



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

# Nietzsche contra Schiller

Vladimir Menezes Vieira

**Como citar:** VIEIRA, V. M. Nietzsche contra Schiller. *In:* VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 209-224.  
DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p209-224>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# NIETZSCHE CONTRA SCHILLER<sup>1</sup>

*Vladimir Vieira*

Aqueles que estão familiarizados com os textos do assim chamado período da maturidade de Nietzsche certamente reconhecerão a animosidade com que o pensador costuma se expressar, nessa época de sua produção, em relação a Schiller – o que não é, afinal, surpreendente em um autor que fez da crítica da moral um dos grandes temas de sua filosofia. Já em *Humano, demasiado humano*, por exemplo, podem-se notar diversas observações pouco elogiosas a respeito do dramaturgo, que parecem sugerir igualmente um esforço para dissociá-lo de Goethe. Schiller deveria seu sucesso à descoberta de um certo tipo de público, jovens e moças alemães em quem sua poesia excitaria as “[...] altas, nobres, tempestuosas, ainda que não claras, emoções, seu prazer com o plim-plam de palavras morais (as quais costumam desaparecer nos trinta anos da vida)”; Goethe, ao contrário, “[...] se manteve em toda relação

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar desse trabalho foi apresentada no I Simpósio Nacional “Nietzsche, filosofia e arte”, organizado pela prof.<sup>a</sup> Tereza Calomeni em 2011 na Universidade Federal Fluminense.  
<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p209-224>

acima dos alemães e ainda se mantém agora: ele jamais pertencerá a eles” (NIETZSCHE, KSA, 2, p. 448–449).<sup>2</sup>

Essa estratégia é revisitada em *O caso Wagner*. Goethe “foi sempre repulsivo para os alemães”, ao passo que “Schiller, o ‘nobre’ Schiller, que batia em seus ouvidos com grandes palavras – *ele* era conforme o seu coração” (NIETZSCHE, KSA, 6a, p. 18), pois possuía, assim como Wagner, “[...] a irreflexão que tem todo homem de teatro, o seu desprezo pelo mundo, que põe a seus pés” (NIETZSCHE, KSA, 6a, p. 31). Schiller fora, enfim, “[...] o trombetaireiro [*Trompeter*] da moral de Säckingen” (NIETZSCHE, KSA, 6b, p. 111), conforme o célebre epíteto de *O crepúsculo dos ídolos*; e, insiste Nietzsche nessa obra, “[...] os alemães dizem ‘Goethe e Schiller’ – e eu temo que digam ‘Schiller e Goethe’...” (NIETZSCHE, KSA, 6b, p. 122). Esta postura de franca beligerância contra um adversário teórico em quem se reconhece alguém à altura do combate parece, guardadas as devidas proporções, análoga àquela que Nietzsche manifesta em relação a Richard Wagner ao menos a partir de *Humano, demasiado humano*. O compositor, “venerado mestre” dos tempos de *O nascimento da tragédia*, torna-se uma das vítimas mais nobres do espírito escarninho que anima obras tais como *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*. Entre a juventude e a maturidade, Nietzsche substitui a admiração incondicional que fez do drama musical wagneriano um dos temas centrais da terceira parte de seu primeiro livro pelo reconhecimento de uma posição intelectual e estética à qual julgava necessário fazer constante oposição.

Schiller nunca desfrutou, por parte de Nietzsche, de uma admiração tão intensa quanto aquela que caracterizou as relações com Wagner no período de Tribschen, anterior à inauguração do festival de Bayreuth. Acredito, entretanto, que podemos pensar em um movimento similar de distanciamento intelectual quando se leva em consideração o que o filósofo diz sobre o poeta e dramaturgo em *O nascimento da tragédia*. Não encontramos aqui a posição de confronto aberto que se

---

<sup>2</sup> A passagem citada encontra-se no aforismo 170 da parte 1 de *Humano, demasiado humano*, “Os alemães no teatro”. Cf. também, nessa mesma obra, os aforismos 227 da parte 1 (“Erros de Goethe”, p. 482-483); 123 da parte 2 (“Afetação de cientificidade por artistas”, p. 605-606); e 125 da parte 2 (“Há ‘clássicos alemães?’”, p. 606-608). Todas as traduções empregadas nesse artigo são de minha autoria.

evidencia em obras posteriores. Ao contrário, Nietzsche antes seleciona com cuidado suas referências de modo a mascarar ou ao menos suavizar suas diferenças teóricas com a doutrina schilleriana sobre a tragédia.<sup>3</sup>

*O nascimento da tragédia* contém onze referências diretas a Schiller, em seis diferentes contextos dos quais quatro são relevantes para meus propósitos nesse momento. O primeiro tem lugar já no final do §3: Nietzsche volta-se contra a suposição, segundo o seu ponto de vista tacitamente admitida em sua época, de que a experiência grega pode ser integralmente descrita a partir de uma relação harmônica entre homem e natureza (KSA 1, p. 36). Perdido na Modernidade, esse estado de unidade entre sujeito e mundo explicaria a nostalgia dos antigos cultivada pelo pensamento estético alemão do século XIX, e teria sido também acriticamente adotado nas investigações filológicas do período.

Uma das teses mais fundamentais de *O nascimento da tragédia* sugere que essa visão da Grécia como um “[...] paraíso da humanidade, com o qual teríamos de nos deparar às portas [*Pforte*] de toda cultura.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 37), dá conta de apenas um de seus aspectos: aquele que, segundo Nietzsche, é representado pela figura mitológica do deus “solar”, Apolo. O apolíneo estaria na base da arte figurativa, expressando-se através da contemplação das belas imagens da aparência. Como argumenta o §1, seus efeitos sobre o sujeito seriam confirmados pelo testemunho de poetas e pelo prazer que derivamos, ordinariamente, da experiência onírica. (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 26–27).

Mas existiria ainda um segundo princípio capaz de atuar sobre o sujeito, o qual se manifesta nas situações em que nos encontramos sob a influência de narcóticos ou de fortes emoções – sendo compreendido, desse modo, a partir da ideia de embriaguez. Associado, na mitologia, a Dioniso, ele corresponderia à dissolução das formas individualizadas, constituindo-se como fundamento para as artes não-figurativas, particularmente a música. O dionisíaco, argumenta Nietzsche, é o elemento

---

<sup>3</sup> Paul Bishop, R. H. Stephenson, Gilberto Merlio e Nicolas Martin encontram-se entre os autores que examinaram a relação de Nietzsche com o classicismo de Weimar, indicando, em termos diferentes daqueles propostos nesse artigo, o contraste entre as posições expostas pelo filósofo em suas obras de juventude e maturidade. Para maiores detalhes, ver Martin (1996); Bishop (2004), especialmente a seção 5, “Classicismo alemão”; Bishop e Stephenson (2005); Merlio (2007).

essencial da experiência antiga que não se conforma bem à concepção de paraíso perdido avançada pelos estudiosos de sua época. Essa suposta harmonia incondicional entre homem e mundo “[...] não é de modo algum um estado tão simples, que resulta de si mesmo como se inevitável”; nela temos antes de “reconhecer o mais alto efeito da cultura apolínea [...]” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 37).<sup>4</sup>

Schiller é importante para essa discussão porque, segundo Nietzsche, foi ele o responsável por estabelecer o referencial teórico a partir do qual foi construída essa falsa visão da Grécia. O filósofo tem em vista aqui o artigo “Sobre poesia ingênua e sentimental”, onde a categoria do “ingênuo” seria empregada para descrever o modo existencial característico dos antigos, o qual pressupõe um estado de unidade entre homem e natureza.<sup>5</sup> As críticas dirigidas contra o pensador nessas passagens de *O nascimento da tragédia* não dizem propriamente respeito, portanto, a particularidades de sua doutrina, mas antes a uma tradição da qual ele é apenas um dos representantes.

O segundo contexto onde o nome de Schiller é diretamente evocado tem lugar no §5. Nietzsche empreende, nesse trecho de sua obra, uma defesa de Arquíloco, condenado pela crítica moderna como primeiro artista “subjetivo” da história do Ocidente (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 42–43). Na poesia desse autor, o filósofo vê o embrião de uma forma de experiência estética que une os princípios do apolíneo e do dionisíaco, ou seja, daquelas manifestações que “[...] em seu mais

---

<sup>4</sup> Sobre a posição de Nietzsche em relação a essa tradição de interpretação da Grécia, cf. Machado (2005b).

<sup>5</sup> Nesse artigo, originalmente publicado em três números consecutivos do periódico *Die Horen*, Schiller sugere, por exemplo, que o homem grego, “[...] unido consigo mesmo, e feliz no sentimento de sua humanidade, tinha de deter-se nela como seu máximo, e esforçar-se para dela tudo mais aproximar; ao passo que nós, desunidos conosco mesmos, e infelizes com nossas experiências da humanidade, não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir, tirando de nossos olhos uma forma tão mal sucedida” (SCHILLER, 1962b, p. 711). A oposição entre antigos e modernos já havia sido formulada em termos análogos nas cartas “Sobre a educação estética do homem”, embora sem fundar, nesse caso, figuras poetológicas características de cada época. Assim, a carta VI sustenta que “os gregos não nos envergonham apenas por uma simplicidade que é estranha à nossa época; eles são também nossos rivais, frequentemente nosso padrão naquelas vantagens com as quais costumamos nos consolar acerca da antinaturalidade de nossos costumes” (SCHILLER, 1962a, p. 582); isso teria ocorrido porque “aquela natureza polipoide dos estados gregos, onde o indivíduo gozava de uma vida independente e podia tornar-se o todo quando necessário, deu lugar agora a um mecanismo [*Uhrwerk*] artificioso onde se forma no todo uma vida mecânica a partir da agregação de partes infinitamente muitas, mas sem vida” (SCHILLER, 1962a, p. 584). Sobre a relação de Schiller com a Antiguidade clássica, cf. Pugh 2005. Brent Kalar (2008) analisa a apropriação do conceito de ingênuo schilleriano pelo jovem Nietzsche.

alto desdobramento chamam-se tragédias e ditirambos dramáticos.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 44).

A principal arma mobilizada em favor de Arquíloco é uma observação de Schiller sobre o processo de criação lírica.<sup>6</sup> De acordo com Nietzsche, o dramaturgo teria sustentado que o poema não tem início com uma série de imagens ordenadas, mas antes a partir de uma disposição musical [*musikalische Stimmung*] (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 43). A produção poética compreenderia, assim, duas etapas: um primeiro momento, não-figurativo, e um segundo que corresponderia à sua descarga figurativa nas imagens a que os versos aludem.

Arquíloco, desse modo, não deveria ser tomado como um artista “subjetivo”. Se seus versos manifestam uma torrente de sentimentos violentos, trata-se tão somente de “[...] uma parábola [*Gleichnis*] com a qual interpreta para si mesmo a música.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 51), ou a disposição de ânimo musical, que está na origem da composição lírica. O artista humano permanece, ele mesmo, na atitude contemplativa que é condição essencial de toda arte, pois tais paixões são simplesmente refigurações apolíneas da experiência dionisíaca sobre a qual está assentada a criação poética.

No terceiro contexto onde Schiller é mencionado diretamente, o dramaturgo é mais uma vez chamado a vir em auxílio da doutrina exposta em *O nascimento da tragédia*: na verdade, para a defesa da hipótese que domina a primeira parte dessa obra, aquela que procura explicar como a tragédia se originou entre os gregos. Nietzsche é aqui até certo ponto solidário à tradição filológica do século XIX, que fazia remontar essa experiência estética ao ditirambo, e mais especificamente ao coro. O filósofo oferece, entretanto, sua própria interpretação para tais manifestações, a qual tem por base a discussão schilleriana sobre o uso do coro no prólogo a *A noiva de Messina*.

Neste curto artigo, que denominou “Sobre o uso do coro na tragédia”, Schiller volta-se contra uma certa tendência naturalista no teatro associada, por exemplo, à preocupação do classicismo francês com o

---

<sup>6</sup> A observação é retirada de uma carta a Goethe de 18/3/1876. Cf. Schiller e Goethe (1870, p. 140).

respeito à regra das três unidades. A estética, sugere ele, jamais será capaz de alcançar a totalidade da natureza simplesmente reproduzindo as suas manifestações empíricas, não mais do que o será deixando-a completamente de lado e abandonando-se aos delírios da fantasia. Pois tal conceito – a totalidade da natureza – é na verdade um ideal do sujeito, que não se dá na sensibilidade e só pode ser representado por meio de uma arte igualmente ideal: “Enfileirar imagens fantásticas uma após a outra não significa ir ao ideal; e trazer novamente, imitando, o real, não significa apresentar a natureza. [...] a arte só é verdadeira se abandona totalmente o real e se torna puramente ideal.” (SCHILLER, 1962c, p. 817–818).

Em outras palavras, a arte que apresenta uma “natureza ideal” representa com mais fidedignidade a natureza do que aquela que procura imitar de forma naturalística todos os seus traços empíricos. A tragédia antiga, de acordo com Schiller, é um exemplo de manifestação estética desta espécie. Ali, o coro funcionava como um muro que isolava o palco da realidade do mundo, permitindo a construção de um espaço poético ideal.<sup>7</sup>

De fato, sugere então Nietzsche, o terreno onde se reunia o coro ditirâmico era duplamente “ideal”, no sentido schilleriano. Em primeiro lugar porque, na figura do sátiro, o coreuta não imitava conscientemente eventos e personagens do mundo “real”, mas vivia efetivamente “[...] numa realidade religiosamente concedida sob a sanção do mito e do culto.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 55). Esta relação se manteve inalterada mesmo sob a forma da tragédia clássica, pois a conformação circular do teatro grego isolava os espectadores do cotidiano, permitindo a cada um “[...] deixar de ver [übersehen] todo o mundo da cultura ao redor de si e [...] imaginar-se [wähnen] a si próprio como coreuta.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 59).

Em segundo lugar, e de modo ainda mais importante, o que se passava no palco da tragédia era mais “real” do que aquilo que se supõe existir no cotidiano. Assim como, para Schiller, é através do ideal que se consegue aceder à totalidade da natureza, e não por meio da imita-

---

<sup>7</sup> Cf. Schiller (1962c, p. 819-820).

ção de suas manifestações sensíveis<sup>8</sup>, o mundo partilhado pelos coreutas expressava a união com o fundo mitológico da existência, frente à qual a “realidade” que os espectadores atribuem à sua própria vida mostra-se como mera representação (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 56).<sup>9</sup>

O último contexto que gostaria de mencionar ocorre no §19. Trata-se das passagens em que Nietzsche reconstrói os momentos iniciais da história da ópera no século XVII e o projeto do grupo que ficou conhecido como *Camerata Fiorentina* (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 120). Em consonância com o espírito geral do Renascimento, este círculo de literatos tencionava restabelecer uma prática musical que pudesse ser reputada à Antiguidade pela introdução da monódia em lugar da polifonia, e pela consequente criação do gênero operístico.

Solidária ao espírito da época em que fora desenvolvida, entretanto, esta tentativa teria por base a crença de que a função da ópera, e da arte em geral, é restaurar uma relação de harmonia entre homem e natureza pretensamente existente na Grécia. Ao imitar a música dos antigos, os modernos seriam capazes de evocar “[...] um tempo primordial [*Urzeit*] do homem em que ele jazia no coração da natureza e, com essa naturalidade, havia atingido o ideal da humanidade em uma bondade e artisticidade paradisíacas.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 124).

Nietzsche interpreta esse momento da história da música com base em Schiller, que teria estabelecido, ainda em “Sobre a poesia ingênua e sentimental”, uma distinção entre ‘elegia’ e ‘idílio’: ou bem “a natureza e o ideal são objeto de tristeza, quando aquela é representada como perdida, e este como inatingível. Ou são ambas objeto de alegria, na medida em que são representadas como reais.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 124). Segundo o filósofo, a ópera – exceção feita a Wagner, evidentemente – caracteriza-se por uma “tendência idílica”. Os intelectuais do Renascimento imaginavam-se descendentes daquele homem originário

---

<sup>8</sup> “A natureza mesma é apenas uma idéia do espírito, que nunca recai sobre os sentidos. Ela se encontra sob o manto dos fenômenos, mas nunca se torna ela mesma fenômeno. Apenas à arte como ideal é concedido, aliás encarregado, tomar este espírito do todo e ligá-lo a uma forma corpórea” (SCHILLER, 1962c, p. 818).

<sup>9</sup> Cf. tb. p. 58. A interpretação de Nietzsche para o texto de Schiller é bastante particular, e mascara as diferenças entre as concepções de cada um a respeito da tragédia e do coro. Sobre o tema, ver Martín (1996, p. 40-42).

que habitava o paraíso, podendo a ele retornar se deixassem de lado sua “supérflua erudição”, sua “excessiva cultura”, imitando supostas formas de expressão antigas, tais como a tragédia. Nietzsche mostra-se bastante cético em relação a tal possibilidade, pois ela pressupõe uma concepção a respeito da Grécia contra a qual, como vimos, é dirigida boa parte de seus esforços críticos.

Se consideramos agora, em retrospectiva, esses quatro momentos em que o nome de Schiller é diretamente evocado, podemos notar que eles não sugerem, de modo algum, a postura de confronto que se evidencia nas obras posteriores de Nietzsche. O primeiro deles representa, efetivamente, uma crítica dirigida contra uma posição teórica defendida pelo dramaturgo; mas, nesse caso, ela é compartilhada com toda uma tradição de interpretação moderna da Grécia. Nas outras três passagens, Schiller é mobilizado antes em auxílio de hipóteses que serão defendidas em *O nascimento da tragédia*.

Deveríamos então imaginar que, malgrado diferenças teóricas acerca do modo mais adequado de aproximar-se da Antiguidade, não haveria grandes discordâncias entre os dois pensadores no que diz respeito ao tema central de *O nascimento da tragédia* – a saber, a própria tragédia? De modo algum. E a forma como Nietzsche aborda as ideias de Schiller aqui é já um indício de sua reticência em abrir fogo contra o dramaturgo.

No §7, são apresentadas duas concepções modernas a respeito da tragédia: a interpretação sócio-política, usualmente reputada a Hegel, e a teoria de Schlegel segundo a qual o coro desempenharia o papel de “espectador ideal” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 52–54). Nietzsche analisa-as criticamente e rejeita ambas, indicando que elas são fundadas sobre anacronismos filológicos. Em seguida, introduz a observação de Schiller sobre o coro em *A noiva de Messina* como ponto de partida para o desenvolvimento de suas ideias sobre o tema, conforme mencionei mais acima.

Nesse trecho de seu livro, Nietzsche não apenas emprega Schiller como apoio para sua doutrina, mas também se furta a comentar a própria concepção do dramaturgo a respeito da tragédia. Exposta espe-

cialmente na primeira parte de sua produção teórica, circunscrita aos anos iniciais da década de 1790 e ao período da *Neue Thalia*, ela se caracteriza por privilegiar o aspecto moral na explicação dessa manifestação artística, e o sublime como categoria estética mais importante para sua elucidação.

No final de sua obra – em um local, portanto, onde não se esperaria que o filósofo ainda discutisse teorias alternativas àquela que pretende defender – Nietzsche faz menção à interpretação moral da tragédia, sem referir-se explicitamente a Schiller. E o que o filósofo afirma deixa claro que essa concepção não lhe parece menos impropriedade do que aquelas que são atribuídas a Hegel e a Schlegel. As imagens de que se compõe o mito trágico, sustenta o §24:

[...] podem gerar ainda um deleite [*Ergötzung*] moral, por exemplo sob a forma da compaixão ou de um triunfo ético. Mas quem desejasse deduzir o efeito do trágico apenas dessas fontes morais [...] não deveria crer ter feito algo pela arte, a qual tem de requerer acima de tudo pureza em seu âmbito. Para a explicação do mito trágico, a primeira exigência é justamente buscar o prazer que lhe é peculiar na esfera puramente estética, sem intrometer-se no domínio da compaixão, do temor, do eticamente sublime (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 152).

Não é possível determinar se Nietzsche conhecia profundamente os artigos de Schiller que tratam da questão da tragédia – *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1792), *Sobre a arte trágica* (1792), *Do sublime* (1793). Mas é significativo que essa passagem relacione o sublime à compaixão e ao temor. Trata-se de dois conceitos centrais para o projeto schilleriano de empregar essa categoria estética – em Kant restrita, ao menos em linhas gerais, aos objetos da natureza – como ferramenta para explicar a experiência trágica.<sup>10</sup> É improvável que o filósofo ignorasse completamente que o dramaturgo procurava, nesses

---

<sup>10</sup> Embora a questão não seja consensual, muitos comentadores sustentam que, de um ponto de vista estritamente kantiano, o sublime não se aplicaria à fruição de obras de arte. Uygur Abaci (2008, p. 237), por exemplo, sugere que “as concepções de Kant de sublimidade e arte são estabelecidas tendo diferentes preocupações em mente, a primeira como sublime natural, a segunda como arte bela, de modo que o máximo que se pode obter da *Crítica* são casos impuros, restritos e ainda problemáticos de sublimidade artística, mas de modo algum uma teoria coerente”. Nesse sentido, o projeto filosófico de Schiller nos artigos da *Neue Thalia*

trabalhos, descrever tal manifestação artística precisamente em termos morais, de modo análogo àquele que é criticado em *O nascimento da tragédia*. E a natureza das ironias que seriam publicadas anos mais tarde contribui para tornar essa hipótese ainda menos plausível.<sup>11</sup>

Resta ainda uma última questão a considerar. Poderíamos justificar a complacência em relação a Schiller com base no modo como se desenvolveu o próprio estilo nietzschiano? Seria razoável supor que o filósofo tornou-se mais sarcástico em suas obras de maturidade, e que por esta razão há menos zonas de conflito em *O nascimento da tragédia*?

Se parece correto admitir que há significativas diferenças estilísticas entre o Nietzsche da juventude e da maturidade, isso não me parece suficiente para explicar o excesso de zelo com que Schiller é tratado em *O nascimento da tragédia*. Mais ou menos temperadas, não faltam invectivas sardônicas contra os verdadeiros adversários do filósofo nessa obra: “Debalde coleciona-se em torno do homem moderno, para seu alívio, toda a ‘literatura mundial’ [...]”, brada o §18 contra a metodologia da filologia tradicional, pois ele permanece “[...] o ‘crítico’ sem prazer ou força, o homem alexandrino, que no fundo é um bibliotecário e revisor a cegar-se miseravelmente com a poeira dos livros e os erros de impressão.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 120); Otto Jahn, que fora professor de Nietzsche em Bonn, é arrolado no parágrafo seguinte entre aqueles mecenas da música “[...] que procuram uma forma mentirosa que oculte a sua própria rudeza, uma desculpa estética para sua própria sobriedade pobre de sensações.” (NIETZSCHE, KSA, 1, 127); e a ópera do século XIX é por sua vez caracterizada como “[...] o nascimento do homem teórico,

---

poderia ser caracterizado, precisamente, como uma tentativa de tornar a doutrina do sublime exposta na terceira crítica compatível com a experiência da tragédia. Sobre o tema, ver Süsseskind (2011) e Vieira (2016).

<sup>11</sup> Contra essa interpretação, Marco Aurélio Werle sugeriu que as referências no §24 talvez sejam vagas demais para permitir a conclusão de que é Schiller quem Nietzsche têm por alvo, uma vez que elas poderiam aplicar-se, por exemplo, igualmente a Winckelmann. Trata-se, com efeito, de uma hipótese plausível, pois o historiador da arte também é mencionado em outros parágrafos do livro. Não creio que seja possível encontrar uma resposta definitiva para essa questão. Entretanto, é improvável que Nietzsche desconhecesse a importância que detém, para a produção teórica schilleriana, a leitura moral da tragédia empreendida por meio da categoria do sublime nos artigos da *Neue Thalia*. Se essa passagem não é uma alusão a esses estudos, isso apenas reforça a necessidade de responder por que o filósofo teria decidido furta-se a mencioná-los, mesmo indiretamente, em uma obra que pretende elucidar os fundamentos da tragédia, recorrendo antes a textos do mesmo autor que abordam o tema de modo muito mais perfunctório – por exemplo, o prólogo a *A noiva de Messina*. Pedro Fernandes Galé propôs, na mesma ocasião, que o trecho poderia referir-se a uma tradição de interpretação moral da tragédia da qual tanto Winckelmann quanto Schiller seriam tributários.

do leigo crítico, e não do artista.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 123), “a expressão do laicato na arte” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 124).

Se Nietzsche cultivava, como parece ser o caso, severas restrições ao modo como Schiller concebia a tragédia, e se sua obra, quaisquer que sejam suas particularidades estilísticas, não poupa ironias contra seus adversários teóricos, por que o dramaturgo não sofreu a espécie de ataque que se tornaria típica do período da maturidade? Acredito que uma resposta adequada a essa questão pode ser esboçada a partir dos dois últimos contextos onde Schiller é diretamente mencionado em *O nascimento da tragédia*.

O primeiro abre o §20 e, apesar da extensão, merece ser citado integralmente.

Que fosse uma vez pesado, sob os olhos de um juiz incorrupto, em qual tempo e em quais homens até hoje o espírito alemão lutou com mais força por aprender com os gregos; e se admitíssemos com confiança que esse louvor único teria de ser atribuído à mais nobre luta pela formação de Goethe, Schiller e Winckelmann, então ter-se-ia de acrescentar de todo modo que, desde aquele tempo e das influências mais próximas daquela luta, o esforço para chegar por uma mesma via à formação e aos gregos se tornou de modo inconcebível mais e mais fraco. (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 129).

Ora, essa parece, à primeira vista, uma estranha afirmação. Como vimos, Nietzsche se mostra, em *O nascimento da tragédia*, bastante crítico a respeito da forma como o classicismo de Weimar interpretava a Grécia antiga, uma vez que ele privilegiaria apenas um de seus dois aspectos mais fundamentais – o apolíneo. Por que o filósofo insiste, agora, sobre o “louvor único” a que esses esforços fariam jus?

Creio que a estranheza dessa afirmação pode ser mitigada se levarmos em conta as esperanças que Nietzsche externa, reiteradamente, na terceira parte de sua obra: abordada sob a perspectiva correta, a Grécia serviria de baliza para pensar o moderno, de um modo geral, e a Alemanha, em particular. Refiro-me à possibilidade de um renascimento da experiência trágica no século XIX, que o filósofo acreditava estar então em marcha sob a batuta de Wagner. Essas passagens mostram que

*O nascimento da tragédia* não é simplesmente um livro de filologia, ou mesmo de filosofia, mas antes vincula-se a um projeto político-cultural que buscava na Antiguidade um norte para a ação no presente.

Em dois sentidos, trata-se também de um projeto animado por um espírito profundamente germânico. Em primeiro lugar, porque a sociedade e a cultura que ele tem por alvo são, primordialmente, aquelas desta nação, onde “[...] a própria força de formação [*Bildungskraft*] das instituições superiores de ensino provavelmente nunca foi mais baixa e mais fraca.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 130) e onde “[...] a arte se degenerou em um objeto de entretenimento da espécie mais baixa.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 144). Nietzsche acredita que o ressurgimento da experiência trágica promovido pelo drama musical wagneriano seria capaz de reverter as condições que determinaram a sua morte, aquele espírito cientificista que, através de Sócrates e Eurípides, aniquilara a compreensão mítica da existência que constituía o seu núcleo mais fundamental. Por conseguinte, como sugere a célebre fórmula do §19, “[...] tudo o que agora chamamos cultura, formação, civilização terá de aparecer frente ao infalível juiz Dioniso.” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 128).

Em segundo lugar, e de modo mais importante para os propósitos desse trabalho, a batalha pela cultura seria travada por heróis nacionais. Nietzsche vê a obra wagneriana como ápice do “poderoso curso solar” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 127) da música alemã, que teria em Bach e Beethoven dois de seus mais notáveis pontos de passagem. Esse modo de interpretar as realizações de sua nação a partir de sucessivos estágios encontra múltiplos desdobramentos em *O nascimento da tragédia*. Existe, por exemplo, uma “unidade entre a filosofia alemã e a música alemã” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 128), sugere ainda o §19, na medida em que a primeira produz, no plano teórico, aquilo que a segunda produziria por meio da arte. Na *Crítica da razão pura*, Kant teria sugerido pela primeira vez a falência da ciência ao afirmar a impossibilidade de conhecermos o suprassensível. Ao longo do século XIX, suas ideias teriam germinado, atingindo sua forma mais madura na filosofia de Schopenhauer.

É essa mesma espécie de raciocínio, acredito, que permite compreender a posição do jovem Nietzsche em relação a Schiller. Ao lado dos demais pensadores ligados ao classicismo de Weimar, o dramaturgo é visto aqui como aquele responsável por estabelecer o momento embrionário de uma nova relação com a Antiguidade. Mesmo que “[...] não lhes tenha sido logrado romper aquele portão encantado que leva à montanha mágica helênica” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 131), seus esforços contribuíram para traçar o percurso intelectual que resultaria na redação de uma obra tal como *O nascimento da tragédia*. Por isso, ao conclamar à batalha pela cultura alemã o amigo Carl Von Gersdorff, o filósofo acrescenta, em carta de 1869: “Pensem na luta e na ascese de homens verdadeiramente grandes, em Schopenhauer Schiller Wagner!” (NIETZSCHE, 1986, 3, p. 59).

Qual é a natureza desse percurso que conduz a uma reformulação integral da cultura e da sociedade modernas? Ele corta, como vimos, as terras da nação alemã. Nietzsche toma Schiller e Goethe como aliados porque acredita que seus estudos sobre os antigos estão comprometidos com um projeto crítico a respeito de seu tempo, como deixa claro o último contexto onde o nome do dramaturgo é mencionado em *O nascimento da tragédia*. O §22 elogia “[...] a tendência a empregar o teatro como evento para a formação moral do povo, que no tempo de Schiller fora levada a sério.” e que teria posteriormente se depravado sob a forma de “inverossímeis antiguidades de uma formação superada” (NIETZSCHE, KSA, 1, p. 144).

As diferenças de Nietzsche em relação ao modo como Schiller interpreta a tragédia esmaecem em importância frente ao fato de que o dramaturgo concebia a arte como um dispositivo que deveria trabalhar a favor da cultura e da formação. Mais do que um modo incorreto ou inadequado de compreender os gregos, portanto, trata-se em *O nascimento da tragédia* de combater a suposição de que a tarefa de aproximar-se da Antiguidade deveria ter lugar de modo estritamente científico, sem qualquer consideração acerca do que ela poderia realizar para o presente.

Essa suposição era aquela defendida pela filologia tradicional, onde Nietzsche se formara e da qual tentava então se desvencilhar.<sup>12</sup> Ela encontrou sua melhor expressão nos dois libelos que Wilamowitz-Möllerdorff redigiu contra *O nascimento da tragédia* após sua publicação.<sup>13</sup> Para o grande filólogo alemão, os heróis dessa ciência devem:

[...] sem deixar-se errar por uma presunção sobre o resultado, prestando honras apenas à verdade, progredir de conhecimento em conhecimento, conceber cada fenômeno tornado histórico apenas a partir das pressuposições do tempo em que ele se desenvolveu [...] (WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, 1989, p. 31).

Embora Nietzsche não tenha se envolvido publicamente na polêmica em torno de seu primeiro livro, acredito que sua posição foi bem representada pelos questionamentos levantados por Wagner na carta aberta que publicou em defesa do amigo no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. O compositor se pergunta de que serve uma ciência que “não exerce qualquer influência sobre o estado geral da formação [*Bildung*] alemã” e fornece apenas “novamente filólogos, que só têm utilidade entre si e para si mesmos” (WAGNER, 1989, p. 59–60).

Como se vê, podemos compreender a posição do jovem Nietzsche em relação a Schiller se consideramos o contexto de crítica sócio-cultural que domina especialmente a terceira parte de *O nascimento da tragédia*. Há, portanto, uma analogia entre o afastamento intelectual que se observa, em seu período de maturidade, tanto em relação a Wagner quanto ao dramaturgo: as trombetas da moral toam em uníssono com os trompetes heróicos de Bayreuth, e parecem desagradáveis aos ouvidos do filósofo quando ele desenvolve o que há de mais próprio em sua filosofia.

---

<sup>12</sup> Nietzsche, então professor de filologia em Basel, solicitara a seu tutor, Wilhelm Vischer, transferência para o Departamento de Filosofia, mas o pedido foi negado. A carta com a solicitação data, possivelmente, de janeiro de 1871 (cf. NIETZSCHE, 1986, 3, p. 174–178). Sobre o tema, ver Janz (1993, p. 398–404).

<sup>13</sup> Em maio de 1872, Wilamowitz publicou o primeiro de dois artigos em que, em nome da filologia tradicional, atacava visceralmente *O nascimento da tragédia*. Esse texto deu ensejo a uma polêmica que se estenderia até o ano seguinte envolvendo, além do próprio filólogo, também Erwin Rodhe e Richard Wagner, que se manifestaram publicamente em defesa de Nietzsche. Para uma reconstrução sumária desse debate, ver Norton (2008). Para maiores detalhes, ver a introdução ao volume, organizado por Roberto Machado (2005a), com a tradução dos textos para o português, bem como o capítulo 2, item 5 de minha tese de doutorado (2009). James Porter (2011) analisa em profundidade os artigos de Wilamowitz.

## REFERÊNCIAS

- ABACI, U. Kant's justified dismissal of artistic sublimity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Madison, v. 66, n. 3, p. 237–251, 2008.
- BISHOP, P. (Org.) *Nietzsche and antiquity: his reaction and response to the classical tradition*. Rochester: Camden House, 2004.
- BISHOP, P.; STEPHENSON, R. H. *Friedrich Nietzsche and Weimar classicism*. Rochester: Camden House, 2005.
- JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche: biographie*. München: Hanser, 1993.
- KALAR, B. The naïve and the natural: Schiller's influence on Nietzsche's early aesthetics. *History of Philosophy Quarterly*, Bowling Green, v. 25, n. 4, p. 359–377, Oct. 2008.
- MARTIN, N. *Nietzsche and Schiller: untimely aesthetics*. Oxford: Clarendon, 1996.
- MERLIO, G. Schiller-Rezeption bei Nietzsche. In: BOLLENBECK, G.; EHRLICH, L. (Org.). *Friedrich Schiller: der unterschätzte Theoretiker*. Weimar: Böhlau, 2007. p. 191–214.
- MACHADO, R. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre "O nascimento da tragédia"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 174–182 dez. 2005b.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. Edição crítica em oito volumes organizada por Giorgio Coli e Mazzino Montinari. München: DTV, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Kritische Studienausgabe* (KSA). Edição crítica organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. München: De Gruyter, 1999.
- \_\_\_\_\_. Die Geburt der Tragödie. *Kritische Studienausgabe* (KSA), v. 1. München: De Gruyter, 1999. p. 9–156.
- \_\_\_\_\_. Menschliches, Allzumenschliches II. *Kritische Studienausgabe* (KSA), v. 2. München: De Gruyter, 1999. p. 367–704.
- \_\_\_\_\_. *Der Fall Wagner*. *Kritische Studienausgabe* (KSA), v. 6a. München: De Gruyter, 1999. p. 9–54.
- \_\_\_\_\_. *Götzen-Dämmerung*. KSA, v. 6. *Kritische Studienausgabe* (KSA), v. 6b. München: De Gruyter, 1999. p. 55–162.
- NORTON, R. E. Wilamowitz at war. *International Journal of the Classical Tradition*, New York, v. 15, n. 1, p. 74–97, Mar. 2008.
- PORTER, J. I. "Don't quote me on that!": Wilamowitz contra Nietzsche in 1872 and 1873. *Journal of Nietzsche Studies*, San Diego, v. 42, n. 1, p. 73–99, autumn, 2011.

- PUGH, D. Schiller and classical antiquity. In: MARTINSON, S. D. (Org.) *A companion to the works of Friedrich Schiller*. Rochester: Camden House, 2005. p. 47–66.
- SCHILLER, F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: FRICKE, G.; Göpfert, H. G. (Org.). *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962. v. 5. p. 570–693.
- \_\_\_\_\_. Über naive und sentimentale Dichtung. In: FRICKE, G.; Göpfert, H. G. (Org.). *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962. v. 5. p. 694–789.
- \_\_\_\_\_. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie: Vorrede an Die Braut von Messina. In: FRICKE, G.; Göpfert, H. G.; Stubenrauch, H. (Org.). *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962b. v. 2. p. 815–823.
- SCHILLER, F.; GOETHE, J. W. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805*. Stuttgart: Cotta, 1870.
- SÜSSEKIND, P. Schiller e a atualidade do sublime. In: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- VIEIRA, V. *Entre a razão e a sensibilidade: a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supersensível*. 2009. 222 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- \_\_\_\_\_. A segurança do sublime. In: FREITAS, V. et al *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. v. 1. p. 191–205.
- WAGNER, R. Offener Brief in der Nordeutschen Allgemeinen Zeitung vom 23. Juli 1872. In: GRUNDER, K. (Org.) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Hildesheim: Georg Olms, 1989. p. 57–64.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. v. Zukunstsphilologie!. In: GRUNDER, K. (Org.) *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*. Hildesheim: Georg Olms, 1989. p. 27–55.