

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LARA DINIZ HERBSTER

**O JOVEM NIETZSCHE E O PROJETO CLASSICISTA
ALEMÃO: CONVERGÊNCIA E DISSIDÊNCIA**

RECIFE

2025

LARA DINIZ HERBSTER

**O JOVEM NIETZSCHE E O PROJETO CLASSICISTA
ALEMÃO: CONVERGÊNCIA E DISSIDÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, na linha de pesquisa Filosofia Prática Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Nasser.

RECIFE

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Herbster, Lara Diniz.

O jovem Nietzsche e o projeto classicista alemão:
convergência e dissidência / Lara Diniz Herbster. - Recife,
2025.

58f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, 2025.

Orientação: Eduardo Nasser.

Inclui referências.

1. Classicismo alemão; 2. Ideal clássico; 3. filologia. I.
Nasser, Eduardo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão ao meu orientador, Prof. Eduardo Nasser, por ter me direcionado com paciência e competência ao longo desta jornada, e por quem tenho imensa admiração.

A todos os meus professores do Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFil) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que, com sensibilidade e compreensão, reconheceram os desafios de conciliar meus estudos com o trabalho em outro estado.

Ao meu esposo, Caio Brandão, pelo apoio incondicional e incentivo ao longo destes dois anos. Sua compreensão e companheirismo foram fundamentais para que eu pudesse seguir em frente, e sou imensamente grata por tê-lo ao meu lado.

Ao meu amigo, Carlos Fernando, cujo incentivo foi essencial para que eu embarcasse nesta jornada do mestrado. Nossas conversas sempre inspiradoras e gratificantes foram não apenas um estímulo intelectual, mas também uma fonte de motivação e alegria ao longo do caminho.

RESUMO

O presente trabalho pretende abordar a relação de Nietzsche com os ideais humanistas do classicismo alemão. Entre os comentadores há mais de uma forma de ver a relação de Nietzsche com a tradição clássica. Por um lado, é possível argumentar que ele dá continuidade aos ideais do classicismo alemão; por outro lado, há muitos indícios que levam a supor que ele se distancia desses ideais, sobretudo em razão das críticas que tece. Diante desse panorama e considerando a ausência de consenso entre os estudiosos, a questão central que orienta este trabalho consiste em compreender qual é, afinal, a natureza da relação que Nietzsche estabelece com o classicismo alemão. Propõe-se, como hipótese, que essa relação é marcada por ambiguidades. Nietzsche não rejeita por completo o projeto clássico, tampouco o adota de forma integral. Por um lado, ele realiza uma apropriação crítica do classicismo alemão, compartilhando de seu ideal de renovação cultural. De outro lado, ele propõe mudanças ao incluir elementos trágicos e dionisíacos, acarretando um novo horizonte formativo para o indivíduo moderno.

Palavras-chave: classicismo alemão; ideal clássico; filologia; classicismo crítico.

ABSTRACT

This paper aims to examine Nietzsche's relationship with the humanist ideals of German classicism. Based on a bibliographic review, it becomes evident that scholars diverge in their interpretations of how Nietzsche engages with the classical tradition. On one hand, some argue that he continues the legacy of German classicism; on the other, numerous indications suggest a critical distance, especially due to the intensity of his critiques. In light of this panorama and the lack of scholarly consensus, the central question guiding this study is: what is the nature of Nietzsche's relationship with German classicism? The hypothesis proposed is that this relationship is marked by ambiguity. Nietzsche neither fully rejects nor entirely embraces the classical project. Rather, he critically appropriates German classicism—while sharing its ideal of cultural renewal, he introduces tragic and Dionysian elements, thereby proposing a new formative horizon for the modern individual.

Keywords: German classicism; classical ideal; philology; critical classicism.

SUMÁRIO

1. A GRÉCIA MODELAR E O RENASCIMENTO ALEMÃO	12
1.1 A Grécia de Winckelmann	13
1.2 Classicismo de Weimar.....	19
1.3 Goethe	20
1.4 Schiller.....	22
2. FILOLOGIA CLÁSSICA E O IDEALISMO DO CLÁSSICO	26
2.1 Os amigos da antiguidade	32
2.2 A “Questão Homérica”	37
3. REFORMULAÇÃO DO PROJETO CLASSICISTA	42
3.1 Classicismo crítico.....	43
3.2 Os princípios estéticos: apolíneo e o dionisíaco.....	46
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53

INTRODUÇÃO

A temática da cultura ocupa uma posição central na obra do jovem Nietzsche, sendo o retorno à Antiguidade Grega um instrumento para sua crítica à modernidade. Para ele, a revitalização da cultura alemã exigia a superação da cultura socrático-alexandrina que envolvia “arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica”¹, um empreendimento que já havia sido iniciado por Goethe, Schiller e Winckelmann. Contudo, ao mesmo tempo em que Nietzsche reconhece a relevância do ideal clássico, ele também o questiona, especialmente no que tange à sua expressão apolínea e ao modelo de perfeição cultural defendido pelos humanistas alemães.

Diante da tensão entre valorização e crítica ao ideal clássico em Nietzsche, estudiosos divergem em suas interpretações, ora o reconhecendo como herdeiro desse ideal, ora destacando seu afastamento em relação a ele. Esse quadro ambíguo pode ser identificado em meio aos resultados apresentados pelos estudiosos que se dedicaram ao tema. No grupo de autores que defendem que Nietzsche se compromete com o classicismo, temos, por exemplo, Nasser (2021), que destaca a proximidade de Nietzsche, enquanto professor de filologia clássica, com os ideais humanistas² de desenvolvimento e cultivo do indivíduo. Inserido em um contexto acadêmico que buscava adaptar a idealização da antiguidade greco-romana às tendências científicas, Nietzsche “busca integrar os princípios neo-humanistas de nomes como Winckelmann e Goethe à sua filologia” (Nasser, 2021, p.142). Essa ideia sugere uma perspectiva que se alinha com as visões de Nietzsche sobre a educação (*Bildung*) e a busca do ideal clássico na antiguidade greco-romana.

A fim de evitar a redutibilidade da filologia ao mero conhecimento histórico, Nietzsche propõe uma reforma filológica que, além das normas científicas, propõe-se a “ver no mundo grego o caminho para verdades eternas”, mantendo “os ideais

¹ Nietzsche (2007, p.119).

² Nasser (2021, p.142): “Após as primeiras publicações de Nietzsche, como *Zur Geschichte der Theognideischen Spruchsammlung* e *De Laertii Diogenis fontibus*, que refletem, pelo menos publicamente, a sua lealdade à orientação historicista adotada pela grande maioria dos filólogos de sua época, ele começa a incorporar princípios humanísticos ao lidar com antiguidade, especialmente quando começa a lecionar em Basileia. Essa tendência é perceptível na noção de filologia que ele então formula, baseada em impulsos científicos, pedagógicos e estéticos, sendo este último compreendido com a idealização da antiguidade greco-romana”.

educacionais do projeto apresentado pelos classicistas de uma regeneração cultural da Alemanha mediante um retorno aos gregos”³.

Nesse sentido, Nasser delimita o campo filológico para sustentar o classicismo de Nietzsche, especialmente o seu comprometimento com o ideal greco-romano. A filologia, conforme proposta por Nietzsche, torna-se uma disciplina interdisciplinar, envolvendo filosofia, estética, ética e até mesmo pedagogia. O estudioso de filologia deve ser tanto um historiador quanto um filósofo, um artista e um educador.

A esse respeito, inclusive, Perrusi (2020), destaca que Nietzsche não via a filologia apenas como um estudo mecânico das línguas e textos antigos. Para ele, a filologia tinha um valor formativo e pedagógico essencial, que transcendia a simples análise linguística e gramatical dos textos clássicos. Esse valor formativo seria alcançado por meio da “recuperação da inspiração grega da arte” (Perrusi, 2020, p. 63), que serviria como importante fonte de insights e valores para pensar os problemas da modernidade.

Na mesma esteira, temos a leitura de Girardot (2000), em que ele vai dizer que essa foi a atmosfera que Nietzsche encontrou na Escola de Pforta, considerada o berço da formação humanista. Isso explica, segundo o autor, porque Nietzsche “se entregou totalmente ao espírito da chamada época de Goethe, com todas as suas ambições e propósitos”⁴.

Influenciado pelos ideais iluministas e humanistas presentes nos programas de ensino de Pforta, Nietzsche adere parcialmente a esse ideal. Isso porque, ao mesmo tempo em que adere aos impulsos científicos educacionais, ele observa que sua inclinação para a poesia é mais forte, o que o torna consciente de sua dualidade⁵. Girardot sugere que, inicialmente, Nietzsche adere aos ideais humanistas de sua época. Entretanto, ao tomar conta dos limites da ciência e o quanto o excesso de conhecimento pode reduzir a intensidade presente na poesia, ele se afasta do ideal humanista e suas tendências universalistas⁶.

³ Pöschl (Apud Nasser, 2015, p.86, nota de rodapé), “o fim da filologia clássica é, para Nietzsche, não a ampliação do saber, mas a formação” e que “com isso ele permanece na tradição que foi cunhada na Alemanha pela religião grega da época de Goethe e o programa de formação de Wilhelm von Humboldt”.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

⁶ Nesse sentido: “el arte, ya sin pretensión de formación universal, y la ciencia serán las inclinaciones que van a disputarse en Nietzsche la decisión. Como Apolo y Dionisos, viven éstas en constante disputa y en constante conciliación” (Girardot, 2000, p.30)

A forma pela qual Nietzsche afasta-se das tendências universalistas é atribuindo à filologia um carácter histórico e, com isso, liberta-a de um ideal, de um modelo moralizante rígido. Para Girardot⁷, portanto, Nietzsche invoca os ideais humanistas de Wincklemann a fim de aprender com eles o que a antiguidade significa para o homem moderno, mas não vê neles a imagem ideal. O contato com os clássicos serviria apenas de meio necessário para pensar na modernidade a partir da antiguidade⁸.

Por outro lado, alguns autores defendem que Nietzsche se distanciou do classicismo. Cancik (1999), por exemplo, diz que Nietzsche desloca seu foco da tradição clássica ateniense para a cultura arcaica da Lônia, Itália e Sicília, distanciando-se da hegemonia intelectual de Atenas. Com isso, o autor sugere que Nietzsche se afasta da visão de que a tragédia ateniense representa a forma mais elevada da arte grega, na medida em que desloca Ésquilo para uma era anterior, retirando-o do cânone clássico e sugerindo que o apogeu da cultura grega ocorreu antes da ascensão de Atenas.

No mesmo sentido, Machado (2005), que sustenta que, nos escritos da juventude, especialmente em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche inicialmente dá continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller, mas, ao enfatizar o impulso dionisíaco, ele se distancia do classicismo tradicional⁹. Para o autor, embora Nietzsche parta da mesma temática — a arte e a cultura gregas — ele não adere aos dados iniciais do problema, ou seja, à caracterização da Grécia como expressão da serenidade, da beleza ideal e da harmonia apolínea, fundamentos centrais do classicismo alemão. Ao contrário, Nietzsche rompe com essa leitura idealizada ao introduzir uma nova chave interpretativa: o trágico e o dionisíaco. Para Machado, ao

⁷ Vejam: "La historificación de la filología acaba con las pretensiones de ciencia absoluta, con la limitación de sus tareas al texto y a sus problemas, en cuanto la hace relativa a la historia, a la actualidad misma, a la crítica de la época, al hombre en su distintiva humanidad" (Girardot, 1928, p.64).

⁸ "En otras palabras, ser hombre moderno es ser consciente de una confrontación; con Goethe, Schiller, Lessing, por una parte; con la Antigüedad, por otra. Esto quiere a su vez decir que "vamos a comprender el más alto y grande acontecimiento (la Antigüedad) y a crecer por y con él"; que el espejo es estímulo y misión: la de formarse en y con lo supremo terrenal." (Girardot, 1928, p.66).

⁹ Mas isso não significa que Nietzsche aceite os dados iniciais do problema, isto é, a caracterização da Grécia pela serenidade, ou pela beleza, como se os gregos tivessem sido exclusiva ou essencialmente apolíneos, conforme sugere a expressão de Winckelmann que define a essência da arte grega como 'uma nobre simplicidade e uma serena grandeza'. Criticando os pensadores que permaneceram com essa visão do problema, Nietzsche relacionará a serenidade com um aspecto mais profundo da Grécia: o dionisíaco. Se, então, ele se distancia do que pensadores como Winckelmann e Goethe pensaram sobre a arte grega, ao defini-la pela serenidade, é por considerar que a Grécia só pode ser pensada a partir do fundo asiático do dionisíaco, que não teria sido levado em conta por eles (Machado, 2005, p.177).

privilegiar o fundo asiático do dionisíaco como origem do espírito grego, Nietzsche subverte a imagem universalista e atemporal da Grécia clássica e, com isso, rompe com o modelo idealista e normativo do classicismo.

A partir das leituras selecionadas, observou-se que os comentadores, de forma geral, não são unânimes quanto ao tipo de relação que Nietzsche estabeleceu com o classicismo. Em dado momento posicionam-se em relação a Nietzsche como classicista que dá continuidade ao projeto clássico de reforma cultural iniciado pelos precursores do idealismo alemão; em outro momento, posicionam-se como tão distante desse projeto a ponto de considerá-lo anticlassicista.

Diante desse panorama e considerando a ausência de consenso entre os estudiosos, a questão central que orienta este trabalho consiste em compreender qual é, afinal, a natureza da relação que Nietzsche estabelece com o classicismo. Propõe-se, como hipótese, que essa relação é marcada por ambiguidades. Nietzsche não rejeita por completo o projeto clássico, tampouco o adota de forma integral. Ao contrário, ele realiza uma apropriação crítica do classicismo alemão, compartilhando de seu ideal de renovação cultural inspirado na antiguidade, mas o ressignifica, fundindo-o com elementos trágicos e dionisíacos, propondo um novo horizonte formativo para o indivíduo moderno. Essa hipótese encontra ressonância em proposições de outros estudiosos do tema, como James Porter. No entanto, o referido autor não desenvolveu um estudo sistemático com o propósito específico de explorar as ambiguidades presentes na relação de Nietzsche com o classicismo alemão, limitando-se a abordagens pontuais sobre o assunto¹⁰.

¹⁰ Nesse sentido, Porter, seguindo a linha de Machado e Cancik, também identifica traços anticlassicistas no pensamento de Nietzsche, ressaltando sua crítica à tradição apolínea e ao ideal humanista. No entanto, ele não ignora a proximidade de Nietzsche com o ideal clássico, reconhecendo que seu retorno à Antiguidade Grega, ainda que subversivo, mantém um diálogo constante com os valores e referências do classicismo. O comentador argumenta que a visão de Nietzsche sobre a Antiguidade “está muito mais enraizada no classicismo do que no seu aparente anticlassicismo”¹⁰ (Porter 2000, p. 257). Um dos argumentos utilizados para afirmar a posição de Nietzsche em relação à antiguidade como anticlássica, e o qual Porter se opõe, é o resgate do impulso dionisíaco nos Gregos pré-socráticos. Ou seja, ao lado da visão idealizada da Grécia, Nietzsche inclui o impulso dionisíaco. Por outro lado, Porter defende que, se ignorarmos as contradições de Nietzsche e nos apegarmos “às características anticlássicas de sua imagem do mundo grego antigo – por exemplo, os traços “desumanos” de seus gregos ideais ou o “fundo terrível e perverso” (Porter, 2000, p.228), ou seja, a face dionisíaca da cultura grega, de fato, o filósofo constrói uma antiguidade não clássica. Ao se referir à relação de Nietzsche com o classicismo, Porter diz: “É verdade que, muitas vezes, ele parece propor uma imagem alternativa da antiguidade que vai claramente contra o ideal humanístico consagrado por Winckelmann e seus sucessores. E, no entanto, as próprias imagens do passado de Nietzsche, mesmo do seu período arcaico, estão ao mesmo tempo repleto dessas características idealizadoras que ele afirma rejeitar: ingenuidade, genialidade, originalidade, criatividade espontânea, instintos para a arte, adoração de beleza, ilusão, simplicidade, unidade...” (Porter, 2000, p.249).

Para demonstrar essa hipótese, o presente estudo será estruturado em três capítulos. No primeiro, examinar-se-á o desenvolvimento do conceito de clássico no âmbito do neohumanismo alemão do século XVIII, com ênfase no estudo de Winckelmann. Buscou-se fazer um recorte claro do conceito de clássico dominante até a primeira metade do século XX e de como esse conceito era amplamente marcado por uma noção de universalidade, perenidade e exemplaridade estética. Esse conceito de clássico, amplamente difundido e consolidado por autores da tradição humanista europeia pressupõe o resgate de um ideal de equilíbrio entre razão e beleza, erigidos como modelos a serem imitados. A noção de classicidade, nesse sentido, não é apenas uma categoria literária, mas um instrumento de normatização cultural.

No segundo capítulo, analisaremos como Nietzsche incorpora o projeto do classicismo alemão na sua definição de filologia clássica. Ainda em sua juventude acadêmica, Nietzsche tenta superar os limites da filologia tradicional ao integrá-la ao espírito idealista da cultura grega buscando, assim, revitalizar tanto a ciência quanto a cultura moderna. O capítulo mostra que essa proposta nietzschiana se manifesta de forma mais explícita em seus escritos iniciais, onde o filósofo denuncia a decadência cultural da modernidade e aponta para a necessidade de um novo tipo de formação, capaz de unir o rigor da pesquisa filológica com a elevação estética e ética do idealismo clássico.

Por fim, no terceiro capítulo, trabalharemos com a obra *O Nascimento da Tragédia* para analisar a crítica que Nietzsche realiza ao modelo do classicismo convencional, particularmente no que se refere à concepção tradicional da cultura grega baseada exclusivamente na harmonia, na beleza e na racionalidade. A crítica de Nietzsche ao classicismo convencional centra-se na denúncia de uma estetização superficial da cultura grega, que ignora as forças trágicas e instintivas que, segundo ele, constituem a base da verdadeira grandeza helênica.

1. A GRÉCIA MODELAR E O RENASCIMENTO ALEMÃO

No século XVIII, a tradição europeia foi profundamente marcada por um movimento cultural que buscou na antiguidade clássica (Grécia e Roma) um modelo de referência estética, moral e intelectual. Esse movimento foi impulsionado pelo Iluminismo, pela redescoberta de valores clássicos e pelo aprofundamento dos estudos arqueológicos, que trouxeram à tona ruínas e obras de arte da antiguidade, como as escavações de Pompéia e Herculano.

Essa tendência refletiu não apenas a admiração pela arte e literatura da Grécia e Roma antigas, mas também uma resposta às discussões filosóficas e estéticas iniciadas na querela entre antigos e modernos, ocorrida no final do século XVII.¹¹ Os defensores dos antigos argumentavam que as obras da antiguidade clássica representavam o ápice do espírito humano. Para eles, os gregos e romanos haviam estabelecido padrões insuperáveis de beleza, equilíbrio e excelência, especialmente em áreas como literatura, artes plásticas e arquitetura. Eles acreditavam que a imitação consciente dos clássicos era essencial para alcançar a verdadeira grandeza artística e literária.

Esse contexto de valorização e questionamento dos modelos clássicos serve como ponto de partida para entender o surgimento do classicismo alemão, que adotou uma postura peculiar ao se inspirar principalmente na cultura grega como paradigma de beleza, virtude e harmonia. O foco nos gregos refletia não apenas uma apreciação estética, mas também uma busca filosófica e espiritual por valores universais e harmônicos.

O interesse renovado pela Grécia moldou não apenas a arte, a literatura e a moda neoclássicas, mas também influenciou a estética, a crítica, a pedagogia e até o pensamento político. Não se tratava apenas de adotar os estilos grego e romano da antiguidade, como também representava “um mundo de imaginação e um conjunto de crenças baseadas nos vestígios artísticos do passado” (Grair, 2005, p. 64).

¹¹ A *querela entre antigos e modernos* foi uma controvérsia intelectual e estética que surgiu na França do século XVII e se estendeu ao século XVIII, influenciando profundamente o pensamento do Iluminismo. Essa disputa refletia um embate de ideias entre aqueles que viam a antiguidade clássica (especialmente a cultura greco-romana) como o auge insuperável da civilização humana (os antigos) e aqueles que acreditavam no progresso contínuo e na superioridade das realizações modernas (os modernos).

Central para esta visão de mundo era a noção de que a cultura grega personificava uma era mais pura e menos corrompida, “quando a natureza, os deuses, o homem e a arte conviviam em liberdade e harmonia” (Grair, 2005, p.64). Essa visão idealizada da Grécia antiga era vista como um modelo de plenitude e realização humana, onde os indivíduos viviam num estado de liberdade natural e de ligação divina.

Essa idealização da cultura grega encontrou expressão única entre vários escritores do período, de modo que, embora as crenças centrais fossem partilhadas, houve diversas interpretações e adaptações destas ideias. O mito de uma idade de ouro grega serviu como um modelo social poderoso e dinâmico porque “continha as tensões do historicamente real e do esteticamente ideal” (Grair, 2005, p.68), além de oferecer uma forma de compreender e criticar o mundo contemporâneo, contrastando a harmonia e completude percebidas do passado com a fragmentação e alienação vividas na modernidade.

Os ideais estilísticos associados de clareza, proporção e restrição, derivados deste modelo grego, eram vistos como medidas corretivas contra os excessos e a superficialidade da cultura cortês. A um nível mais profundo, estes ideais abordavam a “fragmentação e a alienação antinaturais”¹² que se faziam sentir cada vez mais no mundo moderno, oferecendo uma visão de um modo de vida mais integrado e harmonioso.

1.1 A Grécia de Winckelmann

No contexto do classicismo alemão, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) desempenhou um papel central ao reavaliar a cultura e a arte da antiguidade grega, apresentando-a como modelo estético e moral para a renovação cultural na Europa. Winckelmann foi decisivo para a maneira moderna de pensar a Grécia Antiga, especialmente ao estabelecer o estilo dos escultores gregos clássicos como paradigma estético e moral. Sua abordagem não apenas elevou a arte grega ao status de modelo ideal, mas também a vinculou a um projeto mais amplo de regeneração cultural e artística para seu tempo, que ele considerava marcado pela decadência e pela perda dos valores fundamentais de harmonia e equilíbrio.

¹² Idem.

Winckelmann posicionou-se de maneira clara na querela entre antigos e modernos, defendendo os antigos como detentores do modelo supremo de perfeição artística. Ele via na escultura e na pintura grega a mais alta expressão estética, com o conceito de "nobre simplicidade e grandeza serena" como a essência dessa arte. O conceito de "nobre simplicidade" refere-se à capacidade da arte grega de expressar beleza e harmonia através de formas puras e despojadas, com um refinamento que eliminava o supérfluo, deixando apenas o essencial e o universal. Como complemento do conceito de "nobre simplicidade", a "grandeza serena" destaca a calma interior e a dignidade emocional expressas pela arte grega. Para Winckelmann, a verdadeira arte não deveria retratar paixões violentas ou emoções descontroladas, mas sim transmitir uma sensação de tranquilidade majestosa, mesmo diante de cenas dramáticas.

Na visão de Winckelmann, a arte moderna, especialmente a do Barroco e do Rococó, era excessivamente decorativa e emocionalmente exagerada, carecendo do equilíbrio e da profundidade que caracterizavam a arte clássica. Ele via o progresso técnico e científico dos modernos como insuficiente para superar o legado dos antigos no campo da estética¹³.

A famosa frase de Winckelmann para a caracterização da arte grega como "nobre simplicidade e serena grandeza", resume a crença de que arte grega não é apenas uma representação da beleza física, mas também uma expressão da nobreza moral e civil dos gregos. Para Winckelmann, a arte grega transcendeu o mero apelo estético; foi um reflexo de um ideal ético da humanidade. Winckelmann viu na arte grega um retrato do "homem bonito", uma figura que personifica a excelência física e moral. Este indivíduo idealizado é descrito como livre, determinado e totalmente capaz de desenvolver todas as suas faculdades e interesses sem qualquer tipo de obstáculo¹⁴.

Uma das razões para a superioridade da arte grega, segundo Winckelmann, é o reconhecimento de que a arte evoluiu dentro do contexto cultural e histórico e que "o ethos moral e político dos estados-gregos" (Grair, 2005, p.67) moldou a sua produção artística. Isto representa um afastamento significativo das visões estáticas anteriores da arte grega como um ideal atemporal.

A perspectiva histórica de Winckelmann implicava que a arte grega, embora incorporasse elementos humanos e divinos, estava profundamente ligada às

¹³ Borchmeyer (2005, p.83).

¹⁴ Grair (2005).

circunstâncias sócio-políticas específicas em que foi criada. Portanto, não poderia ser entendido simplesmente como um modelo universal e imutável.

Essa busca, portanto, tornou-se ao mesmo tempo o fascínio e a frustração para aqueles que procuravam reviver os ideais clássicos na arte moderna. A visão de Winckelmann representa uma tensão entre o reconhecimento da arte grega como produto do seu momento histórico específico e o desejo persistente de recriar a sua perfeição¹⁵.

Winckelmann sugere que “as sociedades modernas sofrem de uma separação rousseauísta entre natureza e cultura”, na medida em que “suprimiram instintos naturais e, portanto, alienaram-se da fonte da arte e da vida”. (Grair, 2005, p.66). Essa crítica implica que a modernidade, com as suas complexidades e artificialidades, distanciou-se da simplicidade e da harmonia de que gozavam os gregos, perdendo assim o contacto com as raízes autênticas da criação artística. Para os artistas alemães (e, por extensão, outros artistas modernos), tentar alcançar a beleza apenas através do estudo da natureza pode ser um esforço frustrado sem levar em conta as condições culturais e ambientais que os gregos possuíam. Nas palavras do autor:

Não é verdade que a beleza das estátuas gregas pode ser mais facilmente descoberta do que a beleza da natureza...? O estudo da natureza deve ser pelo menos um caminho mais longo e trabalhoso para o conhecimento da beleza perfeita do que o estudo dos antigos [...] (Winckelmann apud Grair, 2005, p.66).

Entende-se que, para Winckelmann, a superioridade da arte grega está enraizada na relação íntima dos gregos com a natureza, que falta às sociedades modernas devido à sua alienação dos instintos naturais. Essa desconexão dificulta a capacidade dos artistas modernos de criar a verdadeira beleza, razão pela qual o autor defende um retorno aos ideais da antiguidade como forma de redescobrir a inspiração artística.

Segundo Grair (2005), Winckelmann justificava que o clima ameno da Grécia proporcionava uma influência positiva tanto no desenvolvimento físico dos indivíduos quanto no refinamento de seu gosto artístico. Essa conexão entre o ambiente natural e a cultura é exemplificada na ideia de que o céu claro e a paisagem grega inspiraram

¹⁵ Idem.

uma percepção aguda da harmonia e proporção, visível na arte e arquitetura gregas.¹⁶ Este contacto direto e imediato com a natureza foi crucial para o desenvolvimento da excelência artística grega. O raciocínio de Winckelmann reflete os ideais mais amplos da época, que muitas vezes idealizavam a natureza como fonte de pureza, verdade e beleza.

Para Winckelmann, a escultura grega antiga representava o ápice da expressão artística e estética, encarnando o ideal de "nobre simplicidade e serena grandeza" que ele tanto exaltava em sua obra. Ele via na escultura grega a manifestação mais pura dos valores culturais, éticos e filosóficos da Antiguidade, oferecendo um modelo universal para o que deveria ser considerado belo e sublime.

Nas palavras do autor:

Assim como as profundezas do mar sempre permanecem calma, mesmo que a superfície possa se enfurecer, as expressões nas figuras dos gregos revelam, em meio a todas as paixões, uma alma bela e serena (Winckelmann apud Grair, 2005, p.65).¹⁷

A metáfora das profundezas do mar, que permanecem calmas mesmo diante da agitação da superfície, é usada para ilustrar a maneira como os gregos representavam as emoções e as paixões em suas esculturas. Para Winckelmann, a grandeza da arte grega reside justamente em sua habilidade de equilibrar intensidade e serenidade, transmitindo uma beleza que transcende o caos momentâneo.

A admiração de Winckelmann pelo ideal grego de contenção emocional e fortaleza moral pode ser visualizado em sua descrição de Laocoonte, representado por uma figura que, mesmo se contorcendo em agonia, mantém a calma estoica - um reflexo profundo da grandeza do personagem grego. O retrato do sofrimento na escultura, controlado e digno, reflete o que Winckelmann vê como a capacidade dos gregos de manter a harmonia interior apesar da turbulência externa. Laocoonte, mesmo em meio à dor física extrema causada pelas serpentes, não se entrega à desordem emocional; sua face, ao contrário, exprime essa "serena grandeza", que, para Winckelmann, é um símbolo do espírito grego¹⁸.

¹⁶ Grair (2005, p.66): "A influência de um clima ameno e céu claro, uma sociedade dedicada à arte, atletismo e a livre expressão da nudez combinaram-se para produzir imagens de beleza que eram ao mesmo tempo fiéis à natureza e ao ideal".

¹⁷ Do original: "So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele" (Winckelmann, 1764, livro 2, cap.4).

¹⁸ Machado, 2006.

Acerca da imitação dos antigos, Winckelmann argumenta que a arte grega antiga representa o ápice da perfeição artística, sendo, portanto, um modelo a ser imitado por artistas modernos. Para ele, os artistas gregos haviam alcançado um equilíbrio inigualável entre técnica, idealização e naturalismo. Ele não sugere uma cópia literal das obras, mas sim a assimilação dos princípios subjacentes que permitiram aos gregos criarem arte tão sublime¹⁹.

A imitação dos antigos era vista por Winckelmann como caminho para a superação da superficialidade e a decadência da arte moderna. Ele acreditava que os valores da arte grega – harmonia, proporção, simplicidade e universalidade – deveriam ser aplicados ao contexto moderno para elevar o padrão da criação artística.

A imitação do belo na natureza concerne ou bem a um objeto único ou então reúne as notas de diversos objetos particulares e faz deles um único todo. O primeiro processo implica fazer uma cópia semelhante, um retrato; é o caminho que conduz às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho que leva ao belo universal e suas imagens ideais; esse foi o seguido pelos gregos. (Winckelmann, 1764, p. 122.).

Winckelmann defendia que a arte deveria não apenas imitar a natureza, mas buscar o ideal que a natureza sugere. Assim, a arte se torna um veículo para a elevação moral e espiritual, indo além da mera reprodução do mundo sensível. A imitação não se restringia a uma prática artística, mas era também um processo de educação estética e moral. Ao absorver os valores e a beleza idealizada da arte grega, os artistas e apreciadores de arte poderiam refinar seu próprio gosto e caráter.

É nesse sentido que a imitação dos antigos, defendida por Winckelmann, é essencialmente uma abordagem educativa, na medida em que a arte grega representava um conjunto de princípios e técnicas que poderiam orientar os artistas modernos a atingir a excelência. O processo de imitação não deveria ser meramente mecânico, mas envolver uma profunda compreensão e internalização dos valores estéticos dos antigos, de modo que, para criar a verdadeira beleza, os artistas modernos não tinham outra escolha a não ser imitar os mestres gregos.

Nas palavras do autor: “A única maneira de nos tornarmos grandes, sim, se for possível, incomparável, está na imitação dos antigos”²⁰. Essa afirmação de Winckelmann sublinha a crença de que a arte grega representava um ideal

¹⁹ Grair (2005).

²⁰ Do original: “Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten” (Winckelmann apud Grair, 2005, p.65).

insuperável de beleza e excelência, ideia que se tornou a pedra angular da sua teoria estética e um princípio orientador para os artistas que procuram alcançar a grandeza²¹.

A imitação dos antigos é apresentada como um atalho para a verdade artística, ou seja, uma maneira mais eficaz de representar a realidade do que a observação direta da natureza. Isso sugere que os antigos já haviam decifrado os princípios subjacentes à natureza e à beleza, e que, ao imitá-los, os artistas modernos poderiam economizar tempo e esforço, aprendendo com as soluções visuais e formais já alcançadas²².

Observa-se, portanto, que Winckelmann já apresentava uma distinção entre o apolíneo e o dionisíaco, antecipando, de certa forma, a concepção dual de Nietzsche sobre a cultura grega. Para Winckelmann, Apolo encarna o ápice da perfeição artística e moral que a escultura grega atingiu. O Apolo de Belvedere²³, uma das esculturas mais admiradas por Winckelmann, representa esse ideal. Ele o descreve como o mais sublime exemplo da arte grega, uma manifestação da beleza perfeita que une o corpo idealizado à expressão de divindade e serenidade. Para ele, Apolo não é apenas um deus, mas um símbolo da perfeição humana, desprovido de qualquer sinal de esforço ou sofrimento.²⁴

O Apolo de Winckelmann é a expressão máxima do ideal clássico: belo, sereno, harmonioso e imortal. Ele representa um modelo absoluto de perfeição que reflete tanto a grandiosidade da arte grega quanto a aspiração da cultura europeia do século XVIII por um padrão supremo de beleza e moralidade. Diferente da visão de Nietzsche, que revelaria a tensão entre o apolíneo e o dionisíaco, Winckelmann concebe Apolo como a própria essência da arte grega: sublime, ideal e intocável pelo sofrimento e pela transitoriedade humana.

²¹ Grair (2005).

²² Machado (2006).

²³ O Apolo de Belvedere é uma das esculturas mais célebres da Antiguidade clássica, amplamente considerada um símbolo da idealização estética grega. É representada pelo deus em uma postura dinâmica, como se tivesse acabado de disparar uma flecha. Seu corpo exibe proporções perfeitas e um equilíbrio característico da escultura clássica grega e o rosto transmite uma calma majestosa, reforçando a imagem de divindade superior.

²⁴ Nas palavras de Reibnitz (1992, s/p): “Já em Winckelmann encontra-se uma determinação psicológico-estética do apolíneo e do dionisíaco, bem como a concepção de dois tipos ideais de beleza grega, que são vinculados a Apolo e Dionísio. No entanto, o Dionísio de Winckelmann ainda era um Dionísio inteiramente classicista. Como um símbolo de beleza andrógina com matizes homoeróticos, ele ainda não possuía nada do deus arrebatado, extático e selvagem que, enquanto verdadeiro contraponto a Apolo, foi descoberto pelo Romantismo.”

1.2 Classicismo de Weimar

Como vimos, Winckelmann ofereceu a base teórica para a recuperação dos valores clássicos, propondo uma arte voltada para a harmonia, a beleza ideal e o aperfeiçoamento moral. Sua visão de que a imitação dos antigos poderia regenerar a arte moderna foi reinterpretada pelo Classicismo de Weimar, que adaptou esses princípios para explorar questões éticas e filosóficas contemporâneas.

As ideias de Winckelmann estavam alinhadas com o Iluminismo, especialmente na crença no progresso por meio da razão e da cultura. Entretanto, seu enfoque na emoção contida e na espiritualidade da arte grega também dialogou com o *Sturm und Drang*²⁵, um movimento precursor do Classicismo de Weimar. Ele forneceu a base para que autores como Goethe e Schiller encontrassem na antiguidade grega um meio de harmonizar emoção e razão em suas obras.

Importante destacar que o Classicismo de Weimar foi apenas uma “corrente do Helenismo Romântico, uma visão do renascimento clássico entre muitas” (Grair, 2005, p.63) e fazia parte do movimento cultural que via a antiguidade não como um sistema coerente, mas como um passado idealizado, quase mítico. Essa idealização serviu de espelho para as próprias aspirações e descontentamentos dos artistas com o mundo contemporâneo.

Essa idealização da antiguidade clássica relaciona-se às respostas intelectuais e literárias provocadas pela Revolução Francesa em 1789, que desafiou autores como Goethe e Schiller a redefinir o papel da arte em meio a um cenário de discórdia e instabilidade política. Esse desafio impulsionou suas iniciativas individuais e colaborativas na criação de um programa literário clássico que buscava responder às demandas culturais de sua época. Durante os anos 1790, ambos se dedicaram à

²⁵ *Tempestade e Ímpeto*: Movimento literário alemão, também denominado genericamente de “pré-romantismo”, em que se destacam as obras de Klinger “Tempestade e Ímpeto” que, aliás, deu nome ao movimento, bem como *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de Goethe e *Os Salteadores* de Friedrich Schiller. Conjuntamente ao aspecto literário do movimento pode-se dizer que a recusa das letras francesas, característica distintiva do movimento, tem conotação política na medida em que recusar as letras francesas implicava, ao mesmo tempo, recusar o modelo “civilizatório” francês que se impunha às cortes alemãs. Diferentemente do romantismo alemão, movimento imediatamente posterior, não houve no “Tempestade e Ímpeto” a elaboração de premissas filosóficas orientadoras, sequer havendo a preocupação de criar um sistema totalizador ou mesmo fragmentário.

formulação de obras teóricas que tentavam definir as características essenciais das formas de arte adequadas à modernidade²⁶.

Embora os métodos e interesses de Goethe e Schiller fossem diferentes, suas conclusões compartilhavam uma marca inconfundível da influência grega. Essa influência não era apenas estética, mas também filosófica, refletindo o ideal clássico de harmonia, equilíbrio e universalidade como antídotos para a instabilidade política e social de sua época. A colaboração entre os dois resultou em uma síntese que buscava aliar os valores da antiguidade com as necessidades da modernidade, criando uma visão artística e literária que unia o humano e o divino em uma busca por um significado transcendente²⁷.

1.3 Goethe

Goethe, profundamente influenciado por esse projeto, absorveu desde cedo a valorização da cultura grega, mas foi somente após sua viagem à Itália que essa influência amadureceu em seu pensamento artístico. A viagem de Goethe à Itália (1786-1788) é um ponto de inflexão em sua trajetória artística e intelectual. Nessa jornada, ele não só entrou em contato direto com as obras de arte clássicas, mas também consolidou a importância da noção de "bela forma antiga", um conceito que remonta à idealização da forma clássica grega defendida por Winckelmann. O *Italienische Reise*²⁸ de Goethe reflete a crença na supremacia da arte clássica e no poder regenerativo do solo clássico – crenças expressas futuramente na jornada de *Fausto*²⁹.

Em Paestum, ainda na Itália, Goethe teve seu primeiro encontro com os originais gregos. A partir desse encontro, passou a se adequar a uma nova imagem que, segundo ele “É a última e eu gostaria de dizer, a mais esplêndida ideia que agora levarei, completa e inteira, comigo de volta ao norte”³⁰. Dessa forma, a experiência

²⁶ Grair (2005).

²⁷ Idem.

²⁸ O *Italienische Reise (Viagem à Itália)* é um relato autobiográfico de Johann Wolfgang von Goethe, publicado entre 1816 e 1817, que narra suas experiências e reflexões durante a viagem que realizou à Itália entre 1786 e 1788.

²⁹ Uma das maiores obras da literatura ocidental e um marco do Classicismo de Weimar. Trata-se de uma peça em verso escrita ao longo de quase 60 anos, que reflete a profundidade filosófica, a genialidade poética e a visão abrangente de Goethe sobre o ser humano, a natureza, o conhecimento e a espiritualidade.

³⁰ Do original: “It is the final, and I would like to say, most splendid idea that I will now take, complete and whole, with me back to the north” (Goethe, apud Grair, 2005).

italiana fez com que Goethe passasse a valorizar ainda mais a estética clássica e buscasse integrá-la tanto em sua reflexão teórica quanto em sua produção artística.

Enquanto Winckelmann concentrava sua interpretação da beleza ideal principalmente nas artes visuais (pintura e escultura), Goethe expandiu esse conceito para outras formas de expressão artística, especialmente para a poesia e o teatro. Essa ampliação reflete a visão mais abrangente de Goethe sobre a arte, que, embora respeitasse e admirasse as formas visuais da Antiguidade, também enxergava a beleza ideal como um princípio que poderia ser aplicado à criação literária e dramática.

Goethe, como poeta e dramaturgo, via na linguagem poética e no drama uma forma de imitação da natureza, tal como os escultores e pintores antigos. No entanto, para ele, a beleza ideal não era uma simples repetição da forma física, mas também envolvia uma dimensão espiritual e emocional que poderia ser explorada através da palavra. Isso marca uma evolução do pensamento neoclássico de Winckelmann, na medida em que Goethe une a estética das formas antigas à criação literária e dramática.

A *Ifigênia*³¹ de Goethe e a “busca da Grécia” (Grair, 2005, p.63) como pátria poética refletem um anseio de beleza, harmonia e realização, que eram percebidos como ausentes na sociedade contemporânea. Isto sugere que os ideais clássicos não foram simplesmente herdados ou revividos, mas foram ativamente procurados como resposta às deficiências percebidas da época.

A advertência de Goethe, citada no seu ensaio *Literarischer Sansculottismus*, reflete a sua preocupação sobre o risco de enrijecer a arte em categorias fixas, onde chamar uma obra de “clássica” poderia elevá-la prematuramente a uma posição de reverência intocável. No mesmo sentido, Schiller destaca que a tendência alemã de fixar grandes obras, declarando-as sagradas e eternas pode ser prejudicial para o crescimento artístico, uma vez que os futuros artistas são constantemente remetidos para estas obras canonizadas, limitando a sua liberdade de inovação³².

³¹ *Ifigênia em Táurida* (*Iphigenie auf Tauris*) é uma peça de teatro escrita por Johann Wolfgang von Goethe, um dos grandes nomes da literatura alemã e do movimento literário conhecido como Classicismo de Weimar. A peça, que foi escrita em prosa em 1779 e depois adaptada para versos em 1787, é uma adaptação da tragédia grega *Ifigênia entre os Tauros* (ou *Ifigênia em Táuride*) de Eurípides.

³² Borchmeyer (2005).

Como fruto da experiência italiana de Goethe, as *Römische Elegien* (Elegias Romanas)³³ constituem um testemunho poético da profunda influência da sua viagem italiana na sua imaginação e visão artística. Composto entre 1789 e 1790 e publicado em 1795, o ciclo reflete a imersão de Goethe no mundo clássico, tanto nos seus vestígios físicos em Roma como no seu espírito cultural duradouro. A obra está profundamente enraizada na fusão da antiguidade com a experiência pessoal e sensual, oferecendo uma narrativa onde a arte, a mitologia e o erotismo se entrelaçam³⁴.

As Elegias Romanas “ilustram a distinção poética entre moderno e antigo que Schiller formulou em seus ensaios Horen de meados da década de 1791” (Grair, 2005, p.79). A distinção de Schiller ajuda a enquadrar o ciclo poético de Goethe num contexto filosófico e literário mais amplo, destacando o seu papel como uma obra neoclássica criada na era moderna, onde o ideal da harmonia clássica tornou-se distante, mas permanece profundamente desejado.³⁵

1.4 Schiller

A visão de Schiller sobre a antiguidade reflete as ideias de Winckelmann, na medida em que enfatizava os ideais estéticos e morais da arte e da literatura clássicas. Influenciado por Winckelmann e Lessing, o relato de Schiller sobre o “templo da arte” antecipa o “Die Götter Griechenlands”³⁶, em que a harmonia representa a idade de ouro da Grécia, uma era idealizada onde o divino infundiu todos os aspectos da vida, imbuindo o mundo de beleza e significado.

³³ As Elegias Romanas representam a síntese de Goethe da antiguidade clássica com a individualidade moderna. Celebra a relevância duradoura do mundo antigo, ao mesmo tempo que o enquadra como uma fonte de renovação pessoal e artística. Ao fazê-lo, articula uma visão do ideal clássico não como uma perfeição distante e inacessível, mas como algo vivo, íntimo e integrado na estrutura da experiência humana. Este ciclo poético exemplifica o poder transformador da antiguidade à medida que Goethe a reimagina através das lentes da sensibilidade moderna, unindo passado e presente de uma forma profundamente pessoal e evocativa.

³⁴ Grair (2005).

³⁵ Em uma carta a Herder, Schiller explica: “Assim, parece-me um grande triunfo para o poeta o fato de ele criar seu próprio mundo e, por meio da agência dos mitos gregos, permanecer o parente de uma era distante, estrangeira e ideal, já que a realidade nada poderia fazer nada além de ofendê-lo” (Schiller apud Grair, 2005, p.79).

³⁶ “Os deuses da Grécia”, de 1788. Poema que simboliza um marco na visão teísta de Schiller sobre a antiguidade: “Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher” (quando os deuses eram ainda mais humanos, / os homens eram mais semelhantes a deuses).

A Grécia de Schiller não é um relato histórico, mas um reino mítico e idealizado “que contrasta fortemente com o mundo desencantado da modernidade” (Grair, 2005, p.80), o que significa uma perda da presença mítica e da harmonia natural que outrora definiram a vida e a arte.

Embora Schiller por vezes reconheça o progresso representado pelo racionalismo moderno e pelo cristianismo nas suas outras obras, "Die Götter Griechenlands" não oferece tal reconciliação. Em vez disso, critica a modernidade pela sua incapacidade de proporcionar a beleza e a plenitude da vida outrora oferecidas pelo mundo mítico da antiguidade.³⁷ O poema termina com uma rejeição da "deusa moderna da verdade" e de suas doutrinas rígidas e opressivas. Em vez disso, Schiller pede o retorno de sua irmã mais gentil, a deusa da beleza, simbolizando o anseio por um mundo onde a arte e o mito restauram o significado, a harmonia e a riqueza emocional³⁸.

Durante sua estada em Weimar, Schiller mergulhou na literatura da antiguidade, considerando-a essencial para seu desenvolvimento estético. Em sua carta a Christian Gottfried Körner (1788), ele articula sua decisão de focar exclusivamente em obras antigas, enfatizando seu papel em proporcionar “verdadeiro prazer” e “purificar” seu gosto³⁹.

O helenismo de Schiller durante este período reflete sua admiração pelos ideais gregos de simplicidade, harmonia e beleza. Estes princípios, centrais para a arte e a literatura clássicas, informaram a sua visão do que a poesia poderia alcançar, mesmo quando os seus estudos posteriores moderaram parte do seu idealismo anterior.

Para Schiller, o ideal grego não era escapismo nostálgico ou saudade de uma Arcádia perdida. Em vez disso, representava uma visão voltada para o futuro. Esta perspectiva reposiciona os ideais clássicos como objetivos aspiracionais para os poetas modernos, desafiando-os a integrar estes valores intemporais num contexto contemporâneo.

A ênfase de Schiller na simplicidade e na harmonia ganhou urgência no contexto da fragmentação política e cultural na Alemanha do final do século XVIII. A

³⁷ Grair (2005).

³⁸ Schöne Welt, wo bist du? — Kehre wieder, Holdes Blütenalter der Natur! Ach, nur in dem Feenland der Lieder Lebt noch deine goldne Spur. [Belo mundo, onde você está? Retorne novamente, doce idade da flor da natureza! Oh, somente na terra das fadas da música ainda vive seu traço dourado.]

³⁹ Em 1788, Körner escreveu: “Planejo não ler mais nenhum autor moderno nos próximos dois anos. E os antigos me proporcionaram agora um verdadeiro prazer, com certeza. O senhor descobrirá que um conhecimento íntimo dos antigos me servirá muito bem, talvez até me conceda a classicidade”.

unidade e a coerência que ele admirava no mundo clássico contrastavam fortemente com as divisões do seu tempo “à medida que as tensões políticas fragmentavam o necário cultural alemão” (Grair, 2005, p.81).

A crítica de Friedrich Schiller à modernidade, especialmente como exposta em *Sobre Poesia Ingênua e Sentimental*, reflete uma visão idealizada das origens humanas, profundamente influenciada pela imagem da Grécia Antiga. Schiller contrapõe o homem moderno, fragmentado e alienado, ao grego antigo, que vivia em harmonia com a natureza, integrado em uma unidade orgânica entre cultura, liberdade e necessidade.

Para Schiller, o grego antigo não fazia uma distinção radical entre natureza e cultura, experimentando a vida de forma plena e autêntica. Essa condição de unidade permitia ao grego sentir-se uno consigo mesmo e em paz com a humanidade. Em contraste, o homem moderno é apresentado como um ser cindido: separado da natureza pela racionalidade e pela artificialidade da civilização, e incapaz de recuperar a unidade perdida. A modernidade, ao enfatizar a fragmentação e o domínio sobre a natureza, gerou um estado de alienação que priva o homem de sua plena realização humana.

Essa cisão é, para Schiller, uma das causas centrais da infelicidade moderna. A natureza, que no mundo antigo era uma aliada da humanidade, passou a ser vista como algo externo, inerte ou mesmo hostil. Para o homem moderno, a reconquista dessa unidade perdida não pode se dar por um retorno literal às condições da Antiguidade, mas por meio da arte e da cultura, que devem operar como mediadores entre o homem e a natureza, a liberdade e a necessidade.

A Grécia, nesse sentido, torna-se para Schiller um modelo não de imitação servil, mas de inspiração para o futuro. É uma referência simbólica de harmonia, onde as diferenças entre o natural e o cultural coexistiam em equilíbrio. Para ele, os artistas modernos têm a responsabilidade de rememorar esse ideal e trabalhar para recriar uma nova forma de unidade, resgatando a harmonia perdida e reconciliando o homem com sua essência.

Essa visão de Schiller dialoga com o projeto de estética idealista alemã, no qual a Antiguidade grega serve como um horizonte de sentido para criticar e transcender as limitações da modernidade. Ela também antecipa, em certa medida, as reflexões de pensadores posteriores, como Nietzsche, que retomam e transformam a ideia de uma relação entre passado e presente como motor para uma renovação cultural.

Ao longo deste capítulo, analisamos a profunda influência da Antiguidade grega sobre a tradição europeia do século XVIII, em especial no desenvolvimento do Classicismo Alemão. Observamos como a redescoberta dos valores clássicos foi impulsionada pelo Iluminismo e pelas escavações arqueológicas, dando origem a um modelo estético e moral que permeou diversas áreas do pensamento e da arte.

No centro desse movimento, Winckelmann desempenhou um papel fundamental ao consolidar a arte grega como paradigma de perfeição. Seu conceito de "nobre simplicidade e grandeza serena" não apenas redefiniu os padrões artísticos da época, mas também influenciou profundamente pensadores e artistas que buscaram, de diferentes formas, resgatar e reinterpretar o legado helênico.

A partir das contribuições de Winckelmann, analisamos como o Classicismo de Weimar, representado por Goethe e Schiller, adaptou essa idealização da Grécia a um contexto literário e filosófico. Goethe, especialmente após sua viagem à Itália, assimilou a estética clássica de maneira singular, aplicando-a tanto à poesia quanto ao teatro. Schiller, por sua vez, viu na Grécia não apenas um modelo artístico, mas um ideal ético e existencial, contrapondo-o à fragmentação da modernidade.

Essa recuperação do ideal grego, entretanto, não ocorreu sem tensões. Como discutimos, tanto Goethe quanto Schiller reconheceram os limites dessa idealização e, em suas obras, expressaram uma crescente consciência da distância irreconciliável entre o mundo moderno e o passado clássico. O que começou como uma tentativa de reviver a harmonia grega acabou se tornando também uma reflexão sobre a alienação e a impossibilidade de retornar a esse estado perdido.

Dessa forma, a busca pelo renascimento da Antiguidade não se restringiu a uma mera imitação dos antigos, mas tornou-se um projeto de transformação cultural e intelectual. O ideal grego serviu, simultaneamente, como um modelo a ser seguido e um espelho para as contradições do presente, permitindo que os pensadores alemães formassem novas respostas para os desafios de sua época.

Ao avançarmos nesta pesquisa, veremos como essas questões evoluíram nos debates filosóficos e estéticos subsequentes, bem como Nietzsche inicialmente se apropria dessa ideia e depois propõe uma mudança no programa iniciado por Winckelmann.

2. FILOLOGIA CLÁSSICA E O IDEALISMO DO CLÁSSICO

No século XIX, o nacionalismo alemão ganhou força e o conceito de classicismo alemão tornou-se cada vez mais envolvido na formação da identidade nacionalista. Adeptos de uma “formação clássica”, os estudiosos alemães liam e comentavam os autores da Antiguidade, estudavam e discutiam a filosofia antiga e se entusiasmavam com a alta poesia dos poetas líricos, épicos e trágicos. Visando uma renovação da cultura alemã, nomes como Winckelmann, Lessing, Goethe e Schiller veneravam a beleza clássica com o objetivo de erigir uma imagem alemã do mundo antigo⁴⁰.

Entretanto, esses estudos foram modificados pelo historicismo do século XIX, que será objeto de duras críticas de Nietzsche. Como consequência, o antigo estudo da chamada antiguidade clássica vai cedendo lugar para uma visão histórico-científica, encabeçada por filólogos como Karl Muller, August Boeckh e Friedrich Welcker, alunos de Friedrich August Wolf, que contribuiu para o domínio da perspectiva histórico-crítica nos estudos clássicos⁴¹.

A filologia foi fundada por Friedrich August Wolf com o objetivo de promover uma abordagem científica e crítica dos estudos clássicos, afastando-se da “grecomania” que, então, tomava conta do imaginário alemão” (Nasser, 2015, p.83). Antes de Wolf, o entusiasmo pela cultura grega frequentemente se manifestava de maneira idealizada e romântica. Essa “grecomania” era caracterizada por uma adoração sentimental dos gregos antigos, alimentada por figuras como Johann Joachim Winckelmann, que via a Grécia antiga como um ideal de beleza e perfeição cultural.

Ao cunhar o termo “ciência da antiguidade”, Wolf procurou transformar os estudos clássicos, adotando os métodos rigorosos das ciências naturais, o que

⁴⁰ Janz, (2021a, n.p.). A biografia de Friedrich Nietzsche, escrita por Curt Paul Janz, é uma obra publicada em três volumes entre 1978 e 1994. O primeiro volume abrange os primeiros anos de Nietzsche, sua infância, juventude e os anos de formação até sua nomeação como professor na Universidade de Basileia em 1869. O segundo volume trata dos anos produtivos de Nietzsche como professor, sua crescente frustração com a academia, seus problemas de saúde e a decisão de se aposentar precocemente em 1879. Por fim, o terceiro volume enfoca o período pós-acadêmico de Nietzsche, sua produção literária mais significativa, incluindo obras como “Assim Falou Zaratustra”, e seus últimos anos de colapso mental até sua morte em 1900.

⁴¹ Segundo Girardot (2000, p.23), “Com o surgimento do kantiano Friedrich August Wolf, o que aconteceu com os estudos humanísticos foi o que aconteceu com a metafísica com Kant: os ideais elevados e sublimes estéticos foram questionados. O ethos de Wolf limitou-se ao esforço de dar ao conhecimento da antiguidade o ímpeto para seguir o “caminho seguro da ciência”, de acordo com a fórmula de Kant para a metafísica”.

significa “que os estudos da antiguidade devem incorporar o caráter esotérico da física ou da biologia, transformando a filologia num campo restrito a especialistas” (Nasser, 2015, p.83). Segundo Girardot (2000), com esses estudos Wolf se limitou a dar ao conhecimento da antiguidade o caminho seguro da ciência, questionando os ideais elevados e estéticos dos estudos humanísticos. Posteriormente, o reflexo desses estudos científicos recaiu sobre o método utilizado pelos filólogos: o método histórico-crítico que serviu para erguer o paradigma científico da modernidade⁴².

Nietzsche volta-se contra esse historicismo que gerou uma tensão entre filologia e classicismo:

Sobretudo, porém, devemos restringir o historicismo desenfreado. A humanidade tem coisas melhores a fazer do que se ocupar com a história. Mas caso não consiga deixar de fazê-lo, que procure os aspectos educadores [...]. Devemos analisar algo não só porque aquilo veio a acontecer, mas porque foi melhor do que o é hoje e, por isso, nos serve como exemplo”. “O historiógrafo ‘orgânico’ precisa ser poeta: perdemos algo caso não seja poeta”. (Janz, 2021, s/p.).

O filósofo destaca a importância de moderar o historicismo e de buscar aspectos educadores na história. Essa ênfase no contexto histórico e na análise crítica entrou em conflito com a abordagem tradicional do classicismo, que tendia a idealizar e valorizar textos antigos como modelos de perfeição literária e sabedoria moral.

É nesse contexto que se insere a crítica de Nietzsche ao historicismo de seu tempo, sobretudo após a publicação do *Prolegomena ad Homerum* (1795), de Wolf, no qual ele argumentou que os poemas atribuídos a Homero não foram compostos por um único autor, mas que “as gerações seguintes de rapsodos (*Homeriden*) aumentaram e alteraram as canções para formar a unidade da *Ilíada* e da *Odisseia*” (Grair, 2005, p.87).

Na palestra inaugural apresentada na Basileia sobre *Homero e a Filologia Clássica*⁴³, de 1869, o filósofo utiliza a “Questão Homérica” posta por Wolf para defender a ideia de que o trabalho filológico jamais deveria ter se desviado da antiguidade clássica. Nessa preleção, Nietzsche faz uma crítica à filologia tradicional

⁴² Acerca do método histórico-crítico, aduz Nasser (2015, p. 83): “Tal como nos mostra Lange, em Alexandria, onde renasce o apreço grego pelas ciências positivas, o método passa a se tornar o modelo para todas as ciências vindouras, em detrimento da especulação filosófica; indução, experiência e hipótese passam a fornecer o estofo da metodologia científica. Não por acaso Renan enxerga, na filologia e seu método, a fonte do espírito moderno, embrenhado pelo ideário cientificista”.

⁴³ Optamos por abreviar o título da obra *Homero e a Filologia Clássica* nas citações ao longo deste trabalho da seguinte forma (H.F.C.). Utilizamos a versão publicada na revista *Princípios*, Natal, vol. 13, n. 19-20, jan./dez. 2006, p. 179-199.

e seus métodos estritamente científicos e imprime um significado até então ausente no conceito tradicional de filologia, que é a “necessidade da reaproximação da filologia com a antiguidade clássica em prol dos fins educacionais da modernidade⁴⁴.

Nietzsche escreve à mãe, no período em que é estudante em Pforta: “Você precisa saber que agora me interessa muito pela história” (Janz, (2021 s/p.) e que nutria grande estima por Wolf.⁴⁵ O que ele fez foi adotar uma abordagem inovadora e filosófica na filologia, o que o diferenciava dos métodos tradicionais defendidos por seus contemporâneos. Por isso, Nietzsche foi duramente criticado pela comunidade acadêmica de filólogos, que o considerava um estudioso que não aderiu aos padrões científicos rigorosos da época⁴⁶. Esse consenso crítico foi amplamente aceito e perpetuado, moldando a reputação de Nietzsche na academia, sobretudo após a publicação do panfleto *Zukunftsphilologie* de Wilamowitz-Moellendorff.⁴⁷

Antes de adentrar na crítica que Nietzsche tece e mais, antes de adentrar na “Questão Homérica”, consideremos o que o filósofo entendia por filologia clássica. Na palestra sobre *Homero e a Filologia Clássica*, Nietzsche delineia duas possíveis abordagens ou objetivos dentro da filologia: a filologia universitária e a educação clássica.⁴⁸ Ele sugere que a verdadeira filologia deve integrar ambas as abordagens. A filologia universitária fornece os métodos e o rigor necessários para uma compreensão detalhada e precisa dos textos antigos. A educação clássica, por sua vez, aplica esses conhecimentos de maneira a enriquecer a vida contemporânea, inspirando ideais elevados e promovendo a elevação da cultura. Essa integração cria uma filologia que é ao mesmo tempo cientificamente rigorosa e culturalmente relevante, capaz de iluminar tanto o passado quanto o presente.

⁴⁴ Porter (2000).

⁴⁵ Nasser (2015).

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ A esse respeito, Nasser (2015, p.82) entende que “a caracterização de Nietzsche enquanto um dileitante descompromissado com pesquisas sérias no terreno da filologia seria injustificada, podendo ser o reflexo de uma má-fé nutrida por razões circunstanciais e muito pouco íntegras – poder-se-ia dizer que, enquanto um pupilo de Otto Jahn, Wilamowitz ataca Nietzsche somente por sua associação com Ritschl”.

⁴⁸ De acordo com Girardot (2000, p.59): “Nas notas preparatórias para a palestra inaugural da Basileia sobre Homero e a filologia clássica, Nietzsche distingue duas possibilidades ou dois objetivos dentro da ciência que está prestes a professar publicamente: os da filologia universitária e os da educação clássica. A concepção da primeira reflete o estado que a filologia alcançou a partir do impulso dado por Wolf e confirmado pelos trabalhos e orientações de Ritschl: o estudo científico, ou seja, sistemático e crítico da linguagem transmitida pelos textos e o estudo da história e as chamadas ciências auxiliares, como epigrafia, numismática, arqueologia, etc. A segunda, por outro lado, é orientada e nutrida pelas tendências humanísticas de Lessing, Winckelmann, Humboldt, Goethe e Schiller, que vêem no conhecimento e assimilação dos antigos o estabelecimento de um modelo de existência humana perfeita e que geralmente é resumido na palavra *kalokagathos*.”

A crítica de Nietzsche se dirige ao primeiro aspecto da filologia, ou seja, à abordagem puramente científica para o estudo dos textos e da cultura da antiguidade. Como alternativa a esse estudo, ele propôs introduzir o elemento estético no conceito de filologia, que serviria de ponte para a filologia se integrar com a antiguidade clássica como um espelho exemplar, até então negligenciado por seu caráter estritamente científico⁴⁹.

Nietzsche entendia que, além do componente científico presente na disciplina, devia-se reconhecer o elemento artístico, “cujo objeto e propósito comum são a Antiguidade em seu sentido arquetípico” (Girardot, 2000, p.59). Ele desenvolve essa ideia na preleção da Basileia em que procura mostrar que a filologia não seria apenas ciência, mas um pouco de história, de ciência natural e de estética.

E inclusive que ela ainda resguarda em si um elemento artístico imperativo no terreno estético e ético, o qual está em duvidoso conflito com sua gesticulação puramente científica.

A filologia é tanto um pouco de história quanto um pouco de ciência natural e de estética: história, na medida em que quer compreender as manifestações de determinadas nações [Volksindividualitäten]¹ em quadros sempre novos, a lei imperante na fugacidade dos fenômenos; ciência natural, enquanto pretende indagar o instinto mais profundo do ser humano, o instinto lingüístico; e finalmente, estética, porque a partir de uma série de antigüidades erige a chamada “Antigüidade Clássica”, com a pretensão e o propósito de desenterrar dos escombros um mundo ideal e confrontar à atualidade o espelho do clássico e eternamente exemplar. (H.F.C., p.179)

O aspecto histórico da filologia vai além do que se entende comumente por ele, pois não se limita a narrar acontecimentos passados. Segundo Girardot (2000, p.59), “o componente histórico da filologia é propriamente a filosofia da história, mas esta última tem uma função subordinada à estética, na medida em que tal filosofia da história abrange ou estabelece a lei, ou seja, o ‘clássico’” dos acontecimentos da antiguidade. Nietzsche posiciona a filologia como uma ciência natural, pela precisão e rigor dos seus métodos, comparáveis aos das ciências naturais, e porque ela se dedica ao estudo científico da linguagem, instinto natural do ser humano.

Ao afirmar que a filologia é também um pouco de estética, Nietzsche reformula a noção de filologia predominante à época. O elemento estético introduzido por Nietzsche no conceito de filologia possui um caráter eminentemente artístico e serve para evitar a redutibilidade da filologia ao mero conhecimento acadêmico. A partir da perspectiva histórica, propriamente a filosofia da história, formam-se as bases para

⁴⁹ Idem.

que a estética construa um mundo ideal que serve de modelo para o presente⁵⁰. Nesse sentido, o clássico “entendido como o perene dos eventos da antiguidade, dá à estética os fundamentos para que ela construa um mundo ideal como modelo para o presente” (Girardot, 2000, p.60) e com isso a filologia assume a função pedagógica atribuída por Nietzsche (1869).

Que estes impulsos [Triebe] inteiramente diversos, o científico e o estético, foram-se reunindo sob um nome comum, sob uma espécie de monarquia fictícia, torna-se claro; sobretudo pelo fato de que segundo sua origem a filologia foi em todas as épocas simultaneamente uma pedagogia. Sob a perspectiva pedagógica dispôs-se uma seleção dos elementos mais dignos de aprendizado e mais instigantes para a cultura, e assim aquela ciência, ou pelo menos aquela tendência científica que chamamos filologia, desenvolveu-se a partir de uma profissão prática, sob a pressão da necessidade [H.F.C., p. 179].

Nietzsche, então, buscou colocar a racionalidade decorrente dos impulsos científicos a serviço do propósito educacional, de modo que “as tendências científicas da filologia, ou seja, a história e a linguística, teriam de contribuir não para o conhecimento da verdade, mas para a determinação do ideal clássico” (Nasser, 2021, p.142). Nietzsche aponta que a filologia, ou pelo menos a tendência científica que ela representa, se desenvolveu como uma profissão prática devido à necessidade. Isso sugere que a filologia não é apenas uma busca teórica ou acadêmica, mas uma disciplina que surgiu e evoluiu para atender a necessidades educacionais e culturais concretas.

A filologia clássica é, portanto, pedagogia que, sob o nome de filologia clássica, reúne os instintos científico e ético. É nesse sentido que, na *Enciclopédia de Filologia Clássica*⁵¹, Nietzsche se preocupa com o problema de como se tornar um professor ideal, que deve ter “uma enorme capacidade de produção produtiva” (Enciclopédia, p.298). Como seu principal impulso é o pedagógico a filologia clássica não poderia ser uma ciência de estudiosos sem visão criativa, ou seja, meramente acadêmicos.

O impulso pedagógico relaciona-se diretamente com a falta de autonomia da filologia, porque ele se desenvolve a partir da necessidade do povo, em determinada época e lugar. Caso a filologia não considere o aspecto pedagógico, sua tarefa não será concluída, pois o conhecimento científico, por si só, não tem aplicabilidade prática.⁵²

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Neste trabalho vamos nos referir ao texto apenas como *Enciclopédia*.

⁵² Nasser (2021).

Se nos colocarmos cientificamente na Antigüidade, poderemos tentar conceber o passado com olhos de historiador ou, à maneira do pesquisador da natureza, poderemos classificar, comparar, quando muito reconduzir as formas lingüísticas das obras-primas da Antigüidade a algumas leis morfológicas: sempre perderemos o maravilhoso elemento formador [das wunderbar Bildende], o aroma genuíno da atmosfera antiga; esqueceremos aquele saudoso estímulo que com o poder do instinto, como o mais gracioso auriga, conduz nosso sentir e fruir aos gregos. [H.F.C., p.182].

Nietzsche defende uma abordagem de ensino que evite que a filologia se torne um mero exercício acadêmico. Em vez disso, o filólogo deve manter um enfoque humanístico, procurando descobrir e envolver-se com os ideais da antiguidade clássica⁵³. Essa é uma característica do esteta, que sabe como “desenterrar dos escombros um mundo ideal e confrontar à atualidade o espelho do clássico e eternamente exemplar” [H.F.C., 1869, p.179].

O papel da pedagogia, portanto, assume duas perspectivas que Nietzsche aborda tanto na preleção da Basileia, *Homero e a Filologia Clássica* como posteriormente, na *Enciclopédia*. Em relação a primeira, Nietzsche entende que o filólogo deve alcançar a “antiguidade ideal” [H.F.C., p.183] por meio da reaproximação dos “artistas amigos da antiguidade” [H.F.C., p.182]. Ele retoma esse tema na *Enciclopédia* e resgata a visão de que o filólogo ideal ou professor superior precisa unir três inclinações: a pedagógica, o desejo de saber e o amor pela antiguidade. Em relação a esse último, o filólogo deve transmitir à juventude e para isso é necessário que ele compreenda o clássico e atue como um “intermediário entre os grandes gênios e os novos gênios que estão se tornando, assim, entre o grande passado e o futuro”. (*Enciclopédia*, p.298).

A visão de Nietzsche é um apelo para que o estudo da Antiguidade não se limite à análise científica fria, mas que também inclua uma abordagem que valorize a beleza, a emoção e a intuição. Ele nos lembra que a verdadeira apreciação dos antigos envolve mais do que entender suas línguas e suas histórias; envolve sentir e experimentar a essência viva que animava suas culturas. É assim que Nietzsche busca harmonizar arte e ciência, propondo uma renovação da filologia.

O que nós afirmamos, a bandeira que erguemos, é o fato de que a filologia clássica em sua grande totalidade nada tem a ver com estas lutas e aflições de seus singulares jovens [...] a filologia clássica não almeja nada mais que a completude finita de sua essência mais própria, a fusão completa e a

⁵³ Idem.

unificação dos impulsos básicos inicialmente inimigos e apenas unificados pela violência. (*H.F.C.*, vol. 13, 2006, p.183)

Aqui, Nietzsche descreve a filologia clássica como uma disciplina que originalmente nasceu da fusão de impulsos opostos ou conflitantes. A menção à "violência" na unificação desses impulsos sugere que o desenvolvimento da filologia envolveu conflitos e tensões dos filólogos, mas que nada têm a ver com a disciplina. Apenas o conhecimento estudado e difundido academicamente não era suficiente para abranger a filologia. A cientificidade seria apenas um elemento da filologia que se desenvolveu a partir de uma necessidade prática educacional.

As orientações básicas da filologia variaram ao longo do tempo, refletindo o grau de cultura e a evolução do gosto de cada período. Em diferentes épocas, aspectos específicos da filologia receberam mais ou menos ênfase, conforme as necessidades e interesses culturais. E é por esse motivo que “a avaliação da filologia, na opinião do público, depende muito do ímpeto da personalidade dos filólogos” [*H.F.C.*, p.180]⁵⁴.

Essa falta de clareza conceitual em relação à filologia aumenta a insegurança e desinteresse pelos problemas filológicos. Esse estado de indecisão “atinge sensivelmente uma ciência, na medida em que desse modo seus inimigos secretos ou manifestos podem trabalhar com um sucesso muito maior.” [*H.F.C.*, p.180]. Quando se refere aos inimigos da filologia, Nietzsche se refere aos estudiosos que não reconheciam a importância de se buscar no ideal clássico um modelo para proteger o bom gosto e pensar o presente.

2.1 Os amigos da antiguidade

A fim de combater os inimigos, aqueles para quem a filologia é uma perda de tempo e o helenismo é visto como ultrapassado, Nietzsche sugere que o filólogo deve recorrer aos artistas alemães – Goethe e o círculo classicista de Weimar - para alcançar a antiguidade e retomar o contato com os antigos. Isso porque foram esses

⁵⁴ Nas palavras de Girardot (2000, p.72): “Portanto, quando Nietzsche discute o tema das contradições no conceito e delimitação das tarefas de a filologia clássica, ele as remete à variedade contraditória das personalidades dos grandes filólogos aos "grandes mestres" e à atuação diversa e ao cenário contraditório dada por cada um deles deu a um dos três instintos fundamentais de acordo com os graus de cultura e gosto. Ele os remete, em uma palavra, à história da personalidade da filologia, não à história de seus métodos em si, nem a ciência em si”.

artistas que compreenderam os antigos com profundidade ao orientarem seus estudos para os fins superiores da cultura, algo distante da filologia estritamente científica.

Nós, os filólogos, sempre devemos levar em conta o apoio dos artistas e das naturezas artisticamente constituídas, pois somente estes podem sentir como a espada da barbárie pende sobre a cabeça de cada indivíduo que perde de vista a simplicidade inefável e a nobre dignidade do helênico, como ainda nenhum progresso tão brilhante da técnica e da indústria, nenhum regulamento escolar, tão da época, nenhuma educação política das massas, ainda tão em voga, podem nos proteger da maldição das ridículas e nomádicas³ aberrações do gosto e da aniquilação mediante a cabeça terrivelmente bela da Górgona do clássico. (*H.F.C.*, p.181).

Nietzsche via nos clássicos alemães uma ponte para aproximar a filologia da antiguidade clássica porque acreditava que as obras de escritores e pensadores alemães, como Goethe e Schiller, incorporavam qualidades e valores que ressoavam com os ideais das antigas culturas grega e romana. Ao estudar e apreciar as obras clássicas alemãs, os filólogos poderiam reconectar-se com as conquistas estéticas e intelectuais do mundo antigo.

Essa exortação feita publicamente em 1869 nos mostra como o jovem Nietzsche, desde o início de sua carreira acadêmica, propunha uma filologia que integrasse o estético, o filosófico e o científico, promovendo um diálogo entre esses domínios. O impulso estético é particularmente voltado para a idealização da antiguidade greco-romana e assim Nietzsche passou a integrar princípios humanísticos em seu trabalho filológico como uma ferramenta pedagógica e estética, destinada a cultivar os valores clássicos e enriquecer a cultura contemporânea⁵⁵.

Sob a expressão “artistas amigos da antiguidade”, Nietzsche está abrigando Goethe e Schiller, autores que cita nominalmente nesse texto de 1869. Ambos recorreram aos antigos para iluminar um ideal que pudesse orientar a cultura contemporânea e censuraram a falta de capacidade artística da filologia tradicional. A esse respeito, inclusive, Nietzsche afirma que Schiller censurava os filólogos opositores da antiguidade “porque eles teriam arrancado a coroa de Homero” (*H.F.C.*, p.182). Essa censura também coube a Goethe que, em seu poema⁵⁶, expressa sua

⁵⁵ A esse respeito, Nasser (2021, p.142): “Como a filologia nietzschiana tem a educação (*Bildung*) como objetivo principal, a busca do ideal clássico na antiguidade greco-romana é uma prioridade, uma característica que contradiz os impulsos científicos, que quando tomados isoladamente, são contrárias à própria essência da educação”

⁵⁶ “Perspicazes como sóis, libertastes-nos de toda veneração, e libérrimos confessamos que a *Iliada* é feita só de retalhos. Que nossa revolta não ofenda ninguém, pois tanto a juventude sabe inflamar-nos, que preferimos pensá-la como um todo, senti-la alegremente como um todo” [*HFC*, p.181]. No original de Nietzsche: “Scharfsinnig habt Ihr, wie Ihr seid, von aller Verehrung uns befreit, und bekannten

indignação contra a destruição da divindade de Homero e sua redução, a partir da tese de Wolf, a um mero nome que exprimia uma tradição transmitida oralmente pelos rapsodos ao longo de séculos.⁵⁷

Nietzsche aprofunda a questão da necessidade de reaproximação da filologia com o passado na *Enciclopédia*, onde defende que o objetivo da filologia é a imersão no passado. Assim sendo, o filólogo deve se familiarizar com os grandes modernos da Alemanha:

O meio mais importante de promover a receptividade à antiguidade é ser um homem moderno que esteja realmente em contato com os grandes modernos. É particularmente importante familiarizar-se com Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, para que possamos sentir, de alguma forma, com eles e a partir deles, o que é a antiguidade para o homem moderno. (Enciclopédia, p.299)

Do trecho acima, extrai-se que a receptividade à antiguidade exige uma familiaridade profunda com os grandes pensadores modernos. Estes pensadores – Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, agiram como pontes entre o passado antigo e o presente, reinterpretando e integrando os valores clássicos em um contexto contemporâneo. Isso significa, segundo Porter (2000, p.176):

Uma faculdade de projeção imaginativa, que é o oposto de uma profunda familiaridade com a antiguidade. Em vez disso, é necessário que o sujeito filológico se afaste do passado como em uma pintura impressionista, que ele feche os olhos para o borrão dos detalhes históricos. Somente assim o passado poderá ser visto, no caso do presente, como aquele ‘idílio belíssimo’ que chamamos de ‘antiguidade clássica’.

A receptividade ao passado exige dos modernos a imersão no ideal estético da antiguidade; e mesmo que se possa reconhecer a dificuldade de alcançar essa meta, de aproximar a filologia da antiguidade ideal por meio da fusão dos impulsos, deve-se sempre tê-la em mente como um caminho a ser seguido. Essa é a filologia que Nietzsche chama de “centauro singular” da “lentidão ciclópica”.

überfrei, dass Ilias nur ein Flickwerk sei. Mög’ unser Abfall niemand kränken; denn Jugend weiss uns zu entzünden, dass wir ihn lieber als ganzes denken, als Ganzes freudig ihn zu empfinden”.

⁵⁷ De acordo com Girardot (2000, p.23): “Para Wolf, portanto, mais importante do que a devoção cega à antiguidade era a base científica e sistemática dos estudos clássicos. Seu Prolegomena ad Homerum de 1975 é o primeiro documento da ciência da antiguidade suas possibilidades, suas tarefas e seus limites. Mas isso, por sua vez, trouxe consigo a destruição do encantamento poético e da magia que cercavam a imagem humanística do mundo antigo. O início da interminável e inacabada “questão homérica”, a destruição da personalidade histórica de Homero, que provocou o protesto de Schiller, introduziu a ciência rigorosa como um elemento negativo na visão estética da Grécia ideal”.

Todo o movimento científico artístico destes estranhos centauros parte com um ímpeto enorme, mas dirige-se com ciclópea lentidão a ultrapassar aquele abismo entre a Antigüidade ideal – que talvez seja apenas a mais bela flor da germânica saudade de amor pelo sul – e a real (H.F.C., p.183).

Nietzsche afirma a necessidade de valorizar os esforços de seus precursores para compreender os gregos antigos. Esses clássicos atuam como mediadores culturais entre a antiguidade e o mundo moderno, e fornecem os ideais e padrões que Nietzsche utiliza para criticar a cultura moderna. Na *Enciclopédia*, Nietzsche relaciona a importância de o filólogo desenvolver o impulso pedagógico a partir do contato com os clássicos alemães. O contato com Winckelmann, Lessing, Schiller, Goethe, por exemplo, “estimula a nostalgia, um sentimento que serve como condição para estabelecer uma conexão autêntica com a antiguidade clássica” (Nasser, 2021, p.146).

O envolvimento de Nietzsche com a antiguidade clássica, especialmente a cultura e a filosofia gregas antigas, teve um impacto no seu desenvolvimento filosófico intensificando o desejo de se desvincular da filologia e seguir em direção à filosofia. Esse desejo é explicitado na carta de janeiro de 1871 ao Conselheiro Vischer, onde Nietzsche revela seu sofrimento existencial e a insatisfação com a sua carreira filológica⁵⁸.

Nietzsche sentia que seu trabalho na filologia o desviava de suas verdadeiras inclinações filosóficas. Ele descreve na carta como a exigência de se concentrar em tarefas filológicas diárias o cansava e esgotava fisicamente, sugerindo que seu verdadeiro desejo era dedicar-se à reflexão filosófica sobre temas mais homogêneos e coerentes. A filologia, com suas limitações técnicas e históricas, não conseguia satisfazer seu desejo por uma compreensão mais ampla e filosófica da vida.

⁵⁸ Em uma carta escrita em janeiro de 1871 ao Conselheiro Vischer, quando pretendia candidatar-me à docência de filosofia, Nietzsche diz: “No que diz respeito à minha qualificação pessoal de me candidatar à docência filosófica, preciso primeiro apresentar meu currículo pessoal [...]. As pessoas que me conhecem desde meus anos como aluno e estudante jamais duvidaram da prevalência das inclinações filosóficas; e também nos estudos filológicos sempre me senti atraído por aquilo que me parecia significativo para a história da filosofia ou para os problemas éticos e estéticos. [...] Quero lembrar que já anunciei duas preleções de natureza filosófica. [...] Desde que me dedico à filologia, jamais me cansei de manter um contato íntimo com a filosofia; sim, minha preocupação principal sempre esteve relacionada a questões filosóficas, como muito poderão testificar [...]. Creio que tenha sido um puro acaso não ter colocado a filosofia no centro de meus planos universitários: o acaso, que me negou um mestre filosófico importante e verdadeiramente inspirador [...]. Certamente, porém, seria esta a realização de um dos meus maiores desejos, se eu pudesse seguir também nisso a voz da minha natureza” (Janz, 2021 a, n.p.)

Dessa forma, a proposta de Nietzsche de fundir os impulsos científico e estético faz parte de seu projeto de conceber uma “filosofia filosófica”. Tanto é que ele conclui a conferência inaugural apresentada na Basileia invertendo a frase de Sêneca: “philosophia facta est quae philologia fuit” (H.F.C., p. 198), dando a entender que a filologia precisa da filosofia para alcançar sua plena realização.

Com isso deve pronunciar-se [o fato de] que toda e qualquer atividade filológica deve ser abarcada e cercada por uma visão filosófica universal [philosophische Weltanschauung], na qual tudo que é particular e isolado seja dissipado, enquanto rejeitável, e apenas subsistam o todo e a uniformidade. (H.F.C., p. 198)

Embora Nietzsche reconheça a importância da história e das ciências da natureza, ele não se limita às diretrizes da filologia tradicional. Em vez disso, ele desenvolve um projeto inovador de “filologia filosófica”, que busca combinar a análise textual rigorosa com uma reflexão filosófica. Esse projeto reflete sua tentativa de superar as limitações do cientificismo e do historicismo em relação ao estudo dos textos antigos e da cultura clássica⁵⁹.

A ideia de uma filologia filosófica que Nietzsche propunha era incomum e inovadora para sua época em que a maioria dos filólogos contemporâneos de Nietzsche, como Karl Lachmann, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Otto Jahn e Friedrich Ritschl, defendiam uma abordagem rigorosamente científica e metodológica para a filologia. Eles enfatizavam a necessidade de separar a filologia da filosofia, concentrando-se em métodos de crítica textual, análise linguística e estudos históricos de maneira objetiva e empírica⁶⁰.

A “filologia do futuro” de Nietzsche é uma prática que não aspira à autonomia absoluta, mas é transformada através da filosofia. Essa nova filologia não estaria comprometida apenas com normas científicas. Ela também teria a responsabilidade de buscar, no mundo grego, caminhos para verdades eternas, criando um impacto estético e edificante⁶¹.

⁵⁹ Nasser (2015).

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Segundo Nasser (2015, p.85): “Essa exortação à filosofia tem por finalidade romper com a visão demasiadamente estreita da filologia enquanto um ofício analítico que aspira à pura erudição, criando, dessa forma, condições propícias para se colocar “grandes questões” visando à compreensão total – por exemplo, questões que interroguem o “sentido” último da tragédia grega²³. Apoiada pela filosofia e a sua revelação do universal, a filologia passa a ver a si mesma como uma atividade sintética que auxilia na elevação do “homem moderno”. Essa filologia reformada não estaria tão somente comprometida com frias normas científicas, mas também com o encargo de ver no mundo grego o caminho para verdades eternas, o que deveria, em última instância, suscitar efeitos estetizantes e

Com isso, Nietzsche desenvolve a questão humanista em que arte e ciência devem ser vistas sob a perspectiva da vida e defende, ainda na palestra inaugural, uma nova filologia que, ao invés de ocultar a antiguidade com seu ideal, desvela seus véus para buscar uma antiguidade real, trágica⁶². Esta nova ciência, que Nietzsche vislumbra, vai além da filologia tradicional. Sua "filologia do futuro" busca reformar a disciplina de forma radical, destruindo os antigos paradigmas e criando novos métodos e objetivos para explorar e compreender a cultura e a história⁶³.

Dessa visão de Nietzsche decorrem as críticas de Wilamowitz porque ele argumentava que “essa tarefa não pertence à filologia e que o colapso dos santuários é uma consequência óbvia de todo trabalho científico” (Girardot, 2000, p.62). As críticas a essa nova filologia se dirigem sobretudo a um suposto erro metódico por Nietzsche definir a filologia não pelo que ela é, mas pelo que deveria ser, ou seja, de transformar a filologia em uma *metafilologia*⁶⁴.

Percebe-se que, embora Nietzsche não defina de fato o que é a filologia clássica, ele dá um sentido filosófico aos elementos científicos e históricos até então estabelecidos. No exemplo da interpretação da questão homérica, “ele dá à filologia uma função que ela não teve e não pretendeu ter com o escopo e a profundidade que alcançou em Nietzsche: a de erguer altares novos e mais dignos onde se diz que a filologia demoliu santuários” (Girardot, 2000, p.62). A seguir, abordaremos a “Questão Homérica” que Nietzsche utiliza como exemplo na palestra inaugural para demonstrar que a filologia jamais se desviou da antiguidade ideal.

2.2 A “Questão Homérica”

Homero é uma figura central para os classicistas devido à sua importância como autor dos dois épicos fundamentais da literatura ocidental: a “Ilíada” e a

edificantes: o reconhecimento da Antiguidade Clássica como um “mundo ideal”, um espelho “eternamente exemplar” (*Homero e a filologia clássica*, KGW, II, 1, p. 249 e 250). Nietzsche busca incutir o valor formador na mentalidade fortemente científica do filólogo como o valor mais elevado, o que viabiliza uma retomada enfática dos ideais educacionais do projeto apresentado pelos classicistas de uma regeneração cultural da Alemanha mediante um retorno aos gregos”.

⁶² Girardot (2000).

⁶³ A ciência, a arte e a filosofia que Nietzsche sente crescer intimamente dentro de si mesmo; o “centauro singular” que ele elogia é a nova ciência de sua intenção futura, a “filologia do futuro” que Wilamowitz-Moellendorf apelidou e quis ferir sem perceber que Nietzsche desejava buscava esses aprimoramentos acadêmicos. Sua “filologia do futuro” é aquela que, como na questão homérica, destrói fria e corajosamente os velhos templos “para erguer novos e mais dignos altares”. (Girardot, 2000, p.43).

⁶⁴ Girardot (2000).

"Odisseia". Esses textos não só são obras-primas da literatura grega, mas também fornecem uma janela para a cultura, os valores e as crenças da Grécia antiga. Eles têm sido estudados ao longo dos séculos por sua riqueza literária, histórica, mitológica e filosófica.

Ao longo do século XVIII, a recepção de material clássico greco-romano atingiu o ápice e se espalhou por toda a Europa Ocidental, especialmente os estudos sobre Homero com tentativa de “descobrir o espírito original da cultura grega”⁶⁵. A esse respeito, um dos trabalhos acadêmicos mais influentes foi o *Prolegomena ad Homerum* (1795), de Wolf, no qual ele argumentou que os poemas atribuídos a Homero não foram compostos por um único autor, mas por gerações subsequentes de rapsodos (*Homeriden*) que aumentaram e alteraram essas canções, formando a unidade da "Ilíada" e da "Odisseia" quando foram finalmente escritas⁶⁶. A abordagem analítica dos textos Homéricos feita por Wolf suprimiu a figura de Homero como autor único, desafiando a noção romântica do gênio literário individual e a ideia de que obras de grandeza literária são criadas por talentos excepcionais.

Por esta razão, ou seja, devido ao indiscutível valor cultural no Ocidente, Homero atraiu o interesse de Nietzsche, sobretudo na sua fase filológica inicial. Estudar a avaliação que Nietzsche faz de Homero significa tanto examinar o lugar de Nietzsche na tradição clássica, quanto entender a análise que ele faz das críticas culturais a partir dessa tradição⁶⁷.

Nietzsche usou a questão de Homero para desenvolver, a partir dela, sua concepção do sentido da filologia e para fazer uma confissão pessoal sobre *sua* posição em relação à filologia – a de que essa ciência jamais deveria ter se desviado da antiguidade clássica. Essa questão assolava o século XIX, tanto dentro como fora da academia⁶⁸.

Na palestra inaugural apresentada na Basileia, Nietzsche desafiou o problema posto por Wolf há quase um século acerca da “Questão Homérica” - que envolvia

⁶⁵ North (2012).

⁶⁶ Grair (2005).

⁶⁷ Porter (2004).

⁶⁸ Nas palavras de Porter (2004, p.16): “O que estava em causa não era apenas a questão homérica (nomeadamente as questões: quem compôs os épicos, quando e onde? são de um único autor ou produto de uma tradição, se não é um comitê? e assim por diante), mas sim algo mais profundo que estava a impulsionar a questão. Aquilo a que Nietzsche queria chegar dizer com a sua reformulação cativante e perspicaz da Questão Homérica era toda a atitude da modernidade em relação ao estudo da “chamada antiguidade ‘clássica’”, esse “mundo ideal enterrado” que o Clássico tentava trazer à luz no presente contemporâneo”.

buscar a veracidade histórica dos textos homéricos *Ilíada* e *Odisseia* e sua real autoria. Nietzsche questiona “Fez-se então um conceito a partir de uma pessoa ou uma pessoa a partir de um conceito? Esta é a genuína “questão homérica”, aquele problema central da personalidade” (H.F.C., p.187]. Aqui, ele reconhece que a questão de saber se Homero é, em primeiro lugar, uma pessoa ou um conceito é insolúvel e deve ser entendida, de certa forma, como uma aporia.

O texto se fez necessário em virtude da querela desencadeada pela “Questão Homérica” que terminou por provocar uma tensão entre filologia e classicismo. Sobre essa questão, dois grupos distintos divergiram durante o período do romantismo alemão: por um lado, um grupo de estudiosos acreditava que as obras eram de autoria de um único poeta, conhecido como Homero, e que esses poemas foram transmitidos oralmente ao longo das gerações antes de serem registrados por escrito; por outro lado, havia estudiosos que interpretavam as epopeias como sendo compostas por vários poetas ao longo do tempo, cada um contribuindo com partes diferentes das obras.

Aqui reapareceu agora a espinhosa questão: não há de bastar talvez um único gênio para explicar-se o estado existente daquela excelência inigualável? Agora aguçava-se a vista para aquilo onde se devia encontrar aquela excelência e singularidade. Impossível [encontrá-la] na disposição da obra completa, dizia um dos partidos, pois ela é completamente defeituosa, mas talvez nos cantos isolados, nas partes em geral; não no todo. Em contrapartida, um outro partido fazia valer a autoridade de Aristóteles, que precisamente no esboço e na seleção do todo admirava no mais alto grau a natureza “divina” de Homero; e se este esboço não se evidenciava com clareza, tratava-se de um defeito que era preciso atribuir à tradição, não ao poeta, consequência de retoques e interpolações através das quais o cerne original havia sido paulatinamente encoberto. [H.F.C., p.189].

Independentemente da posição adotada acerca do problema e mesmo considerando a possibilidade de muitas pessoas terem escritos os poemas homéricos, Nietzsche entende que a unidade de Homero reside na questão da personalidade:

Assim, dizia Nietzsche, ainda que nem tudo que se encontra na *Ilíada* e na *Odisseia* seja genuinamente “homérico”, ainda que o escriba destas epopéias não seja Homero, é preciso compreender que também se devia tratar de um ser ímpar, do gênio que nos legou a poesia épica remanescente da época clássica. A personalidade deste gênio é tudo que importa. Pois ela é o que perdura, aquilo com que podemos aprender o que é grandioso e o que é transitório. (H.F.C., p.176).

Para desenvolver sua tese, Nietzsche critica a oposição estabelecida entre poesia nacional e poesia individual que reduz a poesia a um produto da massa ou da tradição, minimizando o papel criativo do indivíduo.

Não há nenhuma oposição mais perigosa na estética moderna do que aquela entre poesia nacional e poesia individual, ou, como se costuma dizer, poesia artística [Kunstichtung] [...] Agora compreendia-se pela primeira vez o poder sentido há muito tempo das grandes individualidades e manifestações da vontade, maiores que o ínfimo indivíduo isolado que desaparece; agora reconhecia-se como tudo que há de genuinamente grandioso e transcendente [weithintreffende] no reino da vontade não poderia ter sua raiz mais profunda na figura tão efêmera e impotente da vontade individual; agora faziam-se sentir finalmente os grandes instintos da massa, os impulsos nacionais inconscientes como o suporte e a alavanca genuínos da chamada história universal. [H.F.C., p. 190].

Ou seja, embora os instintos da massa e os impulsos inconscientes governem a história universal, são os indivíduos excepcionais que conseguem captar e expressar a essência dessa cultura de maneira única e duradoura. A massa, com seus instintos coletivos, não é capaz de produzir, por si só, uma grande obra de poesia ou arte. Segundo o filósofo, “não existe de modo algum uma oposição semelhante entre poesia nacional e poesia individual: bem antes toda poesia, e naturalmente, toda poesia nacional, precisa de um indivíduo singular mediador” (H.F.C., p.191).

Além disso, é necessário reconhecer o papel essencial de um indivíduo genial na compilação e preservação das tradições orais que constituem os poemas homéricos. Embora o indivíduo Homero possa ter se perdido no tempo e não ser necessariamente o autor original de todos os versos dessas epopeias, a figura de Homero representa o gênio por trás da criação e preservação da poesia épica clássica. Nesse sentido:

Homero, na verdade, é o nome de um outro indivíduo genial que se perdeu no tempo, mas cuja excelência fez com que seu nome se tornasse o santuário da poesia épica heróica; o altar onde todos os poetas posteriores imolaram suas criações e consagraram sua homenagem, vertendo seus cantos como se fossem rios a desaguar no majestoso e incomensurável oceano de Homero. (H.F.C., p.176)

Do trecho acima, extrai-se que Nietzsche enfatiza a transcendência da obra de Homero, na qual a figura histórica do autor é menos importante que o impacto duradouro e a influência monumental de suas obras. Homero, como um símbolo de genialidade, se tornou o ponto de referência e inspiração para gerações de poetas, evidenciando o poder e a continuidade da tradição épica na literatura.

Nietzsche leva essa questão para os textos homéricos para exemplificar a necessidade de distinguir o aspecto individual do que foi transmitido pela tradição. A tradição se forma a partir de um juízo estético, subjetivo, determinado por épocas e lugares e isso fez com que os textos homéricos fossem considerados perfeitos. Entretanto, o aspecto individual de Homero não foi considerado, o que resulta que “Homero, como o poeta da *Ilíada* e da *Odisseia*, não é uma tradição histórica, mas um juízo estético” (H.F.C., p.193).

Assim, o filósofo não descarta a possibilidade de que muitas pessoas tenham escrito os textos homéricos, mas discorda que se possa atribuir a unicidade das obras a uma única pessoa. Ao se referir à *Ilíada*, Nietzsche diz:

É impossível que aquele alinhavo, enquanto a manifestação de um entendimento artístico ainda pouco desenvolvido, pouco compreendido e geralmente estimado, possa ter sido o ato propriamente homérico, o acontecimento que marcou a época. O plano, bem antes é justamente o produto mais jovem que a celebridade de Homero. Portanto, aqueles que “procuram pelo plano original e perfeito” procuram um fantasma, pois o arriscado caminho da tradição oral já havia sido trilhado por completo quando se lhe acrescentou a ideia de um plano. (H.F.C., p.195).

Para Nietzsche, Homero é um nome que transcende a identidade de um único indivíduo, tornando-se um símbolo da poesia épica. A qualidade das obras atribuídas a ele fez com que seu nome se tornasse um ponto de referência para todos os poetas posteriores que ofereciam suas próprias criações a Homero, o que contribuiu para a unicidade das obras.

A unicidade das obras reside na questão da personalidade de Homero que envolve compreender como “a personalidade do gênio impõe uma ética, uma estética, e uma cosmovisão universal que lhe serve de norte e de sul a todo juízo e exame” (H.F.C., p. 77). Arte e a ciência são aspectos complementares da vida, de modo que se deve considerar a personalidade do sujeito Homero e não apenas o aspecto histórico de sua obra.

Homero como poeta da *Ilíada* e da *Odisseia* não é uma tradição histórica, mas um juízo estético [...]. Com isso, porém, ainda não dissemos que o poeta das obras épicas mencionadas nada mais seria do que fruto da imaginação, na verdade, uma impossibilidade estética”. O elemento original das duas poesias épicas seria o individual. Depois teria vindo a inundação pela tradição oral, que completou tudo conforme planejado. A conclusão de Nietzsche é: “Acreditamos naquele grande e uno poeta da “*Ilíada*” e da “*Odisseia*” – não, porém, em Homero, como este poeta (p.194).

Portanto, para Nietzsche, a figura de Homero é um símbolo que representa a origem e a unificação estética das epopeias, mas a verdadeira autoria dessas obras é mais complexa e provavelmente resultado de um processo coletivo e evolutivo dentro da tradição oral.

O fato é que para Nietzsche a ideia de Homero não pode ser pensada exceto através da ficção de uma pessoa — ele é, de fato, um “conceito personificado” (*ein personifizierter Begriff*). Esse entendimento complexifica o relato de Nietzsche sobre a emergência de Homero, tornando-o difícil de rastrear, pois, em qualquer ponto de sua história, Homero pode ser visto como uma entidade ideal (*Idealwesen*), um mito, ou um conceito—ou seja, como uma ideia, um símbolo⁶⁹.

Ao insistir na importância da personalidade de Homero, Nietzsche conecta a filologia à tradição humanista, que valoriza a figura do autor como um veículo para entender a cultura e os valores da antiguidade. Com isso, o filósofo resgata o conceito de “clássico” e viabiliza a reaproximação entre filologia e classicismo, imprimindo um significado até então ausente no conceito tradicional de filologia.

3. REFORMULAÇÃO DO PROJETO CLASSICISTA

Como vimos no capítulo anterior, na palestra apresentada na Basileia sobre *Homero e a filologia clássica*, de 1869, Nietzsche propõe o resgate do idealismo clássico no âmbito dos estudos especializados filológicos. Naquela palestra, Nietzsche já havia comentado sobre os problemas da filologia clássica no século XIX, alertando para sua marginalização causada pela sua excessiva tecnicidade. Embora tenha formulado críticas ao percurso adotado pela filologia clássica, reconheceu no idealismo clássico um valor fundamental para redirecionar essa disciplina, especialmente diante de sua tendência a se limitar a objetivos estritamente técnicos. Porém, como veremos agora no *Nascimento da Tragédia*, ele não se limita a resgatar

⁶⁹ Nesse sentido, Porter (2000, p.28): “Na conferência sobre Homero, originalmente apresentada sob o título de “Sobre a Personalidade de Homero” (“Über die Persönlichkeit Homers”), a crença duradoura de Nietzsche tanto na insuficiência como na inelutabilidade do sujeito (a categoria filosófica e ficção da pessoa) surge como uma reafirmação da “personalidade” de Homero – ou melhor, da sua inescapabilidade – contra a quase demolição desta entidade por Wolf.

esse projeto, mas impõe mudanças que ficam particularmente evidentes no capítulo 20.

3.1 Classicismo crítico

No capítulo 20 do *Nascimento da Tragédia*⁷⁰, Nietzsche dá prosseguimentos às críticas quanto à abordagem estritamente científica da antiguidade clássica. A questão do valor vivencial e educacional da antiguidade continua sendo fundamental, especialmente por seu aspecto artístico e estético. O início do capítulo reflete a crítica de Nietzsche ao que ele via como a decadência da educação e do estudo da antiguidade no século XIX. O filósofo sugere que, em determinado momento, o espírito alemão se esforçou de forma notável para aprender com os gregos, de modo que “esse louvor único deveria ser atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura” (N.T., §20, p.120). No entanto, Nietzsche aponta que, após esses esforços iniciais, a aspiração de alcançar a profundidade da cultura e da sabedoria grega foi se enfraquecendo ao longo do tempo, sobretudo em razão do excesso de cientificismo que tomava conta dos estudos clássicos e de “uma retórica totalmente ineficaz” (N.T., §20, p.120) no meio acadêmico que se afastava cada vez mais do propósito dos estudos sobre a antiguidade.

Vejamos:

Quem naqueles círculos não se exauriu por completo no afã de ser um revisor confiável de velhos textos ou um microscopista histórico-natural da linguagem, este talvez procure apropriar-se "historicamente", ao lado de outras Antigüidades, também da Antigüidade grega, mas sempre segundo o método e com os ares de superioridade de nossa atual historiografia culta” (N.T., §20, p.119).

A crítica nietzschiana não se limita a apontar a estagnação desses estudiosos na pura erudição mecânica. Ele identifica uma tendência geral da historiografia culta de sua época, que busca apropriar-se da antiguidade, mas de maneira superficial, sem um verdadeiro envolvimento com sua essência. Em outras palavras, o mundo acadêmico do século XIX, em sua ânsia de acumular conhecimento histórico, trata a cultura grega como um artefato a ser classificado em museus, sem realmente vivenciá-la ou compreendê-la de maneira criativa e transformadora.

⁷⁰ Devido à estrutura da obra, optamos por abreviar O Nascimento da Tragédia

Nietzsche rejeita essa abordagem meramente descritiva e enciclopédica, pois ela se distancia do caráter vivo e pulsante da cultura grega, reduzindo-a a um objeto morto de investigação. Em vez de se inspirarem na vitalidade e no espírito trágico dos antigos gregos, os historiadores modernos assumem uma postura de superioridade metodológica, como se seu conhecimento técnico e suas ferramentas críticas os colocassem acima da própria Antiguidade. Essa atitude, para Nietzsche, é sintomática de uma cultura decadente, que se perde no acúmulo estéril de informações em vez de buscar uma apropriação ativa e fecunda do passado.

Essa crítica a uma abordagem estritamente historicista remete ao que Nietzsche expõe em *Homero e a Filologia Clássica*. Assim como naquele caso, no *Nascimento da Tragédia* Nietzsche também reconhece as contribuições importantes dos classicistas alemães na relação com a Antiguidade. Entretanto, diferentemente do que ocorre na palestra da Basileia, neste caso ele deixa claro que não basta um simples resgate do projeto classicista e propõe uma mudança significativa na interpretação do legado clássico.

No *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche chama a atenção para as limitações do classicismo, especialmente no que ele considera seu papel degenerativo, e deixa claro que sua visão sobre o legado grego difere do modelo clássico promovido por figuras como Schiller e Goethe.⁷¹ Embora ele respeite e reconheça a importância desses gigantes culturais, considera que eles “não conseguiram arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica” (N.T., §20, p.119).

Para Nietzsche, os classicistas alemães, embora grandiosos, não conseguiram romper as barreiras que os separavam da dimensão mais profunda, misteriosa e autêntica do espírito grego, que transcende a mera idealização de harmonia e beleza clássica. Eles permaneceram presos a uma abordagem mais apolínea, marcada pela ordem, equilíbrio e serenidade. Nas palavras do autor:

Vemos, desde aquele tempo, degenerar da mais perigosa forma o juízo sobre o valor dos gregos para a cultura; a expressão de uma compadecida superioridade faz-se ouvir nos mais diversos acampamentos do espírito e do não-espírito; em outras partes, uma retórica totalmente ineficaz brinca com a "harmonia grega", a "beleza grega", a "serenidade grega". (N.T., §20, p.118).

⁷¹ Porter (2000).

A visão de Winckelmann de que a antiguidade helênica era referência suprema de beleza e excelência estética impactou o projeto cultural alemão ao estabelecer um ideal clássico de perfeição que inspirou a literatura, as artes visuais e a filosofia da época. Goethe e Schiller incorporaram essas ideias em suas obras, promovendo uma estética que enfatizava a harmonia, a racionalidade e a elevação moral, influenciando profundamente o conceito de classicismo alemão. Em contraste, Nietzsche contrapôs essa visão ao dionisíaco, que valoriza o excesso, a irracionalidade e a fusão entre arte e vida. Enquanto Winckelmann via a cultura grega como sinônimo de serenidade e idealização, Nietzsche destacou sua dimensão trágica e caótica, mostrando que a verdadeira essência do helenismo resulta da tensão entre os princípios apolíneo e dionisíaco.

Aqui, Nietzsche reafirma sua posição revolucionária em relação ao legado da antiguidade e ao classicismo. A situação seria desesperadora “se a porta, de repente, não se lhes abrisse por si mesma em um lado de todo diferente, não tocada até agora por todos os esforços da cultura - sob os sons místicos da ressuscitada música trágica?” (N.T., §20, p.120).

A imagem do “*portão que se abre por si mesmo*” simboliza uma ruptura com as tentativas infrutíferas da cultura anterior de acessar o verdadeiro espírito helênico. Segundo Nietzsche, o esforço humano até então, representado pelas abordagens clássicas, foi incapaz de alcançar esse lado completamente diferente da cultura grega, um território intocado que permanecia oculto e inacessível. O fato de o portão se abrir por si mesmo indica que essa redescoberta não é resultado dos esforços da tradição cultural estabelecida, mas de algo novo, espontâneo e essencialmente diferente.

O contraste entre as perspectivas de Winckelmann e Nietzsche sobre a cultura grega reflete uma mudança significativa na interpretação do legado clássico ao longo do tempo. Winckelmann, como um dos principais expoentes do neoclassicismo, idealizou a cultura grega como marcada por uma “nobre simplicidade e tranquila grandeza”, sugerindo uma harmonia estética e moral que ecoava o ideal de beleza clássica.

Nietzsche, por outro lado, subverteu a preponderância da idealização apolínea, enfatizando os aspectos mais sombrios, instáveis e caóticos da experiência grega. Ele rejeitou a “visão alegre” de Winckelmann, argumentando que a verdadeira essência

da cultura grega não estava em sua serenidade, mas em sua capacidade de enfrentar e sublimar o sofrimento por meio da tragédia^{72, 73}.

3.2 Os princípios estéticos: apolíneo e o dionisíaco

No capítulo 20 de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche revela sua intenção de dar continuidade ao projeto classicista alemão, mas com reparos essenciais, particularmente a necessidade de incorporar o elemento dionisíaco à visão tradicional da cultura helênica⁷⁴. Esse posicionamento evidencia tanto uma continuidade com o movimento classicista—que exaltava a arte grega como modelo supremo de perfeição estética—quanto um afastamento, pois Nietzsche considera que essa idealização desconsidera um aspecto essencial da tragédia grega: sua raiz dionisíaca.

Nietzsche se opõe ao projeto classicista, rejeitando a interpretação tradicional que vê a tragédia grega apenas como um espetáculo de beleza formal⁷⁵. O conceito de apolíneo em Nietzsche, desenvolvido em *O Nascimento da Tragédia*, está intrinsecamente ligado ao princípio de individuação, entendido como o processo de formação do indivíduo distinto e consciente de si mesmo. Esse princípio, inspirado na figura do deus Apolo, associa-se à medida, à harmonia e à beleza, além de um esforço de proteção contra o caos e o sofrimento intrínsecos à existência⁷⁶.

Apolo, como símbolo do apolíneo, é representado pelo brilho e pela aparência. Ele é o deus da luz e da clareza, cujas máximas — "Conhece-te a ti mesmo" e "Nada em demasia" — refletem uma postura de contenção e equilíbrio. Ao mesmo tempo, o apolíneo não apenas ilumina, mas também oculta. Ele cria uma bela aparência que age como uma máscara ou véu, ocultando os aspectos sombrios e trágicos da vida⁷⁷.

⁷² Emden (2004).

⁷³ Segundo Nietzsche, a tragédia nasce da interação entre os impulsos dionisíaco (caos, êxtase, sofrimento) e apolíneo (ordem, beleza, medida). A música dionisíaca, segundo ele, é o que dá profundidade metafísica à tragédia, permitindo que o mito trágico simbolize a sabedoria dionisíaca.

⁷⁴ Segundo Silk e Stern (1981), o argumento central do *Nascimento da Tragédia* é que a tragédia grega surge do espírito da música dionisíaca e que, sem esse elemento, está fadada a desaparecer.

⁷⁵ Cf. Silk e Stern (1981, p. 63).

⁷⁶ Renzi (2000).

⁷⁷ O apolíneo está relacionado ao aspecto racional. Ao examinar a crítica nietzschiana à cultura ocidental e sua proposta de superação da crise moderna por meio da arte trágica, Silk e Stern (1981) destacam o argumento de Nietzsche de que a cultura moderna herdou esse racionalismo excessivo, tornando-se predominantemente "alexandrina", ou seja, dominada pelo conhecimento técnico e pelo espírito científico.

Essa aparência não é apenas uma negação do sofrimento, mas uma transfiguração artística, que o torna suportável e, em última análise, desejável⁷⁸.

O apolíneo opera por meio da ilusão, oferecendo ao indivíduo uma forma de distanciar-se do caos primordial e dos terrores da existência. Ao criar uma realidade ordenada e compreensível, ele permite ao indivíduo afirmar sua própria existência, mesmo que essa realidade seja, em última análise, uma construção. Essa ilusão é a essência do princípio de individuação: ao separar o indivíduo do todo caótico e indistinto, o apolíneo cria uma identidade, mas essa identidade é sempre marcada pela tensão entre a superfície luminosa e as profundezas ocultas.

Para Nietzsche, o apolíneo é um modo de triunfar sobre o sofrimento, não pela negação ou superação direta, mas pela sua transformação em algo belo e luminoso. Contudo, essa proteção pela aparência não elimina o sofrimento; ela apenas o reorganiza, ocultando suas dimensões mais brutais sob formas artísticas e harmoniosas.

Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo [N.T., §21, P.125].

No trecho, Nietzsche afirma que o apolíneo "engana" o homem ao proporcionar a visão de um mundo ordenado e inteligível. Esse engano ocorre porque a verdadeira realidade, segundo a influência schopenhaueriana no pensamento de Nietzsche, não é estruturada nem harmoniosa, mas sim caótica, trágica e indiferente ao indivíduo. O dionisíaco nos confronta com essa verdade, enquanto o apolíneo nos oferece um véu de ilusão, permitindo que suportemos a existência.

⁷⁸ "Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do "Conhece-te a ti mesmo" e "Nada em demasia",⁴⁰ ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extraapolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros." (N.T., §4, p.40-41).

É essa transfiguração do caos em beleza que define o poder do apolíneo e seu papel fundamental na tragédia grega, onde ele se une ao dionisíaco para criar uma arte que simultaneamente revela e mascara a profundidade da condição humana.⁷⁹

Já o dionisíaco, representa um contraponto fundamental ao apolíneo. Inspirado no culto de Dioniso, com suas celebrações extáticas e transgressoras, o dionisíaco transcende o princípio de individuação e promove uma experiência de dissolução dos limites entre o eu e o todo.⁸⁰ Essa vivência envolve a reconciliação entre as pessoas e a natureza, manifestando uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade.⁸¹

Nas festividades dionisíacas, como os cortejos orgiásticos das bacantes, o indivíduo abandona a separação apolínea e mergulha em um estado de comunhão coletiva e integração com o cosmos. Essa fusão com o uno proporciona uma libertação da fragmentação da existência e das restrições impostas pela consciência de si. Em contraste com a contenção e a ordem do apolíneo, o dionisíaco celebra a desmedida, o caos, o êxtase e a entrega incondicional à energia primordial da vida.

A experiência dionisíaca é marcada pela perda da subjetividade e pela superação dos limites do eu. O sujeito deixa de ser uma entidade isolada e fragmentada para tornar-se parte de uma totalidade maior, dissolvendo-se em um estado de êxtase e embriaguez. Esse estado não é apenas uma suspensão dos preceitos apolíneos de medida e clareza, mas uma rejeição ativa da racionalidade e da separação que definem a existência individual.⁸²

No contexto do pensamento de Nietzsche, o dionisíaco não é apenas destruição, mas também criação. Ele representa a força primordial que desafia e transcende as formas apolíneas, revelando uma dimensão mais profunda da existência humana: o reconhecimento do sofrimento e do caos como elementos intrínsecos à vida. É nesse sentido que o dionisíaco, em sua desmedida e êxtase, abre caminho para uma nova relação com a realidade, onde o trágico é afirmado como uma expressão vital da condição humana.⁸³

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ “Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do principium individuationis, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação” (N.T., §16, p.97).

⁸¹ Jaggard (2004).

⁸² Idem.

⁸³ Ibidem.

O encontro entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia grega reflete, para Nietzsche, a tensão criativa entre a ordem e o caos, entre a individuação e a dissolução, que dá origem a uma forma de arte capaz de expressar as profundezas da existência. É nessa síntese que reside o poder transformador da tragédia, um poder que Nietzsche acreditava ser essencial para a revitalização cultural da modernidade.

A visão final de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* não é a de uma oposição irreconciliável entre o apolíneo e o dionisíaco, mas sim a de uma síntese dinâmica e criativa que une essas duas forças estéticas da natureza. Essa aliança representa a essência da tragédia grega, que surge justamente da interação entre essas pulsões aparentemente contraditórias.

A tragédia grega, segundo Nietzsche, nasce da embriaguez dionisíaca que dissolve os limites da individuação e permite a fusão com o todo, uma experiência que, no culto das bacantes, é simbolizada pela transformação extática em sátiros e silenos. Essa multidão encantada abandona a separação individual e mergulha em uma comunhão cósmica, onde o caos primordial e o êxtase encontram expressão artística.⁸⁴

No entanto, para que a tragédia exista, é necessário mais do que a pura energia dionisíaca. O apolíneo intervém como o princípio organizador que dá forma a essa experiência bruta, transfigurando o caos em beleza e ordem. A tragédia é, assim, a manifestação de uma tensão criativa entre o dionisíaco, que destrói as barreiras individuais e revela o sofrimento essencial da existência, e o apolíneo, que sublima essa experiência em imagens artísticas e narrativas compreensíveis.

Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia real mente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral. [N.T., §21, P.127].

Essa fusão se dá principalmente pela relação entre a ação dramática (apolínea) e a música do coro trágico (dionisíaca). A trama e os personagens oferecem uma representação ordenada e inteligível da dor e do destino humano, enquanto a música do coro expressa diretamente a energia caótica e primordial do dionisíaco.

⁸⁴ Machado (2006).

A reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia grega não é apenas estética, mas também metafísica.⁸⁵ Ela reflete, para Nietzsche, a própria condição humana: uma existência marcada pela luta constante entre a ordem e o caos, a medida e a desmedida, a individualidade e a unidade cósmica. Na tragédia, essa luta não é resolvida por meio de uma vitória de um princípio sobre o outro, mas pela coexistência produtiva e mutuamente enriquecedora dos dois.

Para que a hipótese da origem trágica a partir do dionisíaco seja plenamente compreendida, é necessário destacar dois componentes fundamentais, sendo o primeiro deles a relação entre a tragédia e a música. Segundo Nietzsche, a tragédia não apenas nasce do espírito da música, mas é inseparável dela, pois a música é o elemento que dá expressão imediata e profunda à essência dionisíaca da existência.⁸⁶

Inspirado por Schopenhauer e Wagner, Nietzsche adota a visão de que a música não é uma arte representativa no sentido apolíneo, mas uma manifestação direta e universal da vontade, entendida não como vontade individual, mas como a essência primordial do mundo. Essa vontade, para Schopenhauer, é a força cega e irracional que subjaz a toda a realidade, e a música, como arte não mediada por imagens ou conceitos, tem o poder de revelar essa essência em sua forma mais pura.⁸⁷

Para Nietzsche, a música é essencialmente dionisíaca, pois é capaz de dissolver os limites da individuação e conduzir o ouvinte a um estado de comunhão com o todo. Ela transcende a aparência e a lógica apolínea, mergulhando diretamente no caos vital e no sofrimento que estão na base da existência. Nesse sentido, a música provoca uma possessão dionisíaca, um estado de êxtase que destrói a separação entre o eu e o mundo, permitindo que o indivíduo se conecte com a essência universal da vida.⁸⁸

É precisamente essa capacidade da música de romper com a individualidade e expressar o indizível que a torna o fundamento da tragédia grega. Na tragédia, a música funciona como o elemento que dá suporte ao drama, conferindo-lhe profundidade emocional e metafísica. O coro trágico, por exemplo, é uma manifestação direta dessa força musical dionisíaca, uma voz coletiva que transcende

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Jaggard (2004).

os limites da narrativa apolínea e conecta o público à dimensão mais profunda e primordial da existência.

Embora a música represente a essência dionisíaca da tragédia, Nietzsche acrescenta a ela os elementos apolíneos: a palavra e a cena. Essa síntese permite que a tragédia adquira sua forma única como uma arte completa e profundamente expressiva. Nesse sentido, a finalidade da tragédia, segundo Nietzsche, é apresentar apolineamente a sabedoria dionisíaca para levar o espectador a uma compreensão profunda e afirmativa da vida, mesmo em meio ao sofrimento. A tragédia oferece uma visão que reconcilia o indivíduo com a inevitabilidade do sofrimento e da transitoriedade, mostrando que esses elementos são parte essencial e inseparável da existência.

A ênfase de Nietzsche na valorização da tragédia grega destaca o pensamento do filósofo de que a cultura ocidental perdeu a vitalidade dionisíaca ao longo da história, especialmente após a ascensão do racionalismo socrático. A referência de Nietzsche à Alemanha como uma "pátria perdida" acessível pelo dionisíaco reflete sua crença de que o espírito trágico da Grécia antiga não foi completamente extinto pelo racionalismo socrático, mas sobreviveu de forma latente no espírito alemão.

Essa ideia se insere na perspectiva nietzschiana de que a modernidade, marcada pelo racionalismo e pelo ideal ascético, reprimiu as forças vitais e criativas da humanidade.⁸⁹ No entanto, certos povos ou tradições poderiam ser os herdeiros desse impulso dionisíaco, e a Alemanha teria o potencial de liderar um renascimento trágico como, por exemplo, através da música de Wagner.⁹⁰

Dessa forma, no *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche estabelece a origem musical da tragédia grega para legitimar a arte wagneriana, vendo no drama musical de Wagner a mais poderosa expressão moderna do espírito dionisíaco. Ele interpreta a tragédia antiga como um fenômeno essencialmente musical, surgido do coro dionisíaco, e considera que a ópera wagneriana representa um renascimento dessa tradição na modernidade.

⁸⁹ "Não há nenhum outro período artístico em que a assim chamada cultura e a genuína arte tenham sido tão alheadas e tão distanciadas, uma em relação à outra, como o que vemos com os nossos próprios olhos no presente." (N.T., §20, p.121).

⁹⁰ "Somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do principium individuationis, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento." (N.T., §16, p.101).

Essa visão se alinha com a ideia da "obra de arte total", conceito defendido pelo próprio Wagner, no qual música, poesia, cena e expressão dramática se fundem para criar uma experiência estética completa. Para Nietzsche, Wagner não era apenas um compositor, mas um novo Ésquilo, alguém capaz de restaurar a grandeza perdida da tragédia grega e trazer de volta a experiência estética primordial que havia sido sufocada pelo racionalismo socrático.⁹¹

A anotação de 1870—*"Reconheço na vida grega a única forma de vida; e considero Wagner como a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento"*—reforça essa crença inicial de Nietzsche no potencial cultural e espiritual do drama wagneriano. Para ele, Wagner oferecia à Alemanha uma via para recuperar o impulso dionisíaco que a cultura ocidental havia perdido, possibilitando uma renovação profunda do espírito alemão.

E nesse ponto, talvez está a inovação de Nietzsche ao pensar a tragédia grega. Apesar de Goethe e Schiller terem se inspirado na cultura grega, para Nietzsche, eles não conseguiram acessar verdadeiramente o seu espírito mais profundo. O erro deles foi tentar alcançar o helenismo apenas pela via literária e filosófica, sem recorrer ao elemento essencial que era a chave para a tragédia grega: a música.

Inspirado pela filosofia de Schopenhauer, que via a música como a expressão mais direta da vontade, e pelo drama musical de Wagner, Nietzsche argumenta que a tragédia grega era, antes de tudo, uma arte musical, nascida do coro dionisíaco. Para ele, a tragédia não era apenas um gênero literário ou um espetáculo teatral, mas a expressão de uma força vital, um fenômeno artístico onde a música tinha um papel primordial⁹².

Assim, a "porta mágica" para o verdadeiro helenismo, segundo Nietzsche, não podia ser aberta apenas pelo idealismo clássico de Goethe e Schiller, mas precisava da música trágica, que restabeleceria a fusão entre o apolíneo e o dionisíaco. Por isso, ele vê em Wagner um possível renascimento desse espírito trágico, ao menos nessa fase inicial de seu pensamento. Nas palavras de Nietzsche: "Que ninguém tente

⁹¹ Machado (2006).

⁹² Nietzsche, influenciado por Schopenhauer, aprofunda a ideia de que a música não é uma arte de mera representação de fenômenos, como a pintura ou a escultura, mas uma expressão direta da realidade metafísica. Se Schopenhauer via a música como a manifestação mais pura da *vontade*, Nietzsche vai além e argumenta que ela é também o solo sobre o qual nasce o mito trágico. É a música que permite à tragédia exprimir a sabedoria dionisíaca — uma aceitação do sofrimento e do caráter irracional da existência.

enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antigüidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música.” (N.T., §20, p.122).

A seção final do capítulo expressa a visão transformadora de Nietzsche sobre o *renascimento da antiguidade helênica*, que vai muito além do simples resgate da tragédia ou de formas específicas da cultura grega. Ele imagina um renascimento abrangente e profundo que emana do espírito dionisiaco — o princípio irracional, caótico e vital da existência, em oposição ao racionalismo apolíneo e socrático que ele associa ao declínio da verdadeira cultura. Vejamos:

Um vento de tempestade apanha tudo o que é gasto, podre, quebrado, atrofiado, envolve-o no torvelinho de uma nuvem rubra de poeira e o carrega como um abutre pelos ares [...] Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisiaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou [...] Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. (N.T., §20, p.120-121).

Esse renascimento não se limita ao campo artístico ou acadêmico; ele tem implicações muito mais amplas, englobando toda a cultura contemporânea, que Nietzsche vê como cansada, desgastada e decadente. A metáfora do "vento de tempestade" simboliza uma força avassaladora que varrerá tudo o que está podre, quebrado, atrofiado na cultura epigonal de sua época. Nietzsche apresenta essa ideia como uma promessa de redenção, quase como uma salvação espiritual, convidando seus leitores a acreditar na vida dionisiaca como uma força que traz renovação e vitalidade.

Entretanto, esse desejo de renovação não difere essencialmente do espírito que movia os classicistas, cuja intenção era restaurar a grandeza da antiguidade. A principal divergência reside naquilo que Nietzsche considera digno de ser resgatado: enquanto os classicistas buscavam a clareza e a ordem das formas gregas, Nietzsche quer restaurar a força vital do elemento trágico.

Assim, ainda que Nietzsche critique severamente a visão apolínea de Winckelmann, sua concepção de renascimento da tragédia não escapa totalmente à lógica classicista. Ele continua inserido em um discurso de restauração cultural, mantendo o princípio de que o passado grego deve servir de base para um novo florescimento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, analisamos a complexa relação entre Nietzsche e o classicismo alemão em sua fase inicial de produção intelectual. No primeiro capítulo, observamos como o ideal classicista se configurava tanto como um esforço de resgate cultural quanto como uma resposta às tensões da modernidade, especialmente frente ao progresso do racionalismo e à desagregação dos valores tradicionais. Exploramos como o modelo grego foi concebido e idealizado na Europa moderna, tornando-se um paradigma estético e filosófico fundamental. A tradição classicista, sustentada por Winckelmann e posteriormente adaptada por Goethe e Schiller, enfatizou o caráter apolíneo da cultura grega, associando-a à harmonia, ao equilíbrio e à nobre simplicidade. Esse ideal influenciou profundamente a concepção alemã da arte, servindo como referência para a construção da identidade nacional e para a renovação estética da época.

A pesquisa destacou os traços fundamentais do conceito de clássico — como a ideia de universalidade, perenidade e exemplaridade estética — que nortearam a tradição humanista europeia e serviram de base para a consagração de determinados modelos culturais. Esse mapeamento conceitual foi essencial para que, nos capítulos seguintes, possamos compreender de que modo Nietzsche promove uma inflexão crítica nesse paradigma, ao reconfigurar o ideal clássico a partir de outras exigências filosóficas e estéticas.

A análise realizada no segundo capítulo evidenciou como Nietzsche, em sua juventude filológica, retoma o idealismo clássico não como um fim em si, mas como um recurso crítico para enfrentar os limites da filologia de seu tempo. Ao apropriar-se de figuras como Goethe, Schiller e Winckelmann, Nietzsche encontra no idealismo uma via de escape ao historicismo estéril que dominava os estudos filológicos. Longe de se perder em um passado fossilizado, como acusava a tradição historicista, Nietzsche vislumbra no ideal clássico uma chave para a revitalização da cultura contemporânea.

Dessa forma, Nietzsche, em sua fase filológica, busca reorientar a própria concepção da filologia ao articular criticamente os princípios do idealismo clássico com uma reação ao historicismo predominante em seu tempo. Esse movimento fica especialmente claro em textos como *Homero e a filologia clássica*, *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino* e na *Enciclopédia*, nos quais Nietzsche denuncia o esvaziamento formativo da ciência filológica e propõe, em contraposição, uma prática que seja capaz de contribuir para a formação integral do indivíduo.

Nesse sentido, sua proposta filológica assume um viés formativo: não se trata apenas de compreender a Antiguidade em seus mínimos detalhes históricos, mas de fazê-la viver novamente como força ativa na configuração de valores e formas de vida. O idealismo clássico é, portanto, instrumentalizado como um projeto estético e ético, capaz de devolver à filologia sua dimensão formadora. A correção do curso da filologia passa, assim, pela recuperação de uma atitude idealista, não no sentido de um retorno nostálgico ao passado, mas como uma afirmação de vida que se inspira nos modelos antigos para criticar e superar o presente. Com isso, Nietzsche inaugura uma nova postura no campo filológico: aquela que, longe de se curvar à objetividade morta do passado, busca nele uma força modeladora do espírito.

Por fim, no terceiro capítulo, a pesquisa demonstrou que Nietzsche, ao contrário da abordagem tradicional, não enxergava a Grécia como um modelo harmonioso e racional, mas como um campo de tensão entre dois princípios opostos e complementares: o apolíneo e o dionisíaco. Essa concepção se opõe à visão estabelecida por Winckelmann, Goethe e Schiller, que enfatizavam a Grécia como um ideal de ordem, equilíbrio e beleza clássica. Para Nietzsche, essa interpretação reduzia a riqueza e a complexidade da cultura helênica, ignorando sua dimensão trágica e irracional.

Analisamos a crítica nietzschiana à tradição classicista. Nietzsche argumenta que a visão tradicional dos gregos como um povo apolíneo é uma distorção da história, já que a tragédia nasceu da fusão entre os impulsos apolíneos e dionisíacos. Enquanto o apolíneo representa a ordem, a forma e a racionalidade, o dionisíaco simboliza o excesso, a embriaguez e a dissolução das formas. A tragédia, portanto, não era um modelo de perfeição estética e equilíbrio, mas uma manifestação do confronto entre essas forças opostas, uma expressão artística que acolhia tanto a beleza quanto a dor da existência.

Portanto, com base nos resultados obtidos, a principal contribuição desta dissertação foi demonstrar como Nietzsche não rejeita completamente o classicismo alemão, mas propõe uma correção de rota ao inserir o elemento dionisíaco, trazendo uma nova perspectiva para a compreensão da cultura grega. Sua crítica à idealização apolínea não significa uma negação dos valores clássicos, mas sim um esforço para recuperar a dimensão trágica e vital da arte helênica, que havia sido obscurecida pela interpretação dominante.

Dessa forma, a pesquisa reforça a importância de uma abordagem dinâmica da tradição clássica, mostrando que a antiguidade não deve ser tratada como um modelo fixo e imutável, mas como um espaço de tensões e possibilidades, que pode ser constantemente reinterpretado à luz das necessidades culturais contemporâneas. Nietzsche não apenas desafiou os pressupostos do classicismo alemão, mas também ofereceu uma visão alternativa para a relação entre passado e presente, propondo uma cultura que não se limita à reprodução dos antigos, mas que busca neles uma inspiração para novas formas de criação e expressão.

REFERÊNCIAS

BORCHMEYER, Dieter. What is Classicism? In: RICHTER, Simon (org.) *The Literature of Weimar Classicism* (Camden House História da Literatura Alemã). Martlesham: Boydell & Brewer, 2005.

CANCIK, Hubert. *Philolog und Kultfigur: Friedrich Nietzsche und seine Antike in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 1999.

EMDEN, Christian J. The Invention of Antiquity: Nietzsche on Classicism, Classicality, and the Classical Tradition. In: BISHOP, Paul (Ed.) *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Rochester: Camden House, 2004.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. Nietzsche y la filología clásica. *La poesía de Nietzsche*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2000.

GRAIR, Charles. Antiquity and Weimar Classicism. In: RICHTER, Simon (org.) *The Literature of Weimar Classicism* (Camden House História da Literatura Alemã). Martlesham: Boydell & Brewer, 2005.

JAGGARD, Dylan. Dionysus versus Dionysus. In: BISHOP, Paul (ed.). *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Rochester: Camden House, 2004.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia*, volume I : infância, juventude, os anos em Basileia / Curt Paul Janz ; tradução de Markus A. Hediger. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2021.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NASSER, Eduardo. Sub specie saeculi, sub specie aeterni: tempo e eternidade no jovem Nietzsche. *Discurso*, v. 48 n.2, p. 81-94, 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2018.150909>. Acesso em 15 nov. 2024.

NASSER, Eduardo. Ciência e o ideal clássico nos escritos filológicos de Nietzsche. *Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas*, v. 5, n. 12., jul./dez., 2021.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Homero e a filologia clássica. Tradução, apresentação e notas Juan A. Bonaccini. *Princípios*, Natal, vol. 13, nos. 19-20, jan./dez. 2006, p. 179-199.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Coleção "Companhia de Bolso").

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Enciclopedia de la Filología Clásica: Cómo se llega a ser filólogo (1870-1871)*.

NORTH, John Harry. *Winckelmann's "Philosophy of Art": A Prelude to German Classicism*. Chapter two. Cambridge Scholars Publishing, 2012.

PERRUSI, Martha. Nietzsche, um filólogo crítico da filologia. *AUFKLÄRUNG*, João Pessoa, v.7, n. esp., Nov., 2020, p. 6170.

PORTER, James I. *Nietzsche and the Philology of the Future*. California: Stanford Press, 2000.

RENZI, Luca. Winckelmann and Nietzsche on the Apollonian and the Dionysian. *New Nietzsche Studies*, vol. 4, n. 1-2, pp. 123-140, 2000.

SIEMENS, Herman. Nietzsche and the "Classical": Traditional and Innovative Features of Nietzsche's Usage, with Special Reference to Goethe" In: BISHOP, Paul (Ed.) *Nietzsche and Antiquity*. His Reaction and Response to the Classical Tradition. Rochester: Camden House, 2004.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden, 1756.