

NIETZSCHE-WAGNER: A PEDAGOGIA DO TEATRO TRÁGICO

Deniz Alcione Nicolay¹

Resumo

O presente artigo trata da filosofia do jovem Nietzsche e, de maneira específica, da extemporânea conhecido por *Wagner em Bayreuth*. Por meio dessa obra, percorre os conceitos de arte, vida e música na obra do filósofo, assim como a importância de Richard Wagner para os escritos da mocidade. Também utiliza a estética nietzschiana como pano de fundo para refletir acerca da Pedagogia do teatro trágico, da condição docente e da prática pedagógica.

Palavras-chave: Educação. Cultura. Arte. Música.

Resumen

Este artículo trata de la filosofía del joven Nietzsche y, en concreto, la extemporánea conocidos por Wagner en Bayreuth. A través de este trabajo, caminar a través de los conceptos de arte, la música y la vida en la obra del filósofo, y la importancia de los escritos de Richard Wagner a la juventud. También utiliza la estética nietzscheana como telón de fondo para reflexionar sobre la pedagogía, la enseñanza de teatro y trágica condición de la práctica pedagógica.

Palabras clave: Educación. Cultura. Arte. Música.

Introdução (Prelúdio de uma ‘amizade estelar’)

A importância da música de Richard Wagner (1813-1883) na obra do jovem Nietzsche é conhecida pela produção dos seus primeiros trabalhos. Entre esses trabalhos, o mais destacado é o *Nascimento da tragédia* (1872), uma vez que sintetiza os ideais wagnerianos de Nietzsche (se assim podemos afirmar), embora Nietzsche nunca tenha sido um ‘wagneriano assumido’, sua sensibilidade estética inebria-se com ‘O anel dos nibelungos’. Com efeito, na quarta extemporânea *Wagner em Bayreuth* (1875), o filósofo traça elogios contundentes ao conjunto das obras do músico, tornando-o personagem de seu fazer filosófico. Em nome de Wagner, ele ataca as expressões da arte e da cultura na modernidade, o papel do público nos espetáculos e, acima de tudo, discorda da interpretação clássica do conceito trágico, realizada pelos estudiosos e filólogos da época (a Alemanha do

¹ Doutor em Educação pela UFRGS. Professor da área de Fundamentos da Educação na UFFS (Universidade Federal da Fronteira Sul). Email: deniznicolay@uffs.edu.br.

século XIX). Para Nietzsche, a música de Wagner é um meio de atingir o âmago da tragédia (não um fim). Tal ponto de vista é reforçado nas obras posteriores do filósofo, qual seja, *Ecce Homo*, *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*. No entanto, é óbvio que na fase final da escrita filosófica de Nietzsche, período que antecede a demência, a amizade com o músico havia sido rompida. Apesar disso, os traços wagnerianos do primeiro período perduram na obra madura do filósofo: a afirmação do dionisíaco contra as forças da decadência moral (modernidade, platonismo, cristianismo), a importância da arte como potência agregadora ao sentido da vida em geral e a procura incansável pelo estilo da linguagem filosófica. Isso quer dizer que muitos dos principais problemas filosóficos de Nietzsche já estavam presentes em seu período inicial de produção.

Entretanto, não podemos achar que Wagner foi expectador passivo da obra de Nietzsche. Ao contrário, o jovem filósofo lhe parece à encarnação perfeita do discípulo ideal. O projeto wagneriano de renovar a arte na Europa exigia mentes brilhantes (com lastro filosófico e acuidade estética). O jovem Nietzsche, por sua vez, embriagado pela filosofia de Schopenhauer, procurava na música de Wagner alcançar o autêntico fundamento trágico da arte. Nesse sentido: “O mito wagneriano significava, aos ouvidos de Nietzsche, uma afirmação da vida” (BURNETT, 2012, p.11). Trata-se de compreender o conceito de vida em Nietzsche a partir de seu fundamento pré-socrático e, porque não dizer, homérico. Ou seja: não é como pressuposto da vida moderna que a vida no interior do mito interessa a Nietzsche. Porém, como possibilidade de ultrapassar a si mesmo no sentido de potência afirmativa, de extravasamento da consciência objetiva das coisas. Por isso, o filósofo se volta para a Grécia homérica, para o tempo dos heróis trágicos cuja dimensão vital não se media pelo racionalismo teórico, mas pela capacidade de emoldurar-se na arte. O que, apesar disso, não excluía o conflito perene entre opostos, uma vez que a grandeza das disputas trágicas se passava exatamente na possibilidade do herói agregar ao conjunto da arte total. Ou seja: realizar a perfeita sintonia entre o *dizer* e o *fazer*, entre ações que abdicam da mecânica dos corpos e agem pela produção significativa da *poiésis*, o que confere aos atores a possibilidade de desenvolver certo caráter ético-estético sobre

o modo de pensar e conceber a vida. O próprio pensamento de Nietzsche é marcado pela tensão entre os opostos. Desde o *Nascimento da Tragédia*, o jovem filósofo nunca abandonará o estilo combativo de suas críticas. Não apenas pelos ataques diretos de sua produção, mas como vítima e algoz de um estilo de pensar que diverge de si mesmo, opõem-se e, frequentemente, entra em desacordo consigo. Com efeito, esse colóquio pessoal que se traduz num *agon* discursivo é marca registrada da filosofia de Nietzsche. Por meio dele é possível entender que: “Pensar é descobrir-se outro por tê-lo esquecido, é devir outro aprendendo-o.” (COHEN-HALIMI *in* LINS, GIL, 2008, p.160). Nesse sentido, na matemática trágica, pensar é sempre dois (o herói e seu coro), nenhuma ação se dá na pura individualidade, mas na duplicidade do pensamento que escuta deuses e oráculos. É próprio do pensamento mítico o desenvolvimento da capacidade de escuta do indivíduo, uma vez que a linguagem opera em torno de componentes sonoros que, em forma de melodias, atravessam gerações. Nietzsche percebe nas tragédias gregas e na religiosidade popular essa forma de contato mágico entre música e vida. Assim, é possível imaginar a importância do compositor: “O fascínio de Nietzsche por Wagner tem algo de alienante, e serão necessários muito tempo e energia para que possa se libertar dessa atração.” (ASTOR, 2013, p.82). Aproveitando-se dessa atração, Wagner seduz o filósofo a fim de cooperar no projeto de revitalização e integração cultural da nação Alemã a partir da herança mítica. Entretanto, não é apenas Wagner que seduz Nietzsche. Sua esposa, Cosima Wagner era o elo entre os dois amigos, assim como a princesa Ariadna entre Dionísio e Teseu. E é provável que, muito mais do que Wagner, Cosima foi leitora, comentadora e crítica dos textos iniciais da filosofia nietzschiana. Logo, nesses textos iniciais, o wagnerismo é um traço inconfundível que exerce sua marca não apenas pelo componente musical, mas pela vivência das relações entre os amigos.

De certa forma, o Wagnerismo representa na obra de Nietzsche a única possibilidade de resgatar o espírito estético da modernidade. Trata-se de aproximar dois sentidos potenciais que, por ocasião do desenvolvimento econômico da civilização ocidental cristã, tornaram-se indiferentes um ao outro, ou seja, a arte e a vida. Com efeito, Wagner é o paradigma do artista integral na medida em que

aproxima a música das demais artes de encenação: o teatro, a coreografia, a dança, o drama. Não apenas pela procura da obra de ‘arte total’ ao estilo da tragédia grega, mas pela possibilidade do artista transformar-se na grande experiência de seu ofício. Eis o desafio de Wagner: uma revolução dos sentidos, da forma e da percepção. Ora, se o ideal do artista revolucionário pulsa na obra wagneriana é porque exige o esforço de uma nova interpretação sobre a vida e a História. Nietzsche, na segunda extemporânea *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, já defendia uma visão distinta da História:

A cultura histórica só é efetivamente algo salutar e frutífero para o futuro em consequência de uma nova e poderosa corrente de vida, do vir a ser de uma nova cultura, por exemplo; portanto, só se ela é dominada e conduzida por uma força mais elevada e não quando ela mesma domina e conduz. (NIETZSCHE, 2003, §1, p.17).

Essa ‘força mais elevada’, que refere o filósofo, capaz de reorientar o curso da ciência histórica partilha de um sentimento trágico singular. Tal sentimento está relacionado ao sentido estético da existência, a possibilidade de se erigir a vida como obra de arte e, dessa forma, se pode chamá-la de ‘Vontade de Potência’, embora na segunda extemporânea ela seja nomeada por: “força plástica” (NIETZSCHE, 2003, §1, p.10). O fato é que essa ‘força’ invoca a afirmação do indivíduo frente aos grandes metarrelatos da História moderna. O que se pode comparar ao modelo de nobreza ética da civilização grega e, por isso, permanece próxima do sentimento trágico original cujo processo de individuação não se submete aos desejos externos, mas confirma o *pathos* do instante. Ora, Nietzsche condena a História moderna porque esta é fruto das forças reativas da sociedade (Cristianismo, Hegelianismo) e, com isso, condena inclusive a arte por constituir-se numa forma de manipulação e dominação do indivíduo. Nesse sentido, a música de Wagner é revolucionária na medida em que se afirma como uma forma de resistência ao enfraquecimento do senso musical na modernidade. Trata-se de cativar o expectador ideal por meio de narrativas lendárias que aproximam o homem dos deuses e da natureza. É nessa aproximação que se dá a possibilidade de transformação das raízes identitárias do povo alemão, não mais como dependente do Estado e da Igreja, mas como uma força de expressão livre capaz

de abalar os pilares da sociedade moderna. Assim como nas tragédias gregas de Ésquilo e Sófocles, onde o destino do herói estava nas mãos do coro, o destino de uma nação passa pelo surgimento do homem novo, gestado, antes de tudo, pela sensibilidade estética. Essa é a pretensão do projeto wagneriano e dos escritos do primeiro Nietzsche; aliás, essa experiência não manifesta prestígio pelo homem de rebanho, tampouco pelo modelo fixo de identidade, mas pela superação de si e pelo devir geracional da natureza.

No entanto, não há como determinar limites na criação de uma estética de si, uma vez que as relações entre arte e vida não dependem exclusivamente de um projeto ordenado de produção do *socius* poético. Essa composição depende da própria aceitação de si enquanto matéria em formação, sintonizada e em proximidade com os ciclos vitais da natureza. Não é a imposição de um Estado, de uma cultura ou de uma religião oficial que proporcionariam esse extravasamento do indivíduo em senhor de si. Por isso, a obra de Wagner invoca uma espécie de retorno ao passado mítico da natureza humana. Nesse passado, deuses e homens pretendem ser iguais na força e no sentimento, mas, na maioria das vezes, lutam em lados opostos pelo desacordo de interesses. O fato é que, tanto em Wagner quanto em Nietzsche, presenciamos um esforço extraordinário no sentido de aniquilar as bases do poder na modernidade, desmascarando, inclusive, os saberes da tradição, uma vez que estes não reproduzem as condições reais da vida cotidiana. A arte como profilaxia é a arte que aliena o expectador, tornando-o, cada vez mais, dependente de um modelo de cultura representativa, vinculada aos interesses econômicos da casta dirigente. É contra esse modelo que as armas de ambos são direcionadas e, portanto, para além do artista revolucionário, Nietzsche provoca as habilidades necessárias para a formação do expectador-artista:

Justamente a *autêntica sensação*, hostil a toda convenção, a todo distanciamento e incompreensão artificial entre os homens: essa música é retorno à natureza e, ao mesmo tempo, a purificação e metamorfose da natureza; pois foi na lama dos homens mais amorosos que nasceu a necessidade desse retorno, e *na sua arte ressoa a natureza metamorfoseada em amor*. (NIETZSCHE, 2009, §5, p.71).

A música de Wagner ilustra o paradigma da ‘arte nova’ na Europa, não apenas pelas inovações teatrais, pelos recursos cenográficos, pelo papel do artista, mas pelo uso da linguagem poética e pela revolução da forma. Essa ‘sensação autêntica’, que refere Nietzsche, é uma expressão que reclama pela educação dos sentidos (menosprezados no aparato moderno de significação de si). Contra as forças da representação e da aparência, o filósofo proclama a capacidade de ‘retorno à natureza’ como pressuposto para o aniquilamento dos valores morais e, conseqüentemente, para a criação de novos paradigmas estéticos. A referência desses ‘homens mais amorosos’ está próxima da tipologia nietzschiana do artista trágico, ou seja, daquele que supera a dor e a desolação do niilismo, transformando o sofrimento em alegria. Portanto, a noção de expectador-artista é própria do reconhecimento das potencialidades da alma humana, da capacidade individual de engendrar a própria vida sem a tutela das instituições sociais. A música de Wagner soa transformadora quando invoca, em cada indivíduo, o desejo pela superação das barreiras psíquicas, cristalizadas durante séculos de dominação e submissão ao poder sacerdotal. Nesse ponto, há de se considerar os desenvolvimentos posteriores da obra de Nietzsche, sobretudo na *Genealogia da moral* cujos conceitos de ‘nobre’ e ‘escravo’ são densamente caracterizados pelo filósofo. Ou seja, as instituições modernas são fundadas sobre valores niilistas que enfraquecem o desenvolvimento da capacidade individual do sujeito, tornando-o frágil e manipulável. Nesse caso, a arte e a cultura, de um modo geral, não visam à emancipação humana, mas reproduzem condições de submissão e dependência.

O povo, a música e a Pedagogia

Ora, se Nietzsche vê em Wagner o modelo do artista completo, aproximando-o do mestre Schopenhauer, é porque a tarefa pedagógica do primeiro está além da sedução a um grupo de ouvintes cativos. Com efeito, dos pequenos círculos wagnerianos, espalhados pela Europa do século XIX, ao monumental projeto de Bayreuth, percebemos que a pretensão de Wagner é assumir o papel de educador do povo alemão. O novo tempo que se vislumbra

passa pela capacidade das novas gerações reconhecerem a ineficácia dos estabelecimentos de ensino para, assim, investirem na renovação cultural. Wagner significa essa renovação: “Não é de forma alguma possível colocar em ação os efeitos mais elevados e mais puros da arte teatral sem inovar todos os domínios, a moral e o Estado, e educação e o comércio.” (NIETZSCHE, 2009, §4, p.61). Essas são palavras de um filósofo que professa militância ao projeto wagneriano, alguém que coloca sua vida à disposição de uma causa mais elevada e, portanto, sem constrangimento de assumi-la abertamente. O teatro trágico de Bayreuth carrega a esperança de servir de modelo reacionário para toda Alemanha em contraponto ao teatro moderno. Por meio de uma linguagem que aproxima ideais românticos de um sentimento de natividade, Wagner quer provocar o “ouvinte estético” (BURNETT, 2012, p.59), ou seja, aquele que pode sentir no espírito a invocação da força presente no mito trágico. É como se o público tivesse que despertar da letargia civilizacional, provocada pela racionalização da vida e do conhecimento e assumir o curso da história. Não é aleatória a forma de tratamento do tempo nas obras do compositor, pois a narrativa mítica não coopera com o tempo cronológico, mas partilha do tempo infinito das auroras, tão presentes na tradição homérica. É claro: é o tempo associado a música que, dessa forma, procura desconstruir a harmonia melódica burguesa. Com isso, o compositor quer provocar uma crise de consciência, um levante estético cujo emblema destaca a assunção das forças afirmativas da natureza frente ao destino dos homens. Não havia o que temer na era trágica que se anunciava no teatro de Bayreuth, nem a repressão pelo desejo de progresso, nem a crítica filológica, desafeta do exercício criativo de estilo. Assim, Nietzsche consagra a Wagner o papel de educador do povo, o modelo de gênio capaz de evoluir da linguagem do *pathos* para a dinâmica da participação e da ação.

Nesse sentido, educa-se em primeiro plano a faculdade de ouvir, uma vez que saber ouvir é estimular a capacidade de interpretação e síntese. No universo das epopeias míticas o silêncio é um pressuposto fundamental na escuta da palavra, anima a experiência e provoca a imaginação. Por isso, a raiz do discurso racional logocêntrico se estabelece sobre o privilégio da palavra escrita em

detrimento ao exercício da escuta poética. Nietzsche no *Nascimento da tragédia* já sinalizava a progressiva aniquilação do coro trágico em Sófocles, ou seja, do elemento que determinava a sintonia da voz, da escuta e da melodia. Ainda segundo o filósofo, o golpe final ao fenômeno trágico grego é determinado pela dialética socrática, manifesta na tragédia euripidiana. Isso quer dizer que, cada vez mais, a capacidade de criação estética do público alvo das apresentações foi sendo reduzida, a linguagem empobrecida e o estímulo auditivo restrito a repetições vazias. No entanto, o filósofo pensa o contrário da música do compositor: “(...) em Wagner todo audível do mundo quer, igualmente, emergir como aparência para os olhos e se expor à luz, quer de algum modo tornar-se corpóreo.” (NIETZSCHE, 2009, § 7, p.85). É como se essa música não tivesse tempo, nem lugar. Ela pertence ao esforço das gerações ao confrontarem-se com os obstáculos da natureza. Há de se observar, nessa afirmação do filósofo, a necessidade de edificar a obra, construir instâncias concretas de promoção da música. Ora, Nietzsche sempre está com o pensamento voltado para o modelo da civilização helênica e, por isso, pretende “fundar um Estado a partir da música” (NIETZSCHE, 2009, §5, p.74). É provável que ele pretenda revivificar o ideal grego da Paidéia, ou seja, da formação do homem integral (de corpo e consciência). Portanto, não basta ouvir é preciso saber ouvir, colocar-se num movimento de intensidade plástica cuja vontade ultrapassa o homem comum.

No entanto, uma educação do povo, para o povo ou, até mesmo, uma suposta militância de Nietzsche em nome de um projeto de renovação cultural pode nos soar de maneira estranha. É conhecida a rejeição do filósofo por ambientes de coletividade, pelas causas humanitárias do bem comum e, sobretudo, pela constituição social e democrática do Estado moderno. Se o jovem Nietzsche é envolvido por uma atmosfera romântica é porque acredita numa nova era trágica; diferentemente do Nietzsche maduro, embebido pelo ceticismo e pela descrença nas grandes questões sociais. Porém, como estamos tratando do jovem Nietzsche, há que se perguntar: quem é povo que aparece e que pretende renascer nesse escrito (*Wagner em Bayreuth*)? Existiria alguma preocupação com o desenvolvimento de uma educação popular (o que parece um absurdo na

produção nietzschiana)? Essas são questões que tocam nas diferenças entre Nietzsche e Wagner, pois os conceitos podem não compreender o mesmo fundamento ou a mesma interpretação filosófica. A Grécia antiga, por exemplo, enquanto para Nietzsche era a grande referência e modelo de civilização, para Wagner era apenas a analogia histórica de seu processo de criação. Tal processo remetia a música na direção das narrativas míticas do medievo alemão sem preocupar-se com a densidade do mito. Entretanto, essa diferença não impediu Nietzsche de realizar o seguinte diagnóstico:

Nossa educação é o fenômeno mais atrasado do presente e é atrasado precisamente com relação à única força educativa de fato nova, com a qual os homens modernos levam vantagem em relação aos séculos passados – ou poderiam levar vantagem, caso resolvessem deixar de viver hoje tão irrefletidamente sob o flagelo do instante. (NIETZSCHE, 2009, §5, p.75).

Essa ‘força educativa’ é a música que na Alemanha do séc. XIX era produzida como artifício de luxo e, portanto, comercializada de acordo com os interesses da economia vigente. Por isso, ele pretende um destino diferente para a música de Wagner, visualizando-a como a esperança de libertação do espírito humano. Fica claro que a preocupação pedagógica de Nietzsche é exclusivamente estética, afirmando sua metafísica de artista. Nesse sentido, o verdadeiro educador do povo é o artista que cria a obra imortal, espelhando anseios de uma geração inteira; embora tal criação se afirme num exercício de contenção dos instintos primitivos, numa força que faz sublimar a dor e a emoção para dar sentido ao mundo cotidiano. Aqui está o significado de uma ‘educação popular em Nietzsche’, ou seja, apenas o que pode ser popular é a música, a didática de um *Bildung* trágico assentado numa pedagogia física corpórea. Ao mesmo tempo, esse é um dos tópicos diferenciais em relação a Wagner, pois enquanto este procura resgatar a Alemanha heroica da época de seus patriotas, Nietzsche busca na tragédia grega o elemento radical da música. E esse elemento radical é expresso na religiosidade popular, nas tragédias de Ésquilo, nas festas dos camponeses. Trata-se do poder descomunal do dionisismo na arte que, distante em Schopenhauer e Wagner, Nietzsche eleva-o a condição central de sua interpretação da estética

grega. Por isso, a noção de ‘popular’ não pode ser confundida com a formulação moderna, uma vez que na obra de Nietzsche evidencia a capacidade de desenvolvimento da individualidade em detrimento aos interesses da coletividade. Tal afirmação pode ser compreendida nas seguintes palavras: “Wagner torna-se o *revolucionário da sociedade*, Wagner reconhece o único artista existente, *o povo que cria poeticamente*.”² (NIETZSCHE, 2009,§8, p.96). Ora, para ‘criar poeticamente’ o povo carece de uma nova tábua de valores, sem o aval das instituições. E isso significa criar a si próprio por meio da arte num quadro de crenças e tensões que ultrapassam o homem de rebanho. Com efeito, o homem dionisíaco representa a síntese do espírito trágico, aquele capaz de superar o processo de individuação a fim de renovar-se a cada ciclo. Portanto, o filósofo reconhece a melodia e a harmonia de Apolo, mas é com Dionísio que pensa a revolução dos sentidos, o símbolo da alteridade radical e do extravazamento da vontade.

E é na raiz do coro dionisíaco e das encenações do teatro trágico que Nietzsche fundamenta o sentido da ‘música popular’ em Wagner. Ora, os cânticos dos antigos rituais dionisíacos se cristalizaram na memória do povo grego, falando de deuses, heróis e da força descomunal da natureza. Esses cânticos, repetidos continuamente de geração a geração, fornecem a matéria prima do mito, sua voz, imagem e movimento. É claro que a poesia lírica apolínea proporciona o acabamento, o controle contra a lassidão absoluta e a dissolução, mas é Dionísio que vibra no coro (em êxtase e intensidade). Isso quer dizer que: “É impossível comparar uma arte nascida da saudável inconsciência de um povo com outra que se origine mediante a racionalização de seus meios.” (SAMPAIO, 2008, p.106). O povo se eleva com o coro dionisíaco porque é elevado à condição de ator principal da obra, qual seja, uma ética estética vitalista. Tal *ethos* se expressa muito mais pelos sentimentos e pela paixão (*pathos*) do que propriamente pelo discurso teórico que, antes de tudo, tenta racionalizar as reações do povo em dada circunstância; por exemplo, durante as apresentações no teatro trágico. Com efeito, o privilégio da ação, do drama sobre o coro e, posteriormente, a didática dessa

² Grifos do autor.

ação significa o desprendimento gradativo da essência trágica dionisiaca. Ora, o caráter da representação não significa apenas uma forma de reprodução da cena já assimilada pelo público, mas varia conforme o olhar debruçado no seu conjunto. Ou seja, a concepção de arte como *poiésis* supõe a dinâmica da inovação e da criação e, portanto, não reproduz o já apresentado, mas apresenta o evento pela primeira vez. Assim, a simbologia do coro nas encenações trágicas era inestimável: “(...) a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro (...)”³ (NIETZSCHE, 1992, §7, p.52). O coro significava a existência real de Dionísio em sua presença, coroado de hera e brindando a estação das flores. Por isso, o público se identificava com o coro, participava ativamente das ações na forma de *sympatheia*; essa forma de magia primaveril, que invadia o coração dos camponeses e lavradores, era também a unidade da crença nas benesses do deus. Nesse sentido, a noção de ‘popular’ não se prende na ação como drama, mas na ação como *pathos*, abdicando do discurso logocêntrico para comungar da aliança do mito com o divino.

Há de se observar ainda o lugar ocupado pelo público nas apresentações. Se o coro sintetiza a ‘voz do povo’ é porque ele está próximo do evento e, assim, sofre e vive as emoções. Por outro lado, o legado do pensamento socrático platônico cria a necessidade do expectador ideal que, ao contrário, está distante e interpreta as ações. Ora, isso não é uma simples diferença de lugar, mas o pressuposto fundamental de determinada relação epistemológica. Ou seja, existem duas perspectivas sobre a interpretação do objeto de conhecimento: uma trágica e outra contemplativa ou, quiçá, dialética. Na primeira, o sujeito sente-se parte do evento, pois está dentro do círculo de ação e, por isso, age de maneira imprevisível em relação aos efeitos da cena. Na segunda, o sujeito coloca-se a distância do evento, observando o desfecho da ação e, com isso, visualiza detalhadamente o desempenho dos atores na cena. No entanto, não é a linguagem ou a teoria produzida a partir dessa percepção do objeto do conhecimento que interessa a Nietzsche. O que interessa ao filósofo é a dinâmica potencial da ação (como repetição ou produção), como apresentação ou representação. Também é delicado

³ Grifos do autor

tratar dessa questão sem indagar-se acerca de sua visão metafísica ou até gnosiológica, pois diferentemente da concepção teórica socrática que deposita suas forças no otimismo da razão e da ciência, a estética trágica de Nietzsche toma a vida como última instância de valor. Por isso, a noção de ser é afirmada em sua *parousia* cuja dimensão temporal promove a existência real do evento. É o tempo presente que forja a escrita da História, e não o inverso, instaurando um saber genuíno que não se mede apenas pela ‘iluminação’ das ideias, mas pela constância criativa de suas proposições. O que se vê, assim, no primeiro Nietzsche, é um movimento de refutação do saber teórico, ou melhor, da concepção de *theoría* instaurada pelo platonismo na filosofia. A afirmação da ação como *pathos* (ou como produção: *poiésis*) legitima o papel pedagógico da arte em sua relação com o público. Quando este se distancia do palco e se torna espectador passivo, também os instintos são controlados, o que fatalmente empobrece o juízo. E é claro: o poder animador da arte trágica não pode ser reprimido, Dionísio não pode ser moralizado.

É conhecida, inclusive, a apreciação de Nietzsche pela nobreza da antiguidade helênica. Por isso, o artifício da linguagem como *pathos* é tributário dessa relação entre o *dizer* e o *fazer*. Ou seja, o nobre era o senhor da palavra e da ação, a referência de padrões éticos para os quadros da vida e da arte. Entretanto, nas bases do *logos* prevaleceu a tradição parmediana que aproxima ser e pensar, distante do mito, mas presente na dialética socrática. Aliás, a dialética aliada ao cristianismo constituiu, segundo Nietzsche (sobretudo, na *Genealogia da moral*), a reversão dos valores nobres pelos valores escravos. Foi utilizando a linguagem como um mecanismo de casta, de crença, de fragilidade que os escravos da moral suprimiram o *pathos* poético essencial dessa mesma linguagem. E uma vez moralizada, ela padece da mobilidade das cenas, da supressão da fraqueza (tão presente nos concursos trágicos), padece, por fim, da ação como criação. Então, é impossível não relacionar a estética trágica com a origem da nobreza helênica. Isso quer dizer que não há em Nietzsche, tratando-se da noção de ‘popular’, uma preocupação com o nivelamento das pessoas do ponto de vista da formação. O que prevalece é o esforço de superação contínua do homem como espécie, uma

perspectiva de aprimoramento da humanidade: “O homem que se coloca frente ao horizonte de milênios poderia apodera-se da herança ‘de toda a nobreza do espírito antigo.’” (ARALDI, 2004, p.240). Por isso, uma cultura que se assenta no exercício teórico racional e não estimula a vivência de relações por meio da arte tende a reduzir o traço de humanidade no homem, provocando-lhe a animalidade. É a vivência artística que supera o pessimismo cotidiano, alivia a dor e o sofrimento, promove metáforas da realidade sem as quais a vida sucumbiria no abismo. Assim, sobre o mito de Dioniso despedaçado, pensamos também naquela arte que o conduz à integração originária do corpo e do espírito, aquela que não reduz o ser em rotina, mas, ao contrário, expande o sentido e a percepção do presente, ou seja, é essa mesma arte que cativa o impulso criador no indivíduo e sem ela o uno primordial não se realiza: é claro, pensamos na música.

Docência e estética trágica

E se as notas musicais regeneram Dionísio é porque o signo da diferença originária predomina em detrimento ao princípio identitário. É possível que a música seja a arte dionisíaca por excelência, uma vez que provoca desequilíbrio no discurso racional, além de desorientar o tempo ordinário. Com efeito, não são poucas as provocações wagnerianas neste cenário, ou seja, no da tradição temporal e da harmonia tonal. Ora, os dramas wagnerianos são conhecidos por sua densidade orquestral e pela infinitude da linguagem musical. Wagner quer desequilibrar os códigos clássicos da razão tonal e, por isso, mergulha num universo de sonho e magia, valendo-se de seu *leitmotiv* na intenção de radicalizar a forma e a representação da ópera moderna. Mas seria a música de Wagner puramente dionisíaca? Vimos que essa é uma das diferenças entre Nietzsche e Wagner, ou seja, o tratamento dispensado a raiz da tragédia grega. E, mesmo que Nietzsche acreditasse em Wagner como o restaurador do *pathos* dionisíaco na música, existia no compositor certa preocupação com a ordenação e a sequência das cenas no teatro trágico. Nesse sentido, podemos afirmar: “A despeito de sua racionalidade arquetípica, a música trazia resíduos de irracionalidade, portanto, era

igualmente portadora de forte ambivalência, aquela ‘ambiguidade organizada em sistema’, difundidas pelo pensamento nietzschiano como duas forças em perenes embates: o apolíneo e o dionisíaco”.(MIRANDA *in* LINS, GIL, 2008, p.90). O que significa na obra de Wagner uma revolução na forma, no conteúdo, do que propriamente no campo da tragédia clássica. E é provável que o filósofo esperasse do compositor elementos para a formação do homem novo, o além-do-homem da obra *Assim falava Zaratustra*, cuja evolução passa por novas fases de compreensão artística. Por isso, a filosofia madura de Nietzsche (*O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*) critica ferrenhamente a obra do músico, pois ela permanecerá com densa carga de princípios morais e religiosos, algo que jamais fora percebido nos anos de juventude do projeto de Bayreuth. No entanto, o caso de decepção, de desamor ou de distância dos planos iniciais da mocidade não está em cheque nesse momento, apenas a composição da estética trágica a partir da obra wagneriana. O próprio Nietzsche reconhece sua importância: “*Wagner em Bayreuth* é uma visão do meu futuro; (...)” (NIETZSCHE, 1995, §3, p.70). O que foi a grandiosidade do teatro wagneriano e a esperança de renascimento cultural da Alemanha ficarão marcados no caráter do filósofo, quer seja como músico frustrado, quer seja como estilista da linguagem filosófica. O fato é que Wagner, encarnando Dionísio, nunca se desvencilhou da formação moral e, portanto, inspirado por Euterpe, professa Apolo na produção do drama. Isso não condena sua obra; ao contrário, a flauta de Mársias foi presente de Apolo e, talvez, não tivéssemos *O nascimento da tragédia*, a aliança dionisíaco-apolínea, sem as extemporâneas, entre as quais a de *Wagner em Bayreuth*.

E é no interior dessa extemporânea que devemos pontuar o papel do ator trágico a fim de entender a importância da ação como *poiésis* e, com isso, provocar apontamentos sobre a estética docente. Com efeito, a referência ao conceito de ator no filósofo remete aos primórdios do teatro grego, de maneira específica aos primeiros tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes; claro, considerando as diferenças semânticas e estilísticas de suas obras. Vimos a importância do público como expectador do teatro trágico e, também, do coro como componente fundamental, mas, além disso, a figura do ator carrega a efígie

da multiplicidade, da capacidade de superar-se no tempo imediato da cena. Por isso, a fórmula autor-ator é conveniente na acepção de Nietzsche, uma vez que o ator não apenas re-presenta as condições da *Pólis* democrática, mas cria para si o destino de suas convicções. É nessa direção que o teatro trágico aproxima Nietzsche e Wagner, ou seja, a proximidade se dá no entendimento de que o papel do ator é assumir os rumos da História, jamais de maneira passiva ou representativa, mas de afirmar-se enquanto força transfiguradora do destino. Por isso, o filósofo chama Wagner de “dramaturgo ditirâmico” (NIETZSCHE, 2009, §7, p.85), o que podemos considerar um elogio por parte de Nietzsche, uma espécie de artista completo “que abarca a um só tempo: o ator, o poeta e o músico” (Idem, p.85). No entanto, temos de reforçar que essa é a visão da quarta extemporânea, pois a crítica madura da obra nietzschiana recai, sobretudo, no teatro de Wagner; aliás, toda a obra é considerada uma ‘teatrocracia’, um uso excessivo da condição teatral. Em *Wagner em Bayreuth*, ao contrário, o músico, por suas habilidades, é comparado a Ésquilo, o poeta guerreiro de Salamina, mentor do herói prometeico e da supremacia do coro. Logo, o ator trágico destoa da concepção do teatro moderno, uma vez que, enquanto criador, participa do texto que será encenado e, enquanto artista, revela a verdade do texto, como um possesso de Dionísio que encarna a ação. De maneira mais objetiva, diríamos que o teatro trágico visava libertar os anseios da opressão, tanto do expectador quanto do ator, não apenas pela extensão da *kathársis* coletiva que, na concepção da *Poética* de Aristóteles, significava o alívio da dor e da emoção do público, mas que Nietzsche trata como uma forma de afirmação da alegria e do prazer. Em razão disso, o ator é um *acto* de estetização da vida em obra de arte.

Então, a partir disso, como se caracterizaria uma estética docente (ou da docência)? Ora, o docente é um ator da palavra, da ação e da escrita. Manipula o texto didático como uma peça musical, visto que algumas palavras, repetidas ou recriadas, são como música para seu cabedal pedagógico. O docente encena a aula, prepara o texto, modula o tom da voz (suave, grave ou aguda) conforme a situação e o momento exigirem. Existe toda uma gestualidade presa na arte de interpretar o conhecimento, uma dinâmica de olhares e um estilo único de

vestimentas, dos sapatos ao chapéu (se este usar chapéu em sala de aula). Aos discentes cabe a condição de expectador que, eventualmente, alcançam a condição de expectador-ideal ou expectador-artista, pois tal característica depende de relativo grau de aceitação de si. No entanto, tal condição passa por um processo de maturação orgânica e pela busca da autonomia dos saberes. Ora, essa é a cena ideal e, por que não dizer, romântica. E haveria um docente que não fosse um romântico inconfessável? Nesse caso, o próprio texto didático assumiria a condição de *lied*, não apenas o texto, mas todo ato da aula: a aula como *lied*. Sabemos que Nietzsche compôs em torno de dezesseis *Lieder*, acompanhados de voz e piano. Essa forma de poema-canção é um gênero literário dentro do romantismo que o filósofo utiliza para afirmar o predomínio da melodia sobre a organização harmônica, visto que a melodia é instintiva e se recria a cada instante. Parte da obra *Gaia Ciência* é constituída de poemas, possivelmente próximos do *Lied* alemão; no entanto, é com os *Ditirambos de Dionísio* que podemos apreciar a musicalidade de Nietzsche (claro: no que se refere à variação de estilo). A arte de compor *Lieder* exige múltiplas habilidades do autor-ator, uma vez que compor, musicar, adaptar, interpretar são ações que se coadunam na execução do drama. Portanto, a aula-canção é esse composto de voz solo, musicalidade e harmonia do texto didático cuja estética da *performance* docente passa pela variação de estilo, de conteúdo e expressão.

Agora, a cena ideal nem sempre é a cena real no que compete aos desdobramentos da ação docente em sala de aula. Sabemos o quanto Nietzsche é avesso a qualquer forma de idealismo; aliás, se na juventude parece um visionário apaixonado, na sua filosofia madura rompe definitivamente com o romantismo de Schopenhauer e Wagner, inclusive com a forma clássica dos *Lieder*. O modelo de ator trágico, por exemplo, inspirado em Wagner, carrega traços desse romantismo. Entretanto, o filósofo tem clareza do papel desse ator na sociedade moderna e, por isso, se concentra no sentido da formulação estética, na possibilidade de repensar a ação. Aí se encontra uma das diferenças essenciais: enquanto o ator trágico procura se afirmar como ator, ou seja, suas ações dependem do grau de liberdade conquistada, da criação do próprio papel; por outro lado, o ator moderno está

subjugado ao aparelho gerencial da máquina estatal, configurando-se como indivíduo que exerce determinada profissão. Isso nos aproxima de algumas reflexões sobre a condição docente. Com efeito, em que medida se é docente, como profissional de determinada instituição, que presta serviços à comunidade ou, num outro sentido, quando efetivamente nos tornamos docentes em razão do grau de liberdade de ensino e pesquisa investidos? Não é apenas uma diferença temporal ou espacial que faz o docente, mas a natureza do papel social em determinado contexto pedagógico. Numa condição de corpo do estado, o docente foi reduzido ao nível das coletividades de base numérica cuja política de formação se assenta na democracia dos saberes e na reprodução de procedimentos metodológicos. Nesse caso, o docente torna-se apenas um docente, uma vez que não explora a capacidade de pertencimento individual, ou seja, ele mais representa determinado papel, do que cria (por méritos próprios) a apresentação desse papel. Ele não assina o texto, mas é um marcador desse mesmo texto. Na estética trágica interpretar é criar e isso confere ao docente um papel fundamental: a possibilidade de criar novas interpretações. Todavia, não há investimentos sem riscos e a ideia de categoria profissional submetida ao jugo da máquina estatal provoca desconforto:

Ameaçador é, pois, esse outro perigo que o filósofo alemão tem de denunciar: o de transformar tudo aquilo que trespassa o corpo, desde as funções orgânicas fundamentais até as atividades mais tênues operadas pelas disposições afetivas, num instrumento a serviço da orientação vocacional que ordena, a partir dos interesses da unanimidade gregária, os ofícios e as atribuições individuais, os papéis e as cenas a serem representadas. (BARROS, 2007, p.135).

Ou seja, trata-se da formação de uma massa gregária a serviço do cumprimento das funções profissionais. Nietzsche se rebela contra o homem de rebanho, aquele gerado a partir das forças reativas cuja manifestação apenas professa a moral do dever. Esse homem julga-se livre e autônomo, porém, é cada vez mais manipulado pelos organismos de controle social. Na maior parte das vezes, não detém o domínio sobre as ações que lhe afetam, mas suas ações são usadas em prol da manutenção das hierarquias do poder. Nesse sentido, podemos

elencar aquela que é a principal característica da estética trágica docente: a autenticidade. Tal característica reconduz melhor a questão anterior, ou seja, quando reconhecemos um autêntico docente ou determinamos uma docência autêntica? Referindo-se ao papel do ator, Nietzsche profere: “Tu és um autêntico? Ou apenas um ator? Um representante? Ou o próprio representado? Por fim, talvez tu não passes da imitação de um ator...” (NIETZSCHE, 2000, §38, p.15). Assim como o autêntico ator é, para Nietzsche, aquele que foge a regra da representação, escrevendo seu papel na História, o autêntico docente se sobressai entremeio as vozes do discurso comum da formação de professores. Ele se aproxima do homem superior quando canaliza suas forças na direção do querer potencial, pois, desse modo, procura afirmar-se diante da banalização profissional. Ora, ao escrever seu próprio papel e assumi-lo, o autêntico docente permanece no campo da legitimidade das ideias, na coerência entre o *dizer* e o *fazer* e, por isso, se mantém como ator principal das ações do tempo e da formação. Por outro lado, na condição de ‘imitação de um ator’, o falsário docente, não possui nenhum senso de direção em pesquisa, não é capaz de canalizar impulsos para algo produtivo e transformador. Ele é ‘representado’ pelo achatamento profissional da modernidade, tornando-se mero cumpridor de jornadas cujas ações podem ser substituídas pelo exercício de um autômato qualquer. Portanto, o autêntico docente é aquele que faz a diferença, mas a diferença potencial é aquela que diverge do senso comum, parte da autocrítica a fim de delinear caminhos inexplorados na arte de ensinar e aprender. Dever-se-ia compará-lo ao espírito wagneriano posto na extemporânea em análise e, assim como Nietzsche, concluímos essa abordagem com as mesmas considerações de tal escrito: “(...) *o que Wagner será para esse povo: ele não pode ser para nós todos, talvez como tenha sido nossa impressão, o vidente de um futuro, mas sim o intérprete e transfigurador de um passado.*” (NIETZSCHE, 2009, §11, p. 141).

Considerações finais:

Entretanto, interpretar e transfigurar um passado não significa engessá-lo na crítica historiográfica, pois, dessa forma, produzimos apenas circunlóquios do texto original. Tanto Nietzsche quanto Wagner divergem da interpretação clássica da tragédia grega, presa na descrição filológica da época. Ambos procuram superar o fardo histórico por meio da recriação do elemento trágico. Esse elemento trágico aparece, por vezes, como uma crítica aos modos da vida moderna e, por outras, como uma tentativa de reeducação estética do homem. Apesar disso, o objetivo principal permanece o mesmo: revolucionar a composição musical e as artes da encenação. Porém, a compreensão nietzschiana vai além do teatro trágico quando reconhece a força descomunal do elemento dionisíaco. Mesmo que *Wagner em Bayreuth* celebre o amálgama apolíneo-dionisíaco, a vontade de Dionísio permanece como uma instância potencial na obra do filósofo. Por meio dela, animamos nesse texto a possibilidade de pensarmos uma estética docente, do autor-ator. Em tal estética, a marca fundamental do caráter pedagógico é a autenticidade, de modo que distinguimos o autêntico docente do falsário docente. Por fim, a harmonia entre arte e vida na obra de Nietzsche e Wagner é a fórmula essencial para superar o pessimismo e a pobreza cultural da modernidade e, por que não dizer, de nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- ARALDI, Clademir Luís. **Nihilismo, criação aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 2004.
- ASTOR, Dorian. **Nietzsche**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- BARROS, Fernando de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007.
- BURNETT, Henry. **Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LINS, Daniel; GIL, José (org.). **Nietzsche/Deleuze: jogo e música: VII Simpósio Internacional de Filosofia (2006)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundo de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como filosofar com o martelo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SAMPAIO, Alan da Silva. **Origem do ocidente: a antiguidade grega no jovem Nietzsche**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008.