

designar um ato de suprema autorreflexão da humanidade, ato que em mim se fez carne e gênio” (VIESENTEINER, 2006, p. 90-91).

O tema da Grande Política é inexoravelmente muito caro ao pensamento de Nietzsche, inclusive porque traz à tona pontos centrais que revelam seu grande desejo de levar a cabo um projeto filosófico audacioso de transvaloração. Tal projeto não visa apenas a uma mudança aparente de comportamento, mas a uma profunda alteração na forma de a sociedade europeia se comportar, que chegasse ao rompimento gradativo com tudo o que lhe causara a degenerescência. Para que tal empreendimento fosse efetivado era essencial o diagnóstico desses sintomas, que o filósofo germânico incube-se de executar com maestria.

A proposta da Grande Política aparece para Nietzsche como uma forma eficiente para combater essa doença com que toda a Europa fora acometida em todos os seus âmbitos. Nesse sentido, quando se pensa em transvaloração de valores, pensa-se também na Grande Política como aquela que tem essa exímia tarefa de levar a cabo tal empreendimento, como nos aponta o próprio Nietzsche em seus textos⁸⁴. A respeito desse papel fundamental que a transvaloração ocupa na filosofia nietzschiana afirma Viesenteiner:

O importante a se destacar é o papel que a transvaloração ocupa na filosofia de Nietzsche e, sobretudo, sua relação com a Grande Política. Um primeiro vínculo da transvaloração com a tradição é no tocante à própria doutrina do eterno retorno. Esta última já consistiria numa tentativa de transvaloração: “Filosofia do eterno retorno: uma tentativa de transvaloração de todos os valores”. A doutrina considerada por Nietzsche como a mais científica de todas as hipóteses, já exige, por ela mesma, a transvaloração como mecanismo necessário para a sua afirmação enquanto um sentido eterno. Diante do absoluto silêncio do mundo, eternamente, o consolo ou superação deste estado colapsante de consciência é precisamente afirmá-lo em todas as suas consequências: “Meios para suportá-lo [o eterno retorno – JVL]: a transvaloração de todos os valores: não mais o prazer na

⁸⁴ Segundo Viesenteiner: “No conjunto de obras de Nietzsche não restam dúvidas de que o *Anticristo* é a obra capital para o tema da transvaloração. Mencione-se ainda que a obra significa o coroamento do projeto de transvaloração, ou, antes, seu ponto de culminância. Na sugestiva introdução à tradução espanhola de Sanches Pascual, é comentada justamente a importância teórica que o *Anticristo* ostenta no conjunto de suas obras de Nietzsche: “Se o pensamento de Nietzsche não conduz ao *Anticristo*, não conduz a nenhum lugar”. O *Anticristo* é tido, pois, como o golpe fatal que ainda estava pendente na lógica dos valores cultivados tradicionalmente, bem como a consumação do projeto de transvaloração: “Não nos enganemos quanto a isto: nós mesmo, nós os espíritos livres como já uma ‘transvaloração de todos os valores’, uma vivente declaração de guerra e vitória a todos os velhos conceitos de ‘verdadeiro’ e ‘não-verdadeiro’ (AC: 13). Nele se executa a crítica radical aos valores de até então, todos estes “valores niilistas” e carentes de “vontade” (AC: 6). Em suma, se “*O Nascimento da Tragédia*”, escreve Nietzsche, “foi minha primeira transvaloração de todos os valores, o *Anticristo* coroa a sua trajetória intelectual rumo ao projeto de transvaloração” (VIESENTEINER, 2006, p. 132).

consciência, mas na inconsciência; não mais na ‘causa e efeito’, mas constante criação; não mais na vontade de conservação, mas na vontade de poder etc., não mais humildes expressões: ‘tudo é apenas subjetivo’ mas tudo é também nossa obra! nisto estaria nosso orgulho (VIESENTEINER, 2006, p. 134).

Sobre esse vínculo existente entre transvaloração e a Grande Política, Viesenteiner escreve também que:

A Grande Política, situando-se temporalmente entre passado e futuro e sem um desenvolvimento de superação a uma meta determinada, acaba por assumir a função de esgotar a tradição com a concomitante tarefa do “governo da Terra”, a partir da preparação para o advento dos filósofos legisladores. O vínculo com o tema da transvaloração está precisamente na dimensão que a Grande Política encerra em si enquanto uma espécie de filosofia por-*vir*, em que possui por tarefa a preparação dos filósofos arautos do futuro e, além disso, configura-se como dístico supremo “para cultivar a humanidade como um todo mais elevada” (VIESENTEINER, 2006, p. 139).

Também sobre os “legisladores do futuro” ou os “senhores da terra” que conseguiriam superar o seu tempo e se afastariam de uma concepção utópica da Grande Política⁸⁵ nos sugere Viesenteiner:

Pensar um tipo possível de legislador do futuro ou senhor da Terra é pensá-lo não em vistas de um futuro longínquo que mais se caracterizaria por um tipo utópico, mas como aquele que, pertencendo ao solo belicoso da Grande Política, acolhe em si o passado, “necessita antes ‘superar’ em si próprio esse tempo – é a prova de sua força – e, por conseguinte, não apenas o seu tempo, mas também a aversão e contradição que até agora experimentou ante seu tempo” (GC: 380) (VIESENTEINER, 2006, p. 82).

⁸⁵ “Acrescente-se também que se, por um lado, a Grande Política não age por extermínio – colocando-se ao lado da pequena política e, portanto, acolhendo o passado decadencial – e nem em direção a uma meta lógico-necessária, por outro lado, seus legisladores não se embrenham em horizontes de expectativas desvinculados de quaisquer nós com seu presente. Não se trata de compreender a Grande Política utopicamente ou como mais uma pretensão de programa de melhoramento do tipo homem. Os “novos filósofos”, ou senhores da Terra serão “espíritos fortes e originais o bastante para estimular as valorizações opostas e transvalorar e transtornar valores eternos, [...] precursores e arautos, [...] homens do futuro que atem no presente o nó, a coação que impõe caminhos novos à vontade de milênios”. A referência supracitada fornece claramente a indicação do engajamento pleno destes legisladores e arautos com o presente, eles atam um nó precisamente no presente a fim de engendram uma administração global, um governo da Terra. Trata-se, pois, de agir firmemente atado com seu tempo, a fim de que esta mesma época não escape ao homem e, através disso, acabe por cair num utopismo, com os horizontes se afastando e se tornando cada vez mais distantes. Se é necessário entrar em contraposição (*Gegensatz*) entre presente e passado, por um lado é igualmente necessário, por outro lado, estar em contraposição entre presente e futuro. O mesmo processo de acolhimento conflitual das perspectivas da tradição deve ocorrer, além disso, com os novos para quem pensados pela Grande Política e seus respectivos arautos: “Mesmo nós, adivinhos natos, que espreitamos do alto dos montes, por assim dizer, colocados entre o hoje e o amanhã, nós, primogênitos e prematuros do século vindouro, aos quais as sombras que logo envolverão a Europa já deveriam ser mostrado por agora” (GC: 343) (VIESENTEINER, p. 84-85).

Ainda a respeito dessa superação do seu tempo, podemos dizer que aquele que deseja, de fato, progredir no projeto de transvaloração dos valores deve abandonar as antigas práticas que impedem o nascimento do “senhor da terra”, do “além do homem”, visto que “a Grande Política deve impelir os homens a uma atitude, a uma decisão. Essa decisão deve corresponder, pois, ao momento da superação do niilismo, bem como da moral, pelas suas mais extremas consequências” (VIESENTEINER, 2006, p. 123). Dessa forma, superando essa modernidade doente estaríamos efetivando a tarefa da Grande Política, que é, a saber, “a preparação para o advento dos filósofos legisladores, dos novos filósofos, dos bons europeus, do grande homem, enfim, do senhor da Terra [...]” (VIESENTEINER, 2006, p. 140). Vemos, portanto, a partir do que analisamos até agora, que Nietzsche quer romper com o homem decadente e deixar emergir, através da Grande Política, um novo tipo de homem capaz de superar sua época e suas agruras⁸⁶. Assim, sustenta Viesenteiner:

Um primeiro elemento teórico básico e nuclear que a empresa de preparação dos filósofos legisladores do futuro operada pela Grande Política caminha na esteira da superação do tipo de homem produzido no contexto da *décadence*, daquele homem entendido como produto de uma monstruosa unilateralidade própria da perspectiva da pequena política. É este o tipo de homem que Nietzsche dirige sua oposição: “E para deixar nenhuma dúvida sobre quem eu desprezo, sobre quem é que eu desprezo: é o homem de hoje, o homem de que eu sou fatalmente contemporâneo. O homem de hoje – eu me asfixio com sua impura respiração...” (AC:38). Este é o homem para quem a felicidade do rebanho é o principal objetivo a ser alcançado, para quem “todos os sinais de sobre-humanidade aparecem como doença ou loucura” (VIESENTEINER, 2006, p. 140-141).

Ainda sobre esta missão de transvalorar, cuja responsabilidade é dos “filósofos do futuro”, nos adverte o próprio Nietzsche:

Para a tarefa de uma transvaloração dos valores eram talvez necessárias mais faculdades que as que jamais coexistiram em somente um indivíduo, sobretudo também antíteses de faculdades, sem que a estas lhes fossem lícito perturbar-se umas às outras, destruir-se mutualmente (EH, “Porque sou tão inteligente”, 9).

O caráter de engajamento político-cultural de Nietzsche fica evidenciado em sua crítica à cultura, através de sua filosofia e pela arte, que busca a superação da modernidade decadente, em prol de uma sociedade fundamentada em novos

⁸⁶ “A empresa crítica operada pela Grande Política de preparação do advento dos senhores da Terra deve primeiramente, pois, correr no bojo da superação deste homem mediado: ‘Eu ensino, portanto, e não me canso de fazê-lo: o homem é algo que deve ser superado: pois vede, eu sei que ele pode ser superado’” (VIESENTEINER, 2006, p. 141).

valores que trazem em seu bojo as características da Grande política, “mesmo porque todo esse projeto de necessário perecimento da cultura ocidental é, para Nietzsche, sinal de prelúdio, por-vir, dístico do advento inefável de uma nova aurora [...]”. (VIESENTEINER, 2006, p. 124).

Entendendo que a questão da Grande Política está fortemente ancorada numa concepção de transvaloração, podemos destacar que a ideia de Nietzsche é ampliar significativamente esse seu projeto maior de transvaloração de todos os valores. Para tal empresa, não poupará em sua crítica a cultura moderna, diagnosticada por ele como decadente nenhum dos aspectos que a compõem. Além da política propriamente dita, a questão da arte se apresenta como um elemento de crítica político-cultural extremamente forte e imprescindível para esse projeto maior de transvaloração. Ao fazer a crítica à arte moderna decadente, a filosofia nietzschiana, portanto, não se apresenta simplesmente como um pensamento estetizante⁸⁷, mas recorre à arte para conferir ao seu pensamento crítico as condições teóricas necessárias para a realização integral do seu projeto crítico. Sendo assim, “para Nietzsche, é imprescindível que a atividade artística glorifique e destaque a vida, como também lhe é indispensável que conduza os viventes a tantas outras possíveis valorações da existência, pois ‘o essencial dessa concepção é a ideia da arte em relação com a vida’” (PEREIRA, 2015, p. 178).

Nietzsche foi um grande defensor da arte justamente por acreditar que o processo criativo era um caminho necessário para transvalorar a vida humana, para transfigurar a dor existencial e superar o niilismo que levaria ao aniquilamento do homem pelo vazio, pelo nada. O projeto de transvaloração de todos os valores se apresenta como um projeto que, ao diagnosticar a crise da cultura de seu tempo, faz uma investigação acerca do valor que esses valores possuíam. No que tange especificamente à questão da arte, Nietzsche, ao antecipar o conceito de indústria cultural, como abordamos na seção anterior, se posiciona contrário a um tipo de arte envolta por uma cultura de massa, preocupada em criar meios para o entretenimento: caracterizada pela instrumentalização e pela mercantilização da arte.

Dessa forma, o filósofo germânico denuncia esse tipo de arte moderna decadente e propõe um tipo de arte que considerasse a vida com sua tragicidade,

⁸⁷ “De saída, é importante demarcar que em nenhum momento Nietzsche apresenta a arte como um mero deleite recreativo, como apenas arte pela arte, algo desinteressado e sem finalidade” (PEREIRA, 2015, p. 177-178).

sem excluir ou sabotar, mesmo aqueles aspectos considerados não tão belos⁸⁸, pois, em suma, o mais importante é a afirmação do mundo e da vida no amor *fati*⁸⁹, uma vez que toda arte, desde a morte da tragédia pelas mãos do socratismo, ficou desvinculada da vida, e é essa a denúncia de Nietzsche. Portanto, é nesse combate contra a metafísica socrática, uma das lutas incessantes na obra de Nietzsche, que ele irá atribuir ao artista, enquanto gênio transfigurador, a tarefa de restaurar a saúde da cultura, fazendo da arte uma exaltação para a força vital do homem. Sendo assim, notamos o caráter engajado, político-culturalmente, da arte em Nietzsche nesta proposta de transformação da cultura moderna, pois ao denunciar aquele tipo de arte que provocava o adoecimento do homem contaminado pela ideia da redenção, ele se posiciona contra tudo aquilo que não favorece a promoção da vida em todos os seus aspectos, inclusive, claro, o político-cultural.

Nietzsche, como um pensador engajado, se propõe a investigar e apontar as causas da decadência moderna, bem como as possíveis saídas para essa situação, a saber, a criação de novos valores. Dessa forma, o objetivo deste trabalho foi demonstrar que arte, política e cultura no filósofo germânico são partes de um todo que se conectam e se complementam, seja através da crítica que trazem em seu bojo, seja através das soluções apontadas para a cura dessa doença moderna chamada *décadence*. Portanto, nossa hipótese de um engajamento político-cultural nas reflexões nietzschianas sobre arte são ideias que sinalizam uma relação extremamente profícua entre arte e política, como explicitamos ao longo desta dissertação.

⁸⁸ Segundo Nietzsche, é necessário aprender com os artistas a sua potência de tornar o feio, belo e atraente, pois nada é belo em si (GC, 299).

⁸⁹ O *Amor Fati* (cuja tradução do latim pode ser compreendida como “amor ao destino”) é um dos principais conceitos que compõe a vasta e rica filosofia de Friedrich Nietzsche. Não há uma obra em particular na qual o pensador alemão discorra especificamente sobre este assunto, mas a expressão aparece em vários trechos de diferentes livros. No contexto do pensamento nietzschiano, o amor *fati* refere-se à atitude de amar e aceitar a vida em sua plenitude (tantos nos aspectos negativos quanto nos positivos), encarando-a e abraçando-a da maneira como ela é, e como se apresenta diante de nós. É o ato de dizer “sim” ao mundo, tratando-se, dessa forma, de uma concordância entre o sujeito e a vida, no momento e na forma em que ela se encontra. O amor *fati*, portanto, consiste em assimilar a vida tal como ela é, e isso significa vivê-la de maneira intensa e senti-la em sua totalidade, sabendo que nesse processo existiram dificuldades e lutas, que não devem ser ignoradas ou suportadas, mas abraçadas e amadas, porque isso faz parte do mundo em sua originalidade e realidade, e não de como queríamos que ele fosse. Citando Nietzsche: “Amor *fati*: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (GC, 276).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa que assumimos neste trabalho foi colocar a pergunta: como podemos interpretar o fato de que as reflexões sobre arte na filosofia de Nietzsche revelam um engajamento político-cultural? Obviamente a tentativa de responder a essa pergunta não significa que tenhamos pretendido esgotar o assunto, mas muito mais compreender a possibilidade de elaboração coerente dessa questão ao longo do caminho do pensamento de Nietzsche. Poderíamos simplificar a questão e perguntar: como Nietzsche era um pensador engajado em suas reflexões sobre a arte? Para tal empreitada não há respostas simples nem definitivas, assim como também não há a possibilidade de resumirmos o problema a uma discussão simplesmente estética, uma vez que a intenção da pesquisa realizada nesta dissertação foi justamente mostrar que Nietzsche tinha uma relação muito específica com o seu tempo e enquanto tal era uma função política, pois se posiciona diante dos problemas de sua época através da sua crítica filosófica à cultura. Dessa forma, a problemática deste trabalho buscou justamente responder em que medida a preocupação de Nietzsche com as reflexões sobre a arte era mais que um elemento estético, mas, sobretudo, político-cultural.

Dessa forma, o que tentamos apontar nesta dissertação é que para chegar ao ponto de resumir uma questão tão complexa em uma asseveração aparentemente simples, houve um longo processo de efervescência de ideias que culminaram nas hipóteses que apresentamos ao longo dos três capítulos trabalhados.

Para realizarmos tal empreendimento, necessitamos também pensar justamente como e quais foram os elementos que Nietzsche lançou mão para chegar até nossa constatação de que a arte não era uma reflexão reduzida simplesmente a uma questão estética.

Ao longo deste trabalho, portanto, o que procuramos mostrar foi uma relação de Nietzsche com a arte e com a política muito diferente do que estamos acostumados a ver por aí no concernente a essas temáticas. A princípio, o que apontamos nesta pesquisa, portanto, é que Nietzsche é um pensador profundamente engajado em suas reflexões estéticas. Para tanto, destacamos que o conceito de engajamento está estritamente associado com a questão da extemporaneidade, que, a nosso ver, se fundem em um único conceito, como sustentamos neste trabalho. Diversas foram as citações em que apontamos que

Nietzsche em seus escritos se apresentou como extemporâneo, e justamente, a nosso ver, extemporaneidade é um engajamento político-cultural. Sobre o que significa ser extemporâneo Karl Löwith argumenta que:

[...] ele superou a si mesmo o mero contemporâneo da época, e somente assim Nietzsche tornou-se um filósofo do seu tempo, resistiu à prova. Sem deixar-se desviar de sua “tarefa principal” “nem mesmo pelo grande movimento político da Alemanha, nem pelo movimento artístico de Wagner e nem pelo movimento filosófico de Schopenhauer” (LÖWITH, 2014, p. 238).

Dessa forma, quando Nietzsche se posiciona tomando distância de sua época através de uma crítica à arte moderna, está intrinsecamente fazendo uma crítica mais ampla a toda cultura moderna e, por conseguinte, à visão política dominante, uma vez que esta reflete o contexto cultural do qual é fruto.

Ao longo desta abordagem, portanto, expusemos os diversos momentos em que encontramos nos textos do próprio Nietzsche esse caráter extemporâneo, no qual percebemos claramente essa crítica da cultura levada a cabo pelo filósofo germânico. No entanto, o que precisa ficar bem registrado é que, desde o início, o autor de o *Caso Wagner* se propõe como filósofo pensar e agir de uma maneira completamente diferente de como os pensadores modernos pensavam até então. Na verdade é ao mundo moderno e suas ideias que se lança sua filosofia crítica, pois o pensamento extemporâneo só é possível de atuar, enquanto tal, em virtude da capacidade do filósofo de avaliar os acontecimentos para além dos preconceitos e valores do seu tempo.

Ampliando nossa explanação verificamos ao longo deste trabalho que o filósofo extemporâneo também procurou refletir sobre o projeto de obra de arte total e o nacionalismo encabeçado por Wagner, que, num primeiro momento, vimos ser apontado por Nietzsche como remédio para os problemas da arte e da cultura moderna, mas que em seguida o filósofo germânico combateu veementemente essa ideia inicial, uma vez que se deu conta de que ela na verdade era uma das causas que agravavam ainda mais a decadência moderna, seja através da arte, da educação/formação ou da política decadente vigente naquele contexto histórico.

Dando sequência a nossa abordagem, feita essa constatação de que Nietzsche era um filósofo extemporâneo engajado político-culturalmente, expusemos alguns conceitos que refletem essa hipótese-guia de um filósofo engajado político-culturalmente.

Portanto, para responder a estas questões abordamos fundamentalmente dois conceitos que, a nosso ver, confirmaram a tese do engajamento em Nietzsche, a saber, a preocupação com a música popular e com a *Bildung*. Constatamos que a crítica nietzschiana aponta um posicionamento político-cultural do filósofo, pois este engajamento é revelado justamente no momento em que ele deixa de ser simplesmente um espectador que contempla passivamente o que acontece ao seu redor, e age como um típico cidadão atento e comprometido com sua época e que se manifesta contrário a todo tipo de dominação e enfraquecimento do homem e de sua cultura.

Sendo assim, quando fez a crítica ao projeto formativo de sua época, que considerava decadente por priorizar a racionalidade, o saber técnico e o progresso científico, trouxe à tona uma crítica ao tipo de educação enquanto deturpadora da construção da identidade do homem moderno. Tal movimento, em nossa perspectiva, é inquestionavelmente uma forma de engajamento na qual Nietzsche, através de suas duras críticas às tendências culturais que dominavam o pensamento alemão, posicionou-se de forma contrária às instituições e pessoas que contribuíam com o apequenamento do homem, ou seja, a formação do homem inferior e decadente.

Para Nietzsche, as intenções dos estabelecimentos de ensino eram bem evidentes: formar as massas, tornando útil ao serviço do Estado o maior número de pessoas, o que explicava a predisposição por ampliar aquele tipo de cultura, que tinha a intenção de abarcar uma quantidade cada vez maior de escolas que se caracterizavam por preparar especialistas.

Desta feita, vemos que a crítica ao modelo de ensino alemão é um engajamento, pois, como nos afirma Danelon, “a educação, tal qual era desenvolvida na época de Nietzsche, somente propiciava o empobrecimento do homem” (DANELON, 2001, p. 407). Portanto, Nietzsche ao se posicionar contra esse modelo ultrapassado de educação de sua época manifestou sua postura de denúncia contra aquele sistema que visava formar homens preparados para atender às expectativas e às demandas do mercado. Esse posicionamento é o que denominamos por engajamento político-cultural.

Se a questão da *Bildung* era um conceito-chave para fundamentarmos a tese de um Nietzsche engajado, a questão da música popular se apresentou também como uma forte aliada na solidificação dessa empreitada. É bem sabido que

Nietzsche apostava, num primeiro momento, no projeto wagneriano, a partir da ideia da “obra de arte total”, como um renascimento da tragédia no âmbito da cultura alemã. Nietzsche imaginava que Wagner ia através do drama musical conseguir fazer com que o público moderno tivesse a mesma percepção que o público grego tinha quando apresentavam suas encenações. No entanto, isso não seria levado a cabo efetivamente, o que levará posteriormente ao rompimento com Wagner, que, segundo Nietzsche, tinha se deixado seduzir pelos encantos da modernidade e se revelado uma decepção, uma frustração para os planos idealizados pelo filósofo extemporâneo, pois se a princípio a conexão com Wagner era extremamente forte, com o tempo passou a ser desgastada pelo rumo totalmente contrário à tragédia que a música wagneriana passou a revelar em suas óperas.

Portanto, ao falar da questão da cultura popular, Nietzsche, a partir de uma tentativa de restauração dos mitos germânicos inspirados na tragédia grega, vislumbrava não um mero resgate da expressão artística inspirada nos gregos, mas prioritariamente a maneira genuína que encaravam as questões sociais através de sua música, que ao mesmo tempo unia arte e crítica filosófica.

Se Nietzsche a princípio se viu encantado pela música wagneriana e apostou com toda empolgação que ela seria o remédio que curaria a cultura moderna de sua doença, ou seja, da decadência cultural, posteriormente se dá conta de que esse estilo de música não levaria a cabo a transformação cultural que outrora delineara e sonhara para a Alemanha e para toda a Europa. Isso porque ele percebe que a ópera wagneriana não corresponde à proposta de renovação cultural da Alemanha, uma vez que defende uma política massificadora e uniformizada que padronizava a cultura alemã.

Nietzsche faz sua crítica à obra wagneriana, na mesma proporção que critica a política nacionalista e militarista que imperava com *Bismark*. Sua crítica pautava aspectos que a ópera wagneriana ecoava e que estava em consonância com o governo alemão, que tentava unificar a Alemanha e dar ao povo germânico uma identidade nacional. A música wagneriana associada à pequena política que reinava na Alemanha foi para Nietzsche sua maior decepção, e ao mesmo tempo o maior combate que o filósofo travou por meio de seu arsenal crítico, artístico, cultural e filosófico.

De forma particular nos interessou neste trabalho a maneira com que Nietzsche abordou o tema da *décadence* em *O Caso Wagner*, apresentando uma

preocupação relacionada diretamente com o problema da arte do século XIX. Tal problema possui uma dimensão político-cultural fortíssima, o que nos fez perceber um Nietzsche extremamente preocupado com as questões que abarcavam o contexto da Europa na Modernidade. Apontamos nesta pesquisa, portanto, que foi pela teatralidade e pelo histrionismo que encontramos em Nietzsche o seu ponto de partida para o diagnóstico da *décadence* wagneriana, pois, segundo ele, o histrionismo era um sintoma fortíssimo da *décadence* moderna, uma vez que os artistas, dentre eles o próprio Wagner, se tornaram comediantes (CW, §5). Nietzsche continuou destacando que a arte de Wagner podia ser caracterizada como decadente notavelmente por ser uma arte preocupada particularmente com produzir efeitos para o público (CW, §6).

Vimos ainda que Nietzsche destacava que a música de Wagner estava preocupada em transmitir uma ideia, um pensamento, uma moral disfarçada para o público, em câmbio, a exigência do filósofo germânico vai à outra direção totalmente oposta, pois o que ele propõe é uma capacidade criadora da música (CW, §1). A *décadence* de Wagner se manifestaria, portanto, dentre outros aspectos, pelo seu excesso na teatralidade, ancorado na necessidade que o ator Wagner tinha, a todo custo, em fazer-se compreender como nos revelou Nietzsche (CW, §8).

Ainda a respeito dessa cegueira que pairou sobre a Europa Moderna ao não reagir contra esse fenômeno da decadência, Nietzsche parece profundamente angustiado, preocupado e estarecido, pois, além dos alemães, até os franceses e os russos tinham deixado se enfeitiçar pela música decadente de Wagner, o que significa, segundo Nietzsche, que a não resistência dos europeus é um sintoma de que já estão contaminados também pela decadência (CW, §5).

Dando sequência, chegamos à conclusão de que a *décadence* moderna era uma forma de perpetuação do niilismo. Ele não foi vencido. As sombras das tradicionais verdades metafísicas ainda continuavam a direcionar a vontade no vazio. A decadência da modernidade foi constatada por Nietzsche em todos os aspectos da cultura moderna: na política, na educação, nas relações sociais, na sua relação com a ciência, na filosofia e, principalmente, na arte (particularmente na ópera). Portanto, mostramos neste trabalho que a crítica à arte moderna, particularmente à ópera wagneriana, não era uma crítica meramente estética, uma vez que tinha como pano de fundo uma crítica político-cultural, por meio da qual Nietzsche conseguia fazer um diagnóstico de todo o decadente panorama político,

social, cultural da modernidade a partir da decadência na arte.

Concluimos também que a hipótese que na crítica nietzschiana à arte moderno-decadente (culminada na ocasião da crítica à ópera de Wagner em Bayreuth) já estavam presentes os elementos básicos da cultura de massa que caracterizavam o conceito de indústria cultural: instrumentalização da arte, redenção por meio da resignação e do conformismo, exclusão do trágico com a manutenção da sensação de inclusão deste por meio da sua falsificação; massificação, domínio sobre as individualidades.

Nesse sentido, elencamos mais uma vez que Nietzsche concebe uma relação indissociável entre estética e política. Tanto na arte trágico-grega como na arte decadente moderna (que se tornaria indústria cultural) esta ligação era inquestionável e mostramos que a diferença estava apenas na postura político-social que cada uma delas enseja nos envolvidos.

Por fim, refletimos sobre a questão que diz respeito ao conceito de Grande Política, relacionando-o com a proposta de criação de novos valores. É notório destacarmos que, no bojo dessa abordagem nietzschiana, o filósofo revelava não apenas uma perspectiva diferenciada sobre os problemas de natureza política, mas os relacionava com os problemas centrais de seu pensamento: o niilismo, a crítica à religião, a democracia, as ciências, a arte, ou seja, em última instância, ao problema da cultura. Partindo, portanto, dessa consideração que levava em conta os problemas fundamentais de sua filosofia e sua proposta de construção de um novo projeto filosófico que englobava necessariamente tais aspectos, podemos dizer que a expressão Grande Política não surgiu por acaso, mas sim estava estritamente conectada com vistas ao desencadear de uma nova cultura erigida por novos valores. Dessa forma, a Grande Política se apresentou contra o tipo de política moderna chamada por Nietzsche de pequena política.

Vimos ainda que a hipótese do engajamento político-cultural de Nietzsche, que nesse trabalho estamos chamando também por extemporaneidade, foi sustentada quando pensamos no “legislador do futuro” ou no “senhor da terra” que conseguiriam superar o seu tempo e se afastariam de uma concepção utópica da Grande Política.

Para finalizar nossa abordagem destacamos a relação específica das reflexões de Nietzsche sobre a arte com a ideia da transvaloração, uma vez que ele foi um grande defensor da arte justamente por acreditar que o processo criativo era

um caminho necessário para transvalorar a vida humana, para transfigurar a dor existencial e superar o niilismo que levaria ao aniquilamento do homem pelo vazio, pelo nada. No que tange especificamente à questão da arte, Nietzsche ao antecipar o conceito de indústria cultural se posicionava contrário a um tipo de arte envolta por uma cultura de massa, preocupada em criar meios para o entretenimento: caracterizada pela instrumentalização e mercantilização da arte.

Nesse sentido, o filósofo germânico denunciou esse tipo de arte moderna decadente e propôs um tipo de arte que considerava a vida com sua tragicidade, sem excluir ou sabotar, mesmo aqueles aspectos considerados não tão belos, pois, em suma, o mais importante era a afirmação do mundo e da vida, no amor *fati*, uma vez que toda arte, desde a morte da tragédia pelas mãos do socratismo, ficou desvinculada da vida, e era esta a denúncia de Nietzsche. Portanto, é nesse combate contra a metafísica socrática, uma das lutas incessantes na obra de Nietzsche, que ele atribuiu ao artista, enquanto gênio transfigurador, a tarefa de restaurar a saúde da cultura, fazendo da arte uma exaltação para a força vital do homem. Sendo assim, notamos esse caráter da arte enquanto engajada político-culturalmente nessa proposta de transformação da cultura moderna, pois, ao denunciar aquele tipo de arte que provocava o adoecimento do homem contaminado pela ideia da redenção, Nietzsche se posicionava contra tudo aquilo que não favorecia a promoção da vida com tudo o que ela de fato continha.

Enfim, o que em última instância defendemos, ao longo deste trabalho, foi a ideia de um Nietzsche como um pensador engajado, e esse engajamento é apontado na sua crítica a toda a cultura moderna, através de sua filosofia, e particularmente no campo da arte, onde suas reflexões estavam permeadas de posicionamentos políticos, uma vez que, ao discutir o tema da arte, o filósofo de *O Caso Wagner* se propunha investigar e apontar as causas da decadência moderna, bem como as possíveis saídas para essa situação: a saber, uma criação de novos valores. Dessa maneira, o objetivo deste trabalho foi demonstrar que arte, política e cultura no filósofo germânico são partes de um todo que se conectam e se complementam, seja através da crítica que trazem em seu bojo, seja através das soluções apontadas para a cura dessa doença moderna chamada *décadence*.

Portanto, nossa hipótese de um engajamento político-cultural nas reflexões nietzschianas sobre arte foram ideias que sinalizaram uma relação imprescindível entre arte e política, como explicitamos ao longo desta dissertação.

REFERÊNCIAS

OBRAS DO AUTOR

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

_____. **A Gaia Ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Além do Bem e do Mal** – Prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Assim falou Zaratustra. In: _____. **Obras Incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção os Pensadores)

_____. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Considerações extemporâneas. In: _____. **Obras incompletas**. Abril Cultural, 1983.

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

_____. **Ecce Homo**, como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Escritos sobre educação**. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5. ed. Rio de Janeiro: PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2011.

_____. **Escritos sobre Educação** (Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino; III Consideração Intempestiva – Schopenhauer como Educador). Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC – Rio. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. **Fragmentos Póstumos: 1885-1887: Vol. VI**. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Genealogia da Moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Humano Demasiado Humano**: um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O Caso Wagner:** um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

_____. **O Nascimento da Tragédia** ou Helenismo e Pessimismo. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O Nascimento da Tragédia** ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2. ed. 2001.

_____. **Primeira Consideração Intempestiva** – David Strauss, sectário e escritor. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008.

_____. **Segunda Consideração Intempestiva:** da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Dumará, 2003. 101 p.

_____. **Schopenhauer como educador.** Trad. Adriana M. Saura Vaz. Campinas: Faculdade de Educação/UNICAMP, 1999. Mimeo.

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

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

OBRAS DE OUTROS AUTORES

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade.** Trad. Julia Elisabeth Levy [et al]. Seleção de textos: Jorge Mattos Brito de Almeida. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e representação.** Trad: de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

WAGNER, R. Carta Aberta a Nietzsche. In: Machado, R. (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OBRAS DE COMENTADORES

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e o Paradoxo.** São Paulo: Loyola, 2005.

ANSELL-PEARSON, Keith. **Nietzsche como pensador político** – uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ARALDI, C. **Niilismo, criação, aniquilamento. Nietzsche e a filosofia dos extremos**. São Paulo: Discurso Editorial Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio, arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Fasesp, 2002.

BURCKHARDT, Jacob. **Historia de la Cultura Griega**. V. I. Barcelona: Editorial Iberia, 1974.

BURGOS, R. S. (Org.); GONZÁLEZ, J. S.; GIMÉNEZ, F.S. **Nietzsche: Modernidad y política**. Madrid: Dykinson, 2013.

BURNETT, Henry. **A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche**. Campinas: Unicamp, 2006.

_____. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil** – Ensaios de Filosofia e Música. São Paulo: Fap-Unifesp, 2011.

_____. **Para ler o nascimento da tragédia**. São Paulo, Edições Loyola, 2012.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. **Símbolo e alegoria: a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche**. Fasesp, Annablume, 2005.

CAZNÓK, Yara Borges, NETO, Alfredo Naffath. **Ouvir Wagner: Ecos Nietzscheanos**. São Paulo: Ed. Musa, 2000.

CONILL, Jesús. **El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración**. Madrid: Tecnos, 1997.

CONSTÂNCIO, João. **Arte e niilismo: Nietzsche o enigma do mundo**. Tinta da China, 388 p.

DIAS, Rosa Maria. **Amizade Estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

_____. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso & Unijuí, 2005. (Sendas e Veredas).

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

ENGUIA, José Emilio Esteban; QUESADA, Julio (Coord.). **Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche**. Burgos: Huerga & Fierro, 2000.

FINK, Eugen. **Nietzsche e a Filosofia**. Editora Presença, Lisboa: Portugal, 1998.

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

HOLLINRAKE, Roger. **Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KOFMAN, Sarah. Os Conceitos de Cultura nas Extemporâneas ou a dupla dissimulação. **Nietzsche Hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LOWITH, Karl. **De Hegel a Nietzsche: A ruptura revolucionária no pensamento do século XIX Marx e Kierkegaard**. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. **O sentido da história**. Trad. M. G. Segurado, Lisboa: Ed. 70, 1991.

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

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Estéticas)

_____. (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

NEUKAMP, E. O que pensava o professor Nietzsche. **Revista Virtual dos Professores**, Porto Alegre, v. 3, p. 3, 2007.

NIEMEYER, Christian. **Léxico de Nietzsche**. São Paulo: Loyola, 2014.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Amorim de. **Nietzsche, super-homem e superação: uma abordagem política**. Goiânia: Alternativa, 2004.

PASCHOAL, Antônio Edmilson. **Nietzsche e a auto-superação da moral**. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2009.

SCHNADELBACH, Herbert. **Filosofía en Alemania (1831 – 1933)**. Trad. Pepa Linares. Madrid: Catedra, 1991.

_____. **La filosofía de la historia después de Hegel: El problema del historicismo**. Trad. Ernesto Garzón Valdés. Buenos Aires: Alfa, 1980. (Colección de Estudios Alemanes)

SOCHODOLAK, H. **O jovem Nietzsche e a história**. Como ser intempestivo e duelar com o seu tempo, Guarapuava: Ed. Unicentro, 2009.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **A grande política em Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 2006.

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

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

TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS

ARALDI, Clademir L. Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche. In: **Cadernos Nietzsche 5**. São Paulo: Discurso editorial, 1998. p. 75-94.

BARBERA, Sandro. Goethe contra Wagner: a crítica à metafísica de artista e a mudança de função da arte em **Humano, demasiado Humano**. In: BRANCO, Maria; CONSTÂNCIO, João; MARTON, Scarlett (Org.). **Sujeito, Décadence e Arte: Nietzsche e a Modernidade**. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Como a cena trágica pode nos proporcionar a alegria? **Filosofia Ciência e Vida**, n. 29, Ano III, p. 46-53, 2008.

BOTELHO, Danilo José Scalla. “Espírito livre” em Nietzsche: outro logos (per) formativo? **Filosofia e Educação**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 63-82, fev./maio 2015.

BRITTO, Fabiano de Lemos. Identidade cultural e formação individual: A Alemanha do século XIX e a fundação da pedagogia moderna. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 33, n. 118, p. 217-233, jan./mar. 2012.

_____. Nietzsche, Bildung e a Tradição Magistral da Filologia Alemã. **Analytica**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 149-181, 2008.

CASTRO, Claudia Maria de. A inversão da verdade: notas sobre O nascimento da tragédia. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 117, p 127-142, jun./2008.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte da experimentação: política, cultura e natureza no primeiro Nietzsche. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 30, n. 2, p.115 -133, 2007.

_____. Fragmentos dissonantes: o nascimento de Richard Wagner em Bayreuth. **Estudos Nietzsche**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 13-34, jan./jun. 2010.

CHAVES, Ernani. Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez. **Limiar**, v. 2, p. 259-177, 2014. Disponível em: <http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr2/06_Ernani-Chaves_Nao-ha-tragico-na-industria-cultural_Limiar_vol-2_nr-1_1-sem-2014.pdf>.

CONWAY, Daniel. Política e decadência: O Envolvimento Crítico de Nietzsche com a Modernidade Européia. **Cadernos Nietzsche**, v. 32, p. 25-39, 2013.

CRUZ, Raimundo José Barros. BILDUNG enquanto formação estética no jovem Nietzsche. 151 p. Tese de doutorado. PUC Rio Grande do Sul - Porto Alegre, 2013.

- DANELON, Márcio. *Perspectiva*. Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 405-424, jul./dez. 2001
- DELBÓ, Adriana Lopes. **Misteriosa conexão entre arte e Estado: a reflexão sobre a cultura no jovem Nietzsche**. 229 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.
- DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 3, p. 7-21, 1997.
- DIAS, Rosa. A educação e a incultura moderna. Nietzsche pensa a educação: **Biblioteca do professor**, São Paulo, p. 16-25, maio 2012.
- DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural: Uma Introdução**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV.
- GIACÓIA, Oswaldo. Crítica da Moral Como Política em Nietzsche. **Interfaces Nietzscheianas**. Humanas, Londrina, v. 1, n. 2, p. 145-167, 1999.
- HOSSON, Natália Santos Abul. **Nietzsche e educação: a extemporaneidade de suas críticas**. Disponível em: <<http://puhrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XIII//18.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2018.
- JUNGES, Márcia Rosane. A grande política em Nietzsche e a política que vem em Agamben. **Cadernos IHU**. UNISINOS, v. 12, ano 12, n. 210, 2014.
- LARGE, Duncan. Nosso Maior Mestre: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura. Trad. de Fernando R. de Moraes Barros. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 9, p. 3-39, 2000.
- MATTEO, Vincenzo di. Nietzsche, Pensador da Modernidade. **Cadernos Nietzsche**, v. 27, p. 117-142, 2010. Disponível em: <http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/Cadernos_Nietzsche_27_117_142.pdf>.
- MENEZES, Dalila Miranda. Política e estética em Nietzsche: da crítica à modernidade política à reconfiguração estética da existência. **SABERES**, Natal – RN, v. 1, n. Especial: I ENAFA e XXIV Semana de Filosofia da UFRN, Jan. 2015, 5-17. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/viewFile/6346/5128>>.
- MOURA, Caio. Cultura, civilização e barbárie do ponto de vista da crítica de Nietzsche aos alemães. **Cadernos de Nietzsche**, n. 27, p. 191-211, 2010.
- MULLER-LAUTER. Décadence artística enquanto decadence fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Tradução de Scarlett Marton. **Cadernos de Nietzsche**, São Paulo, n. 6, p. 11-30, 1999.
- OLIVEIRA, Bernardo C. **A Guerra Desesperada: Cultura e Política em Nietzsche**. Tese de Doutorado. 134 p. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.
- OLIVEIRA, Sidnei de. Schopenhauer, Wagner e Nietzsche: a música em diferentes graus filosóficos. **Revista Lampejo**, Fortaleza, n. 9, semestre 1, p. 129-144, 2016.

PAULA, Celia Evangelista de. **NIETZSCHE E A MÚSICA**: considerações do filósofo sobre a música como proposta de afirmação da vida. set/2006. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/nietzsche-musica>>.

PEIXOTO, Maria Campolina Diniz. O mundo dionisíaco e a techné filosófica. **Síntese**, v. 23, n. 73, 209-228, 1996.

PEREIRA, Camilo Lelis Jota. Nietzsche e a fisiologia da arte. **Cad. Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v. 36, n. 2, p. 177-200, 2015.

PETERLEVITZ, Mayra Rafaela Closs Bragotto Barros. **Wagner e Nietzsche**: estações de um encontro. 126 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015.

SANCHO. Jesús Conill. **A “grande política”** Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, v.36, n.2, p. 83-116, 2015.

VIESENTEINER, Jorge L. Sobre a hipótese da educação como autoformação em Nietzsche. In: MARTINS, Marcos F.; PEREIRA, Ascísio R. (Org.). **Filosofia e Educação**: ensaios sobre autores clássicos. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 227-244.

_____. Estrutura formal e semântica do argumento autogenealógico. **Cadernos de Filosofia Alemã**, v. 20, p. 105-119, 2015.

WEBER, José Fernandes. *Bildung* e educação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 117-133, jul./dez. 2006.