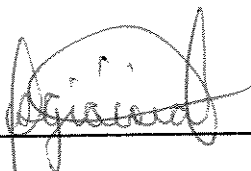


Luzia Gontijo Rodrigues

Vernatürlichung des Menschen: da síntese artística trágica para a totalidade ao ascetismo da moral
– uma parábola acerca da “desnaturalização do humano” narrada pela filosofia da arte trágica de
Friedrich Nietzsche.

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de
Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Junior.



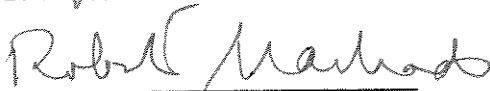
Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Júnior (Orientador)



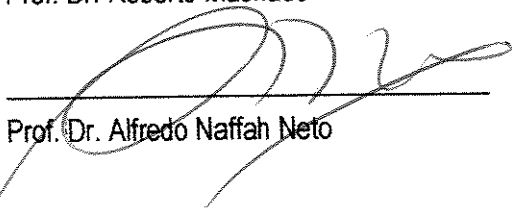
Profª. Drª. Jeanne Marie Gagnebin



Profª. Drª. Rosa Maria Dias



Prof. Dr. Roberto Machado



Prof. Dr. Alfredo Naffah Neto

Prof. Dr. Peter Pal Pelbart

Este exemplar corresponde à redação final da
Tese defendida e aprovada pela Comissão
Julgadora em
07/06/2002

Campinas
IFCH-UNICAMP
Junho de 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
Nº CHAMADA UNICAMP
R 618 v
V EX
TOMBO BCI 50947
PROC 16.837/02
C DX
PREÇO R\$ 11,00
DATA 26/09/02
Nº CPD

CMO0174294-7

BIB ID 259073

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

R 618 v Rodrigues, Luzia Gontijo
Vernatürlichung des Menschen: da síntese artística trágica
para a totalidade ao ascetismo da moral - uma parábola acerca da
"desnaturalização do humano", narrada pela filosofia da arte
trágica de Friedrich Nietzsche / Luzia Gontijo Rodrigues.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2002.

Orientador: Oswaldo Giacoia Junior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Estética.
3. O Trágico. 4. Arte - Filosofia. 5. Ascetismo. I. Giacoia Junior,
Oswaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Oswaldo Goiaçoa, por ter possibilitado o aparentemente impossível: que a memória feliz desses anos de trabalho e convivência superasse todos impasses, dificuldades e angústias vividos por sua orientanda.

Ao Prof. Dr. Volker Gerhardt, pelo atencioso acolhimento no Instituto de Filosofia da Humboldt-Universität zu Berlin.

A FAPESP e a CAPES que financiaram este trabalho.

RESUMO

Acompanha-se aqui algo da trajetória da investigação realizada por Friedrich Nietzsche em torno da problemática do trágico, iniciada em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, de 1871. A intenção do trabalho é a de apontar para o lugar que tal investigação tomou na obra nietzscheana da década de oitenta, onde agora podemos identificá-la com o que Nietzsche passa a denominar *Vernatürlichung des Menschen*. Simultaneamente, caberá revelar este como um certo “contra-movimento” à “desnaturalização do humano”, identificada por ele a uma ruptura na cultura, provocada pela perda de uma certa “sabedoria para a síntese trágica”. Nietzsche insiste que uma tarefa o conduz: aquela de apresentar uma alternativa para o humano, que escape da solução oferecida à cultura ocidental pela moral ascética do ressentimento. O resgate daquela sabedoria artística para a totalidade deve indicar ao homem ser possível a orquestração das tensões e dos opostos, para que a ele seja possível a vivência da maior amplitude possível do real. Não a “disciplina da castração”, mas sim aquela da “síntese inclusiva”. Conceitos fundamentais forjados ao longo da década de 1880 pela filosofia nietzscheana encontram-se a serviço dessa narrativa, que pretende denunciar o progressivo “apequenamento do homem” e propor uma alternativa: a “naturalização do humano”. Convidamos o leitor a, através destas páginas, descobrir o sentido dado por Nietzsche a esta nova forma de “conhecimento trágico”.

Palavras-chave

Estética do trágico; arte e filosofia; ascetismo; Wagner; música e ascetismo.

ABSTRACT

This thesis tracks one part of the investigation of the problem of the tragic, which was started in Friedrich Nietzsche's first book, *O nascimento da tragédia*, published in 1871. It aims at indicating the place taken up by this investigation in the Nietzschean work of the eighties, where it may be identified with what Nietzsche calls *Vernatürlichung des Menschen*, which will be shown to be similar to a certain "counter-movement" against the "disnaturalization of the human", which he identified with a break up of culture caused by the loss of a certain "wisdom for tragic synthesis". Nietzsche insists that he is guided by a task he imposed to himself: that of introducing an alternative to the human, which evades the solution offered to western culture by the ascetic moral of resentment. Rescuing that artistic wisdom to totality should attest to man the possibility of orchestration of strains and opposites, in order to offer him the ability to live the real to the widest scope possible. Not the "discipline of castration" but that of the "inclusive synthesis". Fundamental concepts forged along the eighties by Nietzschean philosophy serve this narrative, which is intended to denounce the "progressive lessening of man" and propose an alternative: "naturalization of the human". The reader is invited to discover, through these pages, the meaning given by Nietzsche to this new form of "tragic knowledge".

Keywords

Aesthetic of the tragic; art and philosophy; asceticism; Wagner; music and asceticism.

Procurei e investiguei a mim mesmo

Heráclito de Éfeso

(...) e quem advinha ao menos em parte as conseqüências de toda profunda suspeita, os calafrios e angústias do isolamento, a que toda incondicional *diferença do olhar* condena quem dela sofre, compreenderá também com que freqüência, para me recuperar de mim, como para esquecer-me temporariamente, procurei abrigo em algum lugar – em alguma adoração, alguma inimizade, leviandade, cientificidade ou estupidez; e também por que, onde não encontrei o que *precisava*, tive que obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente para mim (– que outra coisa fizeram sempre os poetas? para que serve toda arte que há no mundo?)

Friedrich Nietzsche

Prólogo Humano demasiado humano I

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I º PARTE	17
II º PARTE	63
III º PARTE	91
IV º PARTE	147
V º PARTE	181
CONCLUSÃO	229
BIBLIOGRAFIA	239

INTRODUÇÃO

Vamos defender neste trabalho a tese de que a investigação nitzscheana em torno do trágico e da obra de arte trágica, iniciada em *O nascimento da tragédia* (GT), permanecerá presente, no seu fundamental, nos escritos da década de 1880, onde agora podemos identificá-la com o que Nietzsche passa a denominar *Vernatürlichung des Menschen*. Também aqui Nietzsche parte da constatação de uma ruptura na cultura, chamada *Entnatürlichung des Menschen*, momento, segundo acreditamos, por ele associado à questão emblemática da morte do trágico-dionisíaco na cultura. Nossa tese pretende mostrar algo dessa trajetória da reflexão nitzscheana, ao centro da qual encontrar-se-ia, defenderemos, a pergunta pela arte e, embutida nesta, a pergunta pelo sentido da existência. Para nós, trata-se sobretudo de descortinar um pouco do trabalho de Nietzsche na década de 1880, para demonstrar a força aí presente daquela interrogação com a qual ele iniciara sua trajetória filosófica, no início da década de setenta, centrada então na investigação do sentido da arte trágica para a cultura grega.

“Naturalização do humano” pode ser identificada, ao longo dos escritos da década de oitenta, através de conceitos ou contraposição de conceitos que, a nosso ver, irão moldar seus contornos como projeto maior de transformação, ou de recriação do humano. Entre esses encontram-se o conceito de “grande estilo”, a contraposição entre clássico e romântico, ou aquela entre “estado artístico” e “estado inartístico”, a todos perpassando a palavra arte, a qual parece ser uma espécie de metro, de modelo referencial, na tentativa de fundar uma nova relação do homem com o mundo em um domínio no qual ele deve encontrar-se consigo próprio e de si tomar posse. A “naturalização do homem” passa, portanto, necessariamente, segundo o Nietzsche da década de oitenta, pela questão da arte. Como teremos oportunidade de ver, o que Nietzsche entende por *Kunst* vai muito além do sentido restrito desta, como obra criada por um artista plástico, músico, escritor. No entanto, esse termo continua em estreita conexão com as formas de produção artística, em seu sentido restrito, na medida em que a criação da obra de arte assim como o próprio artista e seu impulso criador servem a Nietzsche como exemplos daquilo que ele identifica como o centro de força do homem e da cultura.

Aquilo que Nietzsche identifica como *Kunst* estará, em sua obra inaugural de 1871, GT, desenvolvido sob as denominações de Apolíneo e Dionisíaco, igualmente sob a interpretação dada

ao produto do encontro destes na cultura grega: a obra de arte da tragédia ática. Pretendemos mostrar como o conceito *Kunst*, apesar das mudanças sofridas entre GT e a obra da década de oitenta, permanece sendo referência no projeto nietzscheano pela “naturalização do homem”. Chama nossa atenção, ao considerarmos essa trajetória do conceito de *Kunst* na obra de Nietzsche, o lugar destinado ao nome de Dioniso, o qual permanece, até os últimos escritos do filósofo, em destaque como imagem condensada do problema fundamental descortinado por Nietzsche na cultura. Dionisiaco e *Kunst* se pertencem, e isto os escritos da década de oitenta virão confirmar. O projeto de “naturalização do homem”, como demonstraremos, é testemunho disso. Restará, claro, entendermos o que encontrar-se-ia oculto neste conceito *Kunst*, para que ele possa ser manipulado por Nietzsche como o foi, até indicar o sentido da “naturalização do humano”.

Apesar de mantermos o olhar posto na obra da década de oitenta, período no qual será produzida a obra de maturidade de Nietzsche, poderá rapidamente ser constatado que negligenciamos periodizações, escolhendo partir de questões e enfatizar sua continuidade. Aquela que conduzirá, imprimindo direção às outras, o próprio Nietzsche nos apontará, no Prefácio à sua obra *Para a genealogia da moral*, ao localizar o seu *a priori* em uma interrogação acerca do problema basilar do sentido do humano, conduzido que era por algo que comandava na profundidade, por uma “vontade fundamental de conhecimento”, incessantemente a perguntar onde a âncora que garantirá ao homem, esse ser disperso e imerso em si, possibilidade de domínio sobre si, conservando ainda direito a aceitar o desafio do desconhecido. O homem em meio à suas próprias experiências, como um ser em instável dispersão, ausente para si mesmo, para aquilo que, perpassando a todas elas, lhe abriria seu sentido, dele homem. Daí a importância de ter ouvidos para o “som das doze badaladas”, ressoando as perguntas a ele colocadas pelo seu Demônio: sabes o sentido daquilo que vivestes? Consegues em meio a tudo enxergar a ti mesmo?, o que realmente és? Identificas teus mais altos desígnios, aqueles que pertencem apenas a ti?, reconhecíveis apenas pelo atento auscultar daquele que tem coragem para sua mais própria e solitária das solidões, para se impor o momento do absoluto silenciar do burburinho de vozes alheias; para, em meio à fragmentação característica do mar incessante e envolvente de vivências, sentimentos, desejos, demandas estrangeiras, aceitar o convite para esse encontro marcado com aquilo que és?

Não é fácil aproximarmo-nos de nós mesmos, Nietzsche bem o sabe. Nem sempre temos ouvidos para nossas experiências, tão imersos, ou dispersos, estamos em nossa "interioridade", incapazes de escapar de sua teia, na qual confundem-se passado e presente, memória e fantasia, impressões imediatas e interferências alheias, o eu e o outro, o outro e "suas bagagens", que não são as nossas! A grande dificuldade residiria em conseguir dar uma forma de contornos confiáveis a esse "mar" de imprecisões, um contorno que ainda seja único, que nos identifique perante nós mesmos e que, por mais fragmentárias que sejam as vivências, por mais dispersivas que sejam as demandas a nós estrangeiras, prossiga querendo e sendo, sem o risco de desviar-se de sua meta (*Ziel*), seu objetivo único, pessoal. Como é possível manter-se no próprio rumo, se constantemente são infinitos as interferências dissolutoras, desviando nosso olhar, interferindo com nosso sutil ouvido interior?

A busca de unidade, de uma permanência em meio ao fluxo contínuo de impressões, vivências, sentimentos, acontecimentos, no qual está submerso o homem, absolutamente só em meio a um mar de perpétuos criar e destruir, onde vida e morte se confundem, sendo desafiado a permanecer equilibrado na tênue linha que separa o abismo da monstruosa, terrível, questionável verdade dionisíaca da vida, daquela rígida e por tantas vezes cruel esfinge da necessidade de limites, da demanda por contenção e imposição de controle sobre o trasbordamento da força, que ameaça congelar, em uma rigidez e frieza egípcias, toda a plasticidade, toda a permanente mutabilidade inerentes ao humano, sendo ambas experiências – a visão do abismo e o represamento da força – igualmente necessárias a qualquer projeto de identidade. Nietzsche acreditava ser esse o mistério pulsando sob a cultura grega, pelo qual ele fora desde muito cedo atraído. O mistério de uma solução única, oferecida por aquela cultura, indicando ser possível a convivência de princípios e impulsos antagônicos em uma unidade harmoniosa que, no entanto, conservaria a tensão do embate, sem se dissolver e sem anular nenhuma das forças que dela fariam parte: uma sabedoria artística da "síntese inclusiva", afirmando a totalidade da realidade em sua completa abrangência de possibilidades. Esse o misterioso acontecimento da arte trágica grega, simultaneamente apolínea e dionisíaca, onde abundância de potência encontra medida, vontade de limite e forma.

Defenderemos, ao longo deste trabalho, ser esta “sabedoria para a síntese”, de inspiração greco-trágica, o ponto de partida, a partir do qual Nietzsche pretende construir seu projeto de “naturalização do humano”. Parte deste projeto, e do que Nietzsche encara como a tarefa de sua vida, como veremos, seria dar visibilidade àquilo que ele considera a ruptura: o acontecimento da “dissolução” dessa síntese artística grega, momento de dispersão de um conhecimento, o qual versava sobre o domínio do homem sobre si mesmo e sobre a invenção de sentido para mundo e existência. “Desnaturalização” identifica o avanço, na cultura, do perigoso sentimento de desconfiança, quando o homem fraqueja, suspeitando de sua capacidade de criar identidade para si e sentido para o mundo, deixando-nos adivinhar um olhar triste, duro, ainda que decidido, um olhar que continua alçando longas distâncias, avançando como deve um explorador polar desgarrado, afinal ele continua sendo esse explorador, mas um olhar que agora trai na tristeza um medo de encarar a si mesmo e a tudo que fica para trás: há apenas neve, a vida emudeceu, as últimas gralhas que se fazem ouvir lançam seu lamento: “para quê?”, “em vão?”¹ “Desnaturalização do humano” sintetiza esse processo, denunciando a dissolução de uma sabedoria artística para a totalidade, dissolução esta emblemática do estreitamento do campo de criação do humano, do ângulo de possibilidades da realidade, dentro do qual o homem deve reinventar-se para si mesmo, manejando e transformando plasticamente tudo aí existente, inclusive toda tensão própria ao embate de seus antagonismos naturais.

Já que tratamos da busca de unidade e permanência, seria apropriado aproveitar a oportunidade para um esclarecimento a respeito do método de leitura e interpretação da obra nietzscheana, aqui adotado. Como poderá ser observado, partimos do pressuposto de que à toda trajetória filosófica e existencial, esta a alimentar aquela, percorrem persistentes linhas de reflexão e ambição de projeto. Nosso interesse aqui comanda um método de trabalho que enfatiza exatamente a persistência de um olhar de Nietzsche para a existência, para o homem e sua aventura na terra, desdobrando-se em perguntas das quais brotam outras perguntas, num movimento incessante e, por vezes, excessivo, onde misturam-se reflexão sobre acontecimentos e personagens diversos e auto-reflexão. Em nenhum momento desconhecemos as variações às quais o tempo submeteu conceitos, questões, nomes, ao longo da trajetória do pensamento de Nietzsche, apenas para circunscrevermos um período, da produção de *O nascimento da tragédia* à erupção de *Para a*

¹ Cf. GM III § 26

genealogia da moral. Poderíamos tomar a título de exemplo a transformação sofrida pela pergunta sobre o sentido do pessimismo, ou resumidamente, a mudança pela qual passa o conceito de pessimismo. Evidente o mesmo aplicar-se-ia ao nome de Dioniso. No entanto, embora até por vezes façamos menção à tais transformações, poderá facilmente ser constatado que primamos em dedicar-lhes pouca atenção.

A única defesa possível para tal método de leitura e trabalho não tem, infelizmente, nenhum amparo teórico, ou melhor dito, de um pensador ou corrente filosófica. Trata-se aqui da experiência de uma historiadora fascinada com os longos percursos e com aquilo que, em meio ao fluxo contínuo do tempo, da história, da passagem dos acontecimentos miúdos da vida de cada um, insiste em destacar-se, emblematicamente impondo-se ante todo movimento que, permanentemente parece querer fraccionar e multifacetar ao infinito o gesto, a obra, o homem, suas criações, ambições e conquistas. Apesar de reconhecer as evidentes mudanças sofridas por conceitos; o sempre enfatizado, por comentadores da obra nietzscheana, redirecionamento dado às perguntas mais fundamentais; o giro de sentido no enfoque de problemas, todos conduzidos pelas evidentes transformações sofridas pelo homem e pensador, ao longo de sua trajetória de vida, domina aqui a intenção de dar visibilidade à persistência de um questionamento e projeto apontando sempre para o humano e para os problemas mais fundamentais da cultura.

Começaremos com uma leitura de *O nascimento da tragédia* – obra inaugural de Nietzsche, de 1872 – cujo objetivo é o de mostrar os contornos daquilo que denominamos sabedoria artística para a totalidade, emergindo das análises da cultura grega trágica, desenvolvidas por Nietzsche no início dos anos setenta. Em uma segunda parte, de certa forma intermediária, partimos de uma indagação lançada por Nietzsche em sua *A gaia ciência* (FW), de 1882, acerca da possibilidade e necessidade da “naturalização do humano”, deixando pistas a indicarem seu projeto e sua tarefa por uma “redenção” (*Erlösung*) do humano, ou seja, sua total imersão em uma pura, redescoberta e novamente redimida natureza. Como poderá ser constatado, classificamos esta como uma parte intermediária, na medida em que ela já aponta para a obra da década de 1880, contendo ainda muito do rastro ainda deixado pelas investigações da morte do trágico em *O nascimento da tragédia*, por exemplo, descortinando o lugar da figura de Sócrates. Na terceira parte, Sócrates já será apresentado como aquilo que ele foi no contexto da denúncia da progressiva “desnaturalização do

homem": um dos personagens construídos por Nietzsche, com o objetivo de evidenciar o antagonismo entre uma "vontade de fuga da realidade" e a "grande coragem trágica" para a totalidade. Nessa parte, seremos apresentados ao que Nietzsche denomina sua "naturalização do homem", como ele assevera, a qual não pode ser entendida como um ideal de retorno a uma natureza então perdida.

As quarta e quinta partes têm algo em comum: Wagner e o ideal de música e arte da seriedade sendo confrontado com a indagação pela possibilidade de afirmação da "música dionisiaca" na cultura moderna. Domina, nessa quarta parte a questão do "grande estilo", sintetizada por Nietzsche na imagem de um "grande artista" – Goethe –, imagem composta por ele para dar visibilidade àquela sabedoria para a totalidade, inserindo-a na problemática da modernidade. A quinta e última parte abre-se ainda com o nome de Wagner e com uma contraposição que, paulatinamente, ganha forma no texto: o ideal ascético como expressão de uma "vontade de fuga" sendo confrontado ao ideal nobre guerreiro, guardião daquela sabedoria trágica para a totalidade. Wagner e Dioniso, colocados frente a frente, ao centro de *Para a genealogia da moral*, expondo os perigos da perda de domínio do homem sobre aquilo que nele é a força criadora e, simultaneamente, oferecendo-nos uma outra meta, um "contra-ideal", denominado "naturalização do humano".

I^a PARTE

Und wie kommen wir zu jenem Ziele? werdet ihr fragen. Der Delphische Gott ruft euch, gleich am Anfange eurer Wanderung nach jenem Ziele, seinen Spruch entgegen "Erkenne dich selbst". Es ist ein schwerer Spruch: denn jener Gott "verbirgt nicht und verkündet nicht, sondern zeigt nur hin", wie Heraklit hat. Worauf weist er euch hin? (...)

Die Griechen lernten allmählich *das Chaos zu organisiren*, dadurch dass sie sich, nach der delphischen Lehre, auf sich selbst, das heisst auf ihre ächten Bedürfnisse zurück besannen und die Schein-Bedürfnisse absterben liessen. So ergriffen sie wieder von sich Besitz (...)

Dies ist ein Gleichniss für jeden Einzelnen von uns: er muss das Chaos in sich organisiren, dadurch dass er sich auf seine ächten Bedürfnisse zurückbesinnt. Seine Ehrlichkeit, sein tüchtiger und wahrhaftiger Charakter muss sich irgendwann einmal dagegen sträuben, dass immer nur nachgesprochen, nachgelernt, nachgeahmt werde; er beginnt dann zu begreifen, dass Cultur noch etwas Andres sein kann als *Dekoration des Lebens*, das heisst im Grunde doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte¹

¹ Nietzsche, F. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben § 10. In: Unzeitgemässe Betrachtungen II. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. I, p. 334: "E como atingimos um tal objetivo?, vocês poderiam perguntar. O deus délfico exorta vocês, já ao começo de suas jornadas rumo a seus objetivos, a irem de encontro à sua sentença 'conhece-te a ti mesmo'. É uma sentença difícil: pois esse deus 'nem oculta nem anuncia, apenas sinaliza', como disse Heráclito. Para onde ele lhes aponta? (...) Os gregos aprenderam gradualmente a organizar o caos, de forma a recordarem-se, segundo o ensinamento délfico, de si mesmos, ou seja, de suas autênticas necessidades, e a deixarem extinguir-se as necessidades fictícias. Assim eles tomaram posse novamente deles próprios. (...) Isso é uma parábola para cada individuo singular, dentre nós: ele precisa organizar em si o caos, para que recorde para si suas autênticas necessidades. Sua honestidade, seu mais hábil e verdadeiro caráter, precisa opor-se em algum momento a que sempre seja repetido, aprendido, imitado; ele começa então a perceber, que cultura pode ser ainda outra coisa mais do que decoração da vida, quer dizer, no fundo sempre apenas dissimulação e ocultamento; pois todo ornamento oculta o ornado. Então desvela-se para ele o conceito grego de cultura – em oposição ao romano – como uma nova e aperfeiçoada *Physis*, sem interior e exterior, sem dissimulação e convenção, a cultura como uma unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer"

Mais do que mera epígrafe, o texto em destaque pretende ser a condensação da parábola narrada por Nietzsche ao longo de suas reflexões filosóficas, da qual nos ocuparemos neste trabalho. Essa parábola da vitória dos gregos sobre eles próprios desvela um embate humano com o destino, o qual, aos olhos do filósofo, constituiria o “acontecimento primordial” da cultura. Deparamos aqui com os primeiros indícios daquele projeto de *Vernatürlichung des Menschen*, com o qual percorreremos a obra da década de oitenta, igualmente no centro nevralgico de toda problemática do trágico, oferecendo-nos já, de início, indicação daquilo que será, aos olhos de Nietzsche, ao longo dos anos e até seus últimos escritos, o grande apelo e, simultaneamente, a grande promessa de futuro contida naquela problemática, por ele batizada, desde sua primeira obra, com o nome do deus grego Dioniso. Por que este nome do deus trágico da música deve vir para junto desse misto de interrogação e projeto sobre a “naturalização” do humano, tal como Nietzsche o explicita, isso objetiva a nossa leitura revelar, partindo do local ali onde, no início da década de setenta, tal projeto toma sua incipiente forma literário-filosófica, apropriando-se da misteriosa síntese alcançada pelos gregos em sua arte, para atualizá-la para a modernidade.

Indicar a presença da “naturalização do homem” ao centro da reflexão nietzscheana da década de oitenta: este o objetivo, que, para nós, tem o sentido de defender a continuidade, ao longo da trajetória de vida e pensamento desse filósofo, do questionamento sobre o significado da arte, e de um determinado ensinamento fundamental que esta proporcionaria, para a expansão e elevação das possibilidades do humano, consequentemente para o fortalecimento e enriquecimento da cultura. A constatação de que o fenômeno da arte poderia conter respostas à indagação do sentido da existência em meio à indiferença da natureza, oferecendo uma sabedoria modelar de orientação para o homem no seu embate com o destino, encontra-se no cerne deste que Nietzsche considera seu projeto de “naturalização do humano”, o qual, como veremos, por mais paradoxal que isso possa soar a princípio, tem a pretensão de oferecer um novo paradigma de cultura, como uma “síntese artística” de vida, pensamento, aparência e vontade, algo definido por Nietzsche, em um escrito contemporâneo de *O nascimento da tragédia* (GT), como uma “*Physis* aperfeiçoada”². A

² Cf. Nietzsche, F. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben § 10. In: *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. I, p. 334

esfinge, desafiando Nietzsche com seus enigmas, ele a carregava já de longo tempo³, sendo o encontro com seu nome, algo a ele proporcionado, segundo seus relatos, graças à erupção, em sua vida, do acontecimento da arte trágica grega, trazendo consigo um segredo sagrado: Dioniso e a sabedoria trágica da para a totalidade⁴.

Começamos com uma análise do sentido de arte tal como o encontramos nos escritos do início da década de 1870 sobre a obra de arte trágica dos gregos, no centro dos quais se encontra GT. No entanto, como nosso objetivo principal tem seu foco na obra da década de oitenta, tomamos a liberdade de iniciar nossa leitura daquela primeira obra de Nietzsche a partir exatamente de uma avaliação, feita por ele no seu último ano de vida produtiva, sobre o impulso que o guiou na construção daquela sua obra inaugural. Aqui Nietzsche explica, tratando-se na terceira pessoa, ter sido justamente a oposição entre dionisiaco e apolíneo na alma do ser heleno, o enigma pelo qual ele teria se sentido atraído, acrescentando a seguir uma interpretação que apontaria para a “misteriosa unidade”⁵ e complementariedade desses dois “impulsos artísticos”⁶, como o grande feito da cultura grega:

Essa oposição do dionisiaco e apolíneo dentro da alma grega é um dos grandes enigmas, pelo qual Nietzsche se sentiu atraído diante do ser grego. No fundo Nietzsche se esforça para adivinhar, porque exatamente o apolinismo grego precisou brotar a partir de um fundo (*Untergrund*) dionisiaco: o grego dionisiaco teve necessidade de se tornar apolíneo, quer dizer: de quebrar sua vontade de monstruoso (*seinen Willen zum Ungeheuren*), de múltiplo (*Vielfachen*), do duvidoso (*Ungewissen*), de horrível (*Entsetzlichen*) em uma vontade de medida, de simplicidade, de enquadramento na regra e no conceito (*Einordnung in Regel*)

³ Cf. Zur Genealogie der Moral. Vorrede § 2 e 3. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. V, p. 248-250

⁴ Cf. o relato de Nietzsche sobre aquilo que encontrar-se-ia na raiz de GT, em “Ensaio de autocritica”, especialmente os § 1, 3 e 4. In: Versuch einer Selbstkritik. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. I, p. 11-24

⁵ Cf. GT § 3. In: F. Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. I. Todas as citações de Nietzsche que utilizamos neste trabalho têm como base esta edição. No entanto, empregamos o método de recorrer às traduções espanholas de Andrés Sanchez Pascual, do Editorial Alianza, e brasileiras, nas traduções de Paulo César de Souza e Rubens Rodrigues Torres Filho, quando estas existem, para nosso trabalho de tradução. A versão final, no entanto, é de nossa responsabilidade, principalmente porque, quase sempre, empregamos mais de uma versão para chegarmos à nossa. Quanto a GT e o “Ensaio de autocritica” para esta, cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª ed. Trad. e notas Andrés Sanchez Pascual. Madrid: Alianza, 1985. Quanto à outras edições de outras obras, elas serão citadas à medida em que aparecerem no texto

⁶ Cf. GT, por exemplo § 1 e 2. Nietzsche fala tanto de *Kunsttriebe* como de *künstlerische Mächte*

und Begriff). A desmedida, deserto, asiatismo, jaz em seu fundo: a coragem do grego consiste na luta com seu asiatismo: a beleza não é para ele um presente, assim como a lógica, como a naturalidade dos costumes – ela é conquistada, querida, fruto de luta (*sie ist erkämpft*) – ela é uma vitória...⁷

Sem dúvida há uma “duplicidade” do apolíneo e do dionisiaco, como o próprio Nietzsche a chama logo na abertura de *GT*⁸, duplicidade essa que, no entanto, aparece marcada por diferenças claramente complementares e necessárias para a continuidade da vida e da cultura: o desequilíbrio entre elas – o que pode significar o predomínio de um e a repressão do outro – representaria uma ameaça ao homem e ao esplendor da cultura. O grande enigma a que se refere Nietzsche acima seria justamente aquilo que ele interpreta como a sabedoria grega para criar e manter uma predominante igualdade de forças, a princípio antagônicas, em uma unidade harmoniosa, sem que esta, no entanto, perdesse a característica tensão agonal que era a marca do encontro desses dois instintos tão diferentes, que marchavam “quase sempre em aberta discórdia entre si, excitando-se mutuamente a dar frutos sempre novos e cada vez mais vigorosos, para perpetuar neles a luta daquela antítese (...)”⁹.

Essa leitura tardia feita por Nietzsche daquilo que ele denominara em *GT* “impulsos artísticos” do dionisiaco e do apolíneo, oferece-nos, já na abertura de nossa investigação, uma definição de *Kunst*, muito adequadamente inserida no contexto da interpretação da arte trágica e do trágico: uma “sabedoria para a criação da totalidade”. Segundo o que lemos na citação acima, totalidade deve ser entendida como produto de uma luta, cuja vitória consistiria exatamente não na dissolução de um dos opostos, mas na imposição de um comando que mantém a tensão dos contrários em permanente equilíbrio, equilíbrio condensado em um ordenamento, em regra, conceito, forma. As forças desmedidas do horror dionisiaco encontram, num embate, a vontade de medida, de limite e ordenamento, sendo o resultado do conflito não a supressão do “asiatismo” para o domínio da ordem e do que exige limite; como também não, o que se poderia esperar de tais forças da desmesura, o avanço desse “fundo dionisiaco de horror” para engolir a tudo que tentasse lhe impor restrições. A “sabedoria da arte” grega ofereceu uma alternativa inédita, ao ensinar ser

⁷ 14 [14], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 225

⁸ Cf. *GT* § 1

⁹ *Ibidem*

possível a manutenção de forças contrárias em constante tensão, dentro de uma harmoniosa unidade artística, provando, assim, ser pelo caminho da espiritualização do embate de forças que se alcança a possibilidade da síntese harmônica de opostos que, de outra forma, poderiam se tornar ameaçadores. A obra de arte trágica aparece, desta forma, como mais do que produto de uma vitória estética, como síntese exemplar de forças em favor da cultura e como modelo para a existência humana.

Nietzsche nos dá a conhecer em *GT*, que a meta à qual ele se dirigia com esta obra seria aquela do conhecimento “do gênio dionisiaco-apolíneo e de sua obra de arte”, ou ao menos da compreensão do mistério dessa unidade, ali onde pela primeira vez se faz notar, no mundo grego, o germe que evoluirá até chegar à tragédia ática¹⁰. No entanto, justamente a persistente importância dessa primeira obra de Nietzsche, dentro da trajetória de sua reflexão, segundo acreditamos, encontrar-se-ia no fato de que aí muito mais foi alcançado do que se faz explicitado nessa passagem. Trata-se aqui, na verdade, da problematização do humano, em busca das mais altas possibilidades de existência e de cultura, como deixa-nos entrever uma passagem do escrito preparatório para aquela obra, intitulado “A visão dionisiaca do mundo”, de 1870, onde Nietzsche formula aquela mesma idéia presente no supracitado fragmento póstumo de 1888, afirmando que uma mesma vontade percebida como ordenadora e limitadora através de seus feitos na cultura helênica, acolhe em si uma manifestação tão oposta a ela, uma manifestação exatamente de dissolução das formas e unidades individuais. Aqui, acrescenta Nietzsche, o embate entre tais diferenças mostra-se claramente a serviço de um fim maior: “criar uma possibilidade mais elevada de existência e também chegar nesta a uma mais elevada glorificação (pela arte)”¹¹.

Se a necessidade de ordenamento, de limites e medida, surge a partir de uma experiência radical com o horror, com o primitivo e caótico oculto em um substrato de dor e indiferenciação, ao mesmo tempo, tal “asiatismo da vontade”, teve necessidade de transfigurar-se em beleza, matemática, medida e simplicidade da forma, enfim, em espiritualização do horror, em arte. A relação entre o mundo apolíneo da bela forma e a sabedoria dionisiaca é descrita por Nietzsche, a certa altura de *GT*, como um processo no qual o instinto de beleza se desenvolve progressivamente, em lentas transições, a partir de um substrato originário de “titânico horror”, dando origem a um

¹⁰ Cf. *GT* § 5

ordenamento divino de alegria, no qual, e pelo qual, a existência passaria a ser sentida como desejável¹². Sobre tal processo, Nietzsche sugere ser ele semelhante aos efeitos curativos, auxiliares e salvadores produzidos pela natureza através, por exemplo, do sonho, os quais seriam aparentados, por sua vez, tanto à “capacidade vaticinadora” (*wahrsagende Fähigkeit*), atribuída a Apolo, quanto às artes, “que são as que tomam possível e digna de ser vivida a vida”¹³. Mas comecemos do começo, acompanhando aquilo que acreditamos ser uma história criada por Nietzsche em torno da cultura grega com o intuito de explicitar sua interrogação acerca do humano e igualmente seu projeto para a cultura.

No princípio da cultura existem duas forças antagônicas da natureza, tão poderosas e produtivas em seu antagonismo quanto a dualidade dos sexos. Da mesma forma que ocorre com estes, elas também só podem criar a partir de um estado de permanente “contenda e conciliação”, ou seja, sem um estado de permanente tensão entre forças opostas não se poderia pensar em cultura, assim como também não na continuidade das espécies¹⁴. A narrativa de Nietzsche sobre a cultura parte desse axioma: no princípio desta está o *Agón*¹⁵, um princípio de combate que os gregos estamparam com duas divindades artísticas, Apolo e Dioniso, indicando, segundo Nietzsche o entende, que no mundo grego, subsistiu uma antítese enorme no que se refere a origem e metas da cultura e da existência humana, antítese que, no entanto, produziu constantemente frutos novos e cada vez mais vigorosos, justamente graças a esse movimento de aberta discórdia entre dois instintos artísticos da natureza¹⁶.

¹¹ “A visão dionisiaca do mundo” § 3. In: KSA I, aqui p. 570/71

¹² Cf. GT § 3

¹³ Id. § 1

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Observe-se o quanto Nietzsche enfatiza o caráter de luta, através de palavra e imagens que constantemente remetem a uma cultura do *Agón*. Já no primeiro parágrafo de GT ele fala da luta dos contrários, mas tal idéia perpassa toda a descrição inicial do encontro entre Apolo e Dioniso, assim como persiste na imagem da criação da obra de arte trágica, momento no qual o deus délfico se limitou a tomar das mãos de seu adversário suas armas aniquiladoras, cf. GT § 2. Quanto a essa importante temática para a compreensão da leitura nietzscheana da cultura grega, limitamo-nos a remeter a um texto contemporâneo a GT, “Homer’s Wattedampf” In: KSA I, p. 783-792. Este texto encontra-se editado em português, cf. Nietzsche, F. A disputa de Homero. In: *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996, p. 73-83. Ainda quanto ao tema da “cultura do *Agón*” grega, cf. a parte intitulada “Die Macht in Nietzsches Entwicklung”. In: Gerhardt, Volker. *Vom Willen zur Macht*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996, p. 85-124, mais especialmente o tópico “Die Kultur des Streits”, p. 117-124

¹⁶ Cf. GT § 1 e 2. Como já foi observado Nietzsche utiliza tanto *Kunsttriebe der Natur* quanto *künstlerische Mächte*. Deve-se atentar para o fato de que a interpretação de Nietzsche aproxima natureza e cultura, em lugar de opô-las, atravessando-as com um mesmo impulso criador, um mesmo “poder artístico”

A suas duas divindades artísticas, Apolo e Dioniso, vincula-se nosso conhecimento de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do escultor (*Kunst des Bildners*), arte apolínea, e a arte não-figurada (*unbildliche Kunst*) da música, a de Dioniso: ambos impulsos (*Triebe*), tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em aberta discórdia e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para nelas perpetuar a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lança apenas aparentemente uma ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade”¹⁷ helênica, aparecem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento (*Paarung*) tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática¹⁸

Enquanto princípios artísticos da natureza, poder-se-ia vivenciar apolíneo e dionisiaco em efeitos tais como o sonho e a embriaguez. Mas se Nietzsche identifica estes como manifestações da natureza no humano, dando a entender serem tais experiências fenômenos “anteriores” à cultura, ele ao mesmo tempo os aproxima das criações humanas, da cultura, sugerindo uma interseção entre natureza e cultura. Percebemos isso quando lemos logo no primeiro parágrafo que, para compreendermos melhor tais instintos da natureza, devemos imaginá-los como os mundo artísticos separados do sonho e da embriaguez. Nietzsche deixa transparecer, assim, não existir, para ele, muito sentido em falar de forças artísticas da natureza, sem que seja no contexto do humano. A própria denominação escolhida por Nietzsche, ao tratar desses instintos antagônicos como “impulsos artísticos”, assim como a terminologia usada para definir ambos, Apolo e Dioniso, tendo como referência a arte da forma, a habilidade e o poder de criar formas, de esculpir, batizando um de “deus da arte do escultor” e outro de “deus da arte não-escultórica da música”, como vimos acima, tudo isso parece já indicar a dimensão que terá nessa obra o caráter enformador, moldador, atribuído à arte, no que tange tanto às manifestações da cultura como à própria personalidade do homem. Isso não é mero detalhe e precisa ser claramente destacado, na medida em que, como veremos, tal poder de estabelecer forma e impor unidade de contrários, adquirirá importância ímpar na obra tardia de Nietzsche.

¹⁷ Quanto a esse termo “vontade” (*Wille*) caberia aqui apenas observar, seguindo nota do tradutor espanhol de GT, Andrés Sánchez Pascual, que nesta obra tal termo aparece sempre no sentido que tem em Schopenhauer, não significando, pois, uma faculdade individual ou coletiva, mas sim como “centro e núcleo do mundo”, cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª edição. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, p. 259-260

¹⁸ GT § 1

O destaque dado ao impulso criador de limites e, através destes, da unidade da forma é confirmado quando Nietzsche, ainda no primeiro parágrafo, trata o sonho como fenômeno fisiológico apolíneo, acrescentando todavia, que “a bela aparência dos mundos oníricos, em cuja produção cada homem é artista completo, é o pressuposto de toda arte figurativa”¹⁹ e também de parte importante da produção poética, onde palavra torna-se forma escultórica a serviço da ilusão e da aparência apolíneas, como poderia ser constatado, segundo ele, através da produção artística de Homero²⁰. Como vemos, um estado fisiológico como o do sonho confunde-se com o poder artístico para criar produtos da cultura, ganhando mesmo uma dimensão de “medicina” da alma e da cultura, na medida que pelo sonhar e fantasiar o homem teria, segundo acredita Nietzsche, acesso a uma “verdade superior” de perfeição, própria a estes estados, verdade que estaria em contraste com a realidade cotidiana, apenas inteligível de forma fragmentária, mas que, ao mesmo tempo, seria complemento necessário a esta última²¹.

O homem sensível à arte, assim como aquele tocado pelo questionamento filosófico do sentido da existência, precisam dessa “medicina” produzida pelo sonhar e fantasiar, pois será aí que eles irão buscar sentido e interpretação para a vida e se exercitarão para prosseguir vivendo e criando. Esses são homens que não podem fugir de conhecer os prazeres mais finos mas também de enxergarem os horrores mais negros. A imagem aparece aqui, na interpretação de Nietzsche, como uma experiência que permite ao homem vivenciar a totalidade de sentido da existência, pois, como ele esclarece, diante dela “temos prazer na compreensão imediata da figura, todas as formas nos falam, não existe nada indiferente nem inessário”²². Por essa “experiência artística”, acrescenta ele, “o homem filosófico tem inclusive o pressentimento de que também por debaixo dessa realidade em que nós vivemos e somos jaz oculta uma outra de todo distinta”²³. O filósofo e o homem sensível à arte participam, de acordo com a descrição que deles é feita por Nietzsche, de uma vivência paradigmática do embate humano com a existência e obtêm, através da “sabedoria da aparência e da arte”, modelo para seus agir e criar:

¹⁹ Cf. *Ibidem*

²⁰ Cf. GT § 3

²¹ *Id.* § 1

²² *Ibidem*

²³ *Ibidem*

A relação que o filósofo mantém com a realidade da existência é a que o homem sensível à arte mantém com a realidade do sonho; ele contempla-a com minúcia e com gosto: pois dessas imagens retira sua interpretação da vida, mediante esses acontecimentos se exercita para a vida. E não são apenas as imagens agradáveis e amistosas as que ele experimenta em si com aquela inteligibilidade total: também as coisas sérias, obscuras, tristes, tenebrosas, os obstáculos súbitos, os gracejos do azar, as esperas medrosas, em suma, toda a “divina comédia” da vida com seu inferno, desfila diante dele, não apenas como um jogo de sombras – pois ele também vive e sofre nessas cenas – e, sem dúvida, sem tampouco aquela fugaz sensação de aparência (...) ²⁴

Não resta dúvida de que o caráter atribuído a Apolo de força plástica enformadora e doadora de unidade, sinaliza para uma experiência de “unidade no distanciamento”, pois sonhando, assim como contemplando obras de arte, o homem percebe-se separado do agir, da existência real, e vive a experiência do distanciamento que o confirma como único, separado, individual ²⁵. Diferentemente do que experimenta em meio ao movimento do cotidiano, com seu torvelinho quase sempre frenético, em meio ao qual o indivíduo não encontraria pausa para perceber a si mesmo e diferenciar-se diante das inúmeras demandas externas e da proliferação de manifestações de vontades alheias, a experiência do sonho, assim como aquela com a arte apolínea ofereceriam, segundo a interpretação de Nietzsche, a experiência da absoluta coesão e coerência do mundo, da existência, os quais são ali vivenciados pelo homem como uma totalidade de sentido. Quando Nietzsche diz que a “verdade superior” de perfeição desses estados contrasta com a experiência humana com a realidade da vida, a qual ofereceria sua inteligibilidade apenas de forma fragmentária ²⁶, ele está acentuando exatamente esse “poder imagético-artístico”, pelo qual o devir aparece para o homem com a unidade e a permanência do ser.

Apolo deve ser encarado aqui, no contexto da interpretação feita por Nietzsche da Grécia, como um nome para aquilo identificado por ele como forças artísticas profilático-curativas ²⁷ da

²⁴ Cf. GT § 1

²⁵ Cf. Figal, Günter. *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999, pag. 74 e ss.

²⁶ Cf. GT § 1

²⁷ Nietzsche atribui ao apolíneo “efeitos salvadores e auxiliares”, seja através do sonho seja através das artes, que seriam, segundo ele, “as que fazem possível e digna de ser vivida a vida”, cf. GT § 1. Deve-se observar que tal “poder medicinal” atribuído a Apolo por Nietzsche pode ser identificado em Platão, mas não apenas nele. Tal interpretação pode ser encontrada na tradição mítica grega muito anterior a Platão. Cf. Conford, F. M. *Principium Sapientiae – As origens do*

cultura. Retratado como senhor de um universo de imagens, sonho, fantasia e arte, esse deus seria, ao mesmo tempo, o responsável pelas formas delimitadoras do Estado, da lei e de tudo mais destinado a proteger o homem dentro dos limites da cultura, contra forças avassaladoras da natureza e do mundo da própria interioridade humana. Como “poder artístico” de proteção do *Individuum*²⁸, Apolo deve ser identificado como imagem condensada do próprio *principium individuationis*²⁹, um impulso da natureza para a delimitação do que é único, singular, daquilo que se destaca, sendo igualmente a força que, na cultura e através desta, produz artifícios para a manutenção dos contornos do que deve permanecer como único. Graças ao “poder artístico” apolíneo, o homem seria levado a experimentar, seja pelo sonhar seja pela contemplação estética, o distanciamento de si necessário para se reconhecer como distinto de tudo mais, sem que, no entanto, isso represente ameaça a sua inserção na realidade cotidiana.

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza salvadora e auxiliadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, graças às quais a vida se torna possível e digna de ser vivida³⁰

A divinização do *principium individuationis*, tal como Nietzsche a interpreta na cultura grega, conhece uma só lei: o indivíduo. Aquilo que se chama medida, no sentido helênico, traduz uma exigência ética do deus para a manutenção dos limites do indivíduo, daí a importância da sentença “conhece-te a ti mesmo” e do “nada em demasia”, ensinamentos que caminhavam, segundo Nietzsche, paralelos à necessidade estética de beleza³¹. Graças a toda essa sabedoria da

pensamento filosófico grego. 2ª edição. Trad. Maria Manuela R. dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/data, especialmente o capítulo VIº da Iª Parte, intitulado “O xamanismo”, p. 141-170

²⁸ Lembramos apenas que o termo *Individuum* refere-se àquele que não pode ser dividido

²⁹ Cf. GT § 1

³⁰ GT § 1

³¹ Cf. Id. § 4

moderação, as manifestações de excesso de presunção, de desmesura e das demais emoções excessivas, frutos de uma ausência de domínio da própria força, ou mesmo de desconhecimento das dimensões dessa força, foram designadas como demônios hostis, “peculiares da esfera não-apolínea e, por isso, como qualidades próprias da época pré-apolínea, da idade dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, quer dizer, o mundo dos bárbaros”³². Explicitado dessa forma, percebemos que existiria, nesse quadro interpretativo da Grécia criado por Nietzsche, uma familiaridade do impulso apolíneo para lei e medida com as realizações da cultura, estando Apolo sempre associado aos paradigmas desta, tais como o Estado, a religião a ele ligada, a construção de templos e a estatutária³³ – os quais representam imagetivamente as verdades daqueles – assim como a defesa do “homem sintético”, aquele capaz de soberania sobre a própria força, capaz de expressar em ações, feitos e escolhas o difícil ensinamento do deus délfico³⁴. Trata-se aqui, portanto, de uma força que impõe forma, limites, contornos, tanto no que se refere à esfera da vida em sociedade quanto àquela da vida psíquica do homem.

Mas o “poder artístico” apolíneo não se encontra só, dominando absoluto, nem como fenômeno da natureza nem como força da cultura. A seu lado, como já foi mencionado, sempre com ele interagindo, encontra-se o “impulso artístico” dionisiaco, o qual, por sua vez, pode ser identificado às potências da natureza para a dissolução dos contornos individuais e, portanto, à destruição. Existiria uma proximidade entre sabedoria dionisiaca e sabedoria instintiva, de um tipo que parece herdado de uma origem primitiva e transmitido, através da evolução das espécies, por mecanismos não lingüísticos e não racionais, mas vivenciados numa esfera limítrofe, entre natureza e cultura. Como exemplos de tal vivência, Nietzsche cita os cultos e festividades orgiásticos, tais como os conheceu todo o mundo antigo, desde Roma até a Babilônia³⁵, e a sabedoria mítica,

³² Ibidem

³³ Cf. GT § 1, onde Nietzsche diz que a origem e meta de Apolo deve ser associada à arte do escultor (*Kunst des Bildners*), ou daquele que constrói. Mais à frente ele dirá que Apolo é o deus de todas as forças figuradoras (*Gott aller bildnerischen Kräfte*)

³⁴ Cf. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben § 10. In: *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. I, p. 333

³⁵ Cf. GT § 2; cf. também § 4 e 9 onde Nietzsche fala da expressão dessa sabedoria nos mitos de Édipo e Prometeu, traduzidos pelos poetas trágicos Sófocles e Ésquilo. Cf. também § 8, onde Nietzsche afirma: “a natureza, ainda não trabalhada por nenhum conhecimento, na qual as barreiras da cultura ainda não foram rompidas – isto via o grego em seu Sático, o qual, por isso, ainda não coincidia com o macaco. Ao contrário: ele era a imagem primordial do ser humano, a expressão de suas emoções mais altas e fortes (...) o anunciador de uma sabedoria que fala a partir do mais fundo do seio da natureza, o símbolo da onipotência sexual da natureza”. Mais à frente, no mesmo parágrafo, comentando o significado do coro trágico, ele dá razão a Schiller e suas análises dos começos da arte trágica, o coro

traduzida em narrativas tais como a *Teodicéia* de Hesíodo. Mas, seguindo suas indicações, poderíamos acrescentar aqui toda experiência humana com o horror do indiferenciado e inominável, como a que se revela, por exemplo, através da loucura e da morte.

No entanto, como já foi mencionado, Nietzsche atribui todos os feitos da cultura a um embate constante entre esses dois “reinos contrapostos”, dos impulsos para a delimitação e contenção, por um lado, e dos impulsos para a dissolução, por outro. Ele acredita ser possível visualizarmos o encontro de tais instintos artísticos opostos ao apolíneo em uma imagem oferecida por Schopenhauer, da luta do homem com as forças titânicas da natureza. Na cena tomada de empréstimo por Nietzsche a este filósofo, o homem aparece como uma pequena unidade perdida em meio ao infinito oceano da natureza que, como mar em fúria, ergue-se cercando-o por todos os lados. Nesse cenário da imensidão desmedida, o homem encontra apoio somente em sua pequena e frágil embarcação, na qual confia e graças à qual, apesar da desproporção de tamanho frente ao horizonte infinito, pode prosseguir sua jornada solitária³⁶.

“Tal como em meio a um mar enfurecido que, ilimitado em todos os lados, levante e afunda montanhas bramantes de ondas, um barqueiro está sentado em uma barca, confiando na débil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis*”³⁷. Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele alcançaram sua expressão mais sublime a confiança inabalável nesse *principium* e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso (...) ³⁸

Essa imagem encontraria, segundo as descrições de Nietzsche, paralelo factual na experiência vivida pelos gregos com processos de ruptura do amálgama que mantém coesa e unificada a identidade do homem, através de festividades místico-religiosas dionisiacas de sacração

seria o muro vivo erguido contra a realidade que ameaça, porque ele refletia a existência de uma maneira mais veraz, mais completa do que aquela do homem civilizado, “que comumente se considera a si mesmo como única realidade”

³⁶ Cf. GT § 1

³⁷ Nietzsche cita aqui Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, Livro IV § 63, segundo nota do tradutor espanhol de GT, Andrés Sánchez Pascual. Este acrescenta que a expressão *principium individuationis* equivale em Schopenhauer ao espaço e tempo, segundo os quais se singulariza o que é, a princípio, idêntico. “Através desses, acrescenta o tradutor, a unidade essencial do todo se converte em uma multiplicidade”, cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª edição. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, p. 261-262

da natureza, vindas de todas as parte do mundo antigo e que passam a ser assimiladas pela cultura grega. Segundo Nietzsche, tais manifestações dionisiacas encontravam-se presentes em todo mundo antigo, de Roma a Babilônia, tendo sido conhecidas pelos gregos como festividades bárbaras, de origem distantes, poderíamos dizer, de “geografias asiáticas”³⁹. Em quase todos os lugares onde irrompiam, a parte central dessas festividades consistia em um transbordante desenfreno sexual, cuja força passava por cima de todas instituições e estatutos da cultura e do Estado, “aqui eram desencadeadas as bestas mais selvagens da natureza”, até se atingir uma perigosa mescla de volúpia e crueldade⁴⁰. A experiência humana da auto-dissolução, da perda de si enquanto personalidade única, da impossibilidade de se distinguir dos demais, arrasta o homem para fora dos contornos limítrofes da cultura, dentro dos quais ele era o “artista de si”, senhor de suas possibilidades, porque submetido à lei maior e sabedoria do deus de Delfos.

A proximidade com a barbárie e o horror, próprios a um mundo do para-além, ou para-aquém, da cultura e de suas conquistas, pôde ser sentida desde muito cedo pelos gregos, através desse contato com festividades e cultos da natureza, nos quais eram celebrados a ruptura com os contornos da cultura e o retorno do homem a um momento identificado por Nietzsche com o despertar de “emoções dionisiacas, sob cuja intensificação desaparece o subjetivo, até se chegar a um completo esquecimento de si”⁴¹. E desse modo, em todos os lugares por onde penetrou o dionisiaco, o apolíneo foi suspenso e aniquilado⁴². Segundo Nietzsche, o próprio Schopenhauer havia descrito, na mesma passagem por ele citada, o monstruoso terror que se apodera do ser humano quando as referências tidas por ele como confiáveis nessa teia de aparência do mundo a sua volta, subitamente perdem seu sentido, mostrando através de uma fissura o abismo do absurdo inominável. A tal experiência, acrescenta Nietzsche, mistura-se, paradoxalmente, o êxtase delicioso de sentir a ruptura das rígidas leis que regem o *principium individuationis*:

Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, pela ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisiaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível,

³⁸ GT § 1

³⁹ Cf. “A visão dionisiaca do mundo” § 2. In: KSA I, p. 563

⁴⁰ GT § 2

⁴¹ Cf. GT § 1

⁴² Id. § 4

pela analogia da *embriaguez* (*Rausch*). Seja por influência da bebida narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, seja com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aquelas emoções dionisiacas, em cuja intensificação o subjetivo desaparece até o completo esquecimento de si ⁴³

A invasão do território grego por essas “geografias asiáticas”, proporcionou ao homem grego o conhecimento de forças que pareciam ascender “do fundo mais íntimo do ser humano e mesmo da natureza” ⁴⁴, para trazer de volta o indivíduo desgarrado, como se fora um útero buscando sugar de volta o filho um dia expelido. Graças a um estado de embriaguez provocado por bebidas narcóticas, assim como pelo próprio “influxo primaveral” da natureza, misturavam-se êxtase e torpor, produzindo efeito de profunda identificação do homem com tudo e todos mais à sua volta, permanecendo assim sem efeito e força o *principium individuationis*. Seguindo a imagem schopenhaueriana empregada por Nietzsche, o indivíduo depara-se, nesse momento, com o destroçamento da frágil embarcação que o mantinha protegido em meio à tempestade, sendo envolto pelo infinito da natureza-oceano. Tal experiência guardaria, no entanto, uma ambigüidade, na medida em que, simultaneamente a esse efeito de suspensão do *principium individuationis*, o homem se sentiria “estimulado até a intensificação máxima de todas suas capacidades simbólicas” ⁴⁵: algo por ele jamais sentido quer exteriorizar-se, a perigosa verdade dionisiaca de que a aniquilação de tudo que possibilitava a unificação de sua personalidade em uma identidade única produz, sim, êxtase e delícia ⁴⁶.

Contra as desmesuradas emoções desencadeadas pela experiência dionisiaca dessas festividades, cujo conhecimento penetrava até os gregos, vindo de todos os caminhos, por mar e terra, esses estiveram, até certo ponto, protegidos por essa figura que se ergue soberana em todo seu orgulho e sabedoria: Apolo. Realmente, acrescenta Nietzsche, este não poderia opor seu

⁴³ GT § 1

⁴⁴ Cf. Id. § 1

⁴⁵ Cf. GT § 2

⁴⁶ Cf. Id. § 1. Deve-se observar aqui que essa concepção do dionisiaco, enquanto força dissolutora dos limites do indivíduo e como influxo da natureza sugando o homem de volta a uma unidade originária, não é uma criação de Nietzsche. Tal teoria do dionisiaco funda-se em uma tradição do pensamento alemão que alcança a época clássica romântica e que terá seu apogeu no Romantismo no início do século XIX, com nomes como os de Hölderlin e Schelling. Cf. Behler, Ernst. Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*: (org.) Behler, Ernst/Montinari, Mazzino/Müller-Lauter, Wolfgang/Weizel, Heinz. Berlin/New York: Walter de Gruyter, n.º 12, 1983, p. 335-354

escudo a nenhum outro poder mais perigoso do que esse do dionisiaco, grotescamente descomunal⁴⁷. Nietzsche chega a afirmar que, onde o primeiro “assalto” das forças dissolutoras dionisiacas foi contido, o porte e a majestade do deus da forma manifestaram-se ainda mais rígidos e ameaçadores do que nunca, como seria o caso da cultura política e artística dórica⁴⁸. Nietzsche chega mesmo a dizer que não seria capaz de explicar o efeito exercido pelos Estado e arte dóricos⁴⁹, se não como produto de uma longa luta travada na cultura entre o impulso da ordem e do limite e aquele para a aniquilação do indivíduo e da forma. Para ele, ficaria patente nesse excesso de contenção e rigidez, uma profunda necessidade de repulsa de algo sentido como ameaçador à cultura como um todo.

Mas aqui reside uma questão fundamental para Nietzsche: uma cultura não pode elevar-se, se em seu âmago o permanente combate entre forças antagônicas produz continuamente formas tão rígidas, correndo-se o risco de que, justamente a plasticidade do humano, sua capacidade de criar, de se aventurar e adaptar ao novo, perca seu vigor e termine “congelada em uma rigidez e frieza egípcias”, semelhante àquela da forma arquitetônica das construções dóricas⁵⁰. Mas também fica subtendido não ser possível imaginar uma cultura prosseguindo forte, se em seu âmago cresce descontroladamente a força ameaçadora do abismo que quer sugar cada ente individual – não só homens mas igualmente crenças, deuses, valores morais, limites dos costumes, todo fruto da cultura – de volta para o fundo escuro do indiferenciado. Até onde é possível pensar na cultura, quando desaparecem todas as criações humanas através das quais o homem pode reconhecer-se enquanto identidade, nas quais ele encontra elementos propiciadores de uma identidade por ele reconhecida como única, ímpar, vitoriosa sobre a indiferenciação? A sabedoria grega destacada aqui por Nietzsche, consistiria exatamente em criar artificios de proteção contra tal ameaça, principalmente aquela de se perderem completamente as referências fundamentais das virtudes garantidoras da autonomia e singularidade do indivíduo, da “virtù para um”⁵¹. Graças a tal “sabedoria artística”, os

⁴⁷ Cf. Id. § 2

⁴⁸ Cf. Id. § 4

⁴⁹ Cf. Id. § 2, onde Nietzsche diz que na arte dórica ficou eternizada a atitude de majestática repulsa de Apolo à desmesura tal como esta se revelava através dos cultos e festividades orgiásticas que chegavam até a Grécia vindas de toda a Ásia; cf. também § 4 onde ele diz que não seria capaz de entender o Estado e a arte dóricos, senão como campo de batalha do apolíneo contra tais manifestações do dionisiaco

⁵⁰ Cf. GT § 10

⁵¹ Adiantamos aqui um tema que perpassará toda obra nietzscheana da década de oitenta, cuja origem está claramente na leitura que Nietzsche faz dos gregos, mais especificamente da *areté* grega antiga: trata-se da *virtù* ou *Tüchtigkeit*, entendida como virtude única, esculpida pelo indivíduo, sempre em relação com sua vida e sua percepção do mundo,

gregos puderam vivenciar de perto aquelas festividades dionisiacas, sem se verem destruídos pelas febris emoções aí desencadeadas, sem perderem os parâmetros únicos de seu caráter individual.

Percebemos, pela narrativa sintetizada por Nietzsche nos nomes de Apolo e Dioniso, existir um constante movimento pendular na cultura, não sendo possível identificar um momento no qual, em meio a essa luta constante entre dois princípios artísticos antagônicos, um dos pólos se imporia absoluto. Mesmo na experiência estética e político-ética, citada por Nietzsche com o exemplo da arquitetura e o Estado dórico, mesmo em seu ápice de rigidez e imposição de limites, a cultura grega sempre guardou consigo aquilo que, a seus olhos, pareceu ser o segredo de uma “sabedoria do embate”, como bem atestaria, segundo ele, as constantes irrupções da “maré alta” das emoções do dionisiaco, sempre e de novo colocando abaixo “todos aqueles pequenos círculos dentro dos quais a ‘vontade’, unilateralmente apolínea, pretendia reter o grego”⁵². Da forma como Nietzsche constrói sua interpretação desse embate na cultura grega, percebemos existir para ele uma força artística salvadora agindo sempre, ora a favor da contenção e dos limites, ora a favor da ruptura destes, mas sempre preservando um sentido de totalidade, sempre buscando o equilíbrio da síntese de forças conflitantes.

portanto de cunho subjetivo e existencial. Sobre isto, Thomas Brobjer oferece minucioso apanhado de referências, além de uma análise precisa, cf. Brobjer, Thomas. H. *Nietzsche's ethics of character*. Uppsala: Gunnar Eriksson e Tore Frängsmyr, 1995. *Virtù*, como Nietzsche a chamará mais tarde, é excelência humana, muito comumente associada por Nietzsche, em inúmeras passagens, como ainda veremos ao longo deste trabalho, à idéia de domínio do homem sobre si próprio e sobre suas possibilidades, também como “criação de si”, como imposição de limites ao caos daquilo que se é feito, feito equiparado à criação da obra de arte, a obra sendo aqui o próprio caráter, ao qual cumpre “dar estilo”. Raras vezes em sua obra publicada, Nietzsche refere-se explicitamente à *virtù*, mas são inúmeras as passagens a ela dedicadas, mesmo quando o termo não é empregado. Uma dessas, onde ele a cita nominalmente, encontra-se na sua auto-biografia, *Ecce Homo* (EH), cf. *Ecce Homo* “Por que sou tão inteligente” § 1. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1886, p. 61. Quanto às passagens onde Nietzsche trata do tema, porém sem empregar o termo *virtù*, cf. *A gaia ciência* (FW). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, § 120 e 335, p. 144/45 e 222-225, respectivamente; cf. também e a sequência desta FW que vai do § 268, onde Nietzsche pergunta “o que toma heróico?”, ao § 275, ao longo da qual Nietzsche constrói em curtas frases uma imagem dessa “virtude heróica”, p. 185/86; também § 290, onde fica lançada a exigência para a “virtude única”: “dar estilo a seu caráter”, op. cit., p. 195. Uma das passagens da obra publicada mais eloquentes a esse respeito encontra-se no prefácio de 1886 a *Humano, demasiado humano I*. Cf. Prólogo § 6. In: *Humano, demasiado humano I*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 12/13. Nos fragmentos póstumos, remetemos especialmente a, cf. 10 [109], [110] e [111]. In: KSA XII, p. 517-520; 9 [87] e 10 [3], também KSA XII, p. 380/81 e 455, respectivamente. Quanto ao tema da “virtude única”, cf. Brobjer, Thomas H. *Nietzsche's ethics of character*. Uppsala: Gunnar Eriksson e Tore Frängsmyr, 1995, especialmente o capítulo intitulado “Nietzsche's Virtues and his use of the concept of virtue”, p. 73-97. Também um artigo escrito por Jörg Salaquarda sobre o trabalho de Nietzsche de correção do escrito para a obra *A gaia ciência*, no qual o autor destaca a grande importância do tema da virtude para os “indivíduos singulares” nesta obra de Nietzsche, cf. Salaquarda, J. A última fase de surgimento de *A gaia Ciência*. Trad. Bárbara Salaquarda e Oswaldo Giaccia Junior. *Cadernos Nietzsche*, n° 6. São Paulo, 1999, p. 75-93, aqui citada passagem p. 86

⁵² Cf. GT § 9

Um contundente testemunho da atuação dessa “força criadora” pulsando no “interior” da cultura grega seria, segundo deduzimos da interpretação que dele Nietzsche nos oferece, o próprio acontecimento do dionisiaco, tal como este se manifestará em território helênico. Se consideramos a descrição feita por Nietzsche da irrupção do dionisiaco bárbaro em festividades nas quais, segundo ele, eram desencadeadas as bestas mais selvagens, atingindo mesmo o que ele qualifica de “mistura de volúpia e crueldade”⁵³, perceberemos que ele interpreta esses acontecimentos como indícios de um mais amplo fenômeno de dissolução e desagregação dos vínculos que mantêm coesa a cultura e da erupção de uma perigosa “vontade de nada”. Essa percepção será confirmada mais adiante no texto, quando Nietzsche falar dos etruscos, como exemplo de um povo que pereceu da melancolia dionisiaca, ou seja, que aparentemente não soube lidar com tal experiência de horror e a ela sucumbiu⁵⁴. O que nos interessa, no momento, é chamar atenção para a forma como Nietzsche, desde o início de *GT*, destaca a experiência grega do dionisiaco daquela “vinda de outras geografias”:

Por outro lado, não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisiacos* dos bárbaros dionisiacos. De todos os confins do mundo antigo – par deixar de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisiacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dioniso. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia num exaltado desenfreio sexual, cujas ondas passavam por cima de toda instituição familiar e de seus estatutos veneráveis; aqui eram desencadeadas precisamente as bestas mais selvagens da natureza, até se chegar àquela abominável mistura de volúpia e crueldade, que a mim sempre pareceu ser a autêntica “beberagem das bruxas”⁵⁵

Muito distante dessa mistura de crueldade e volúpia, a experiência dionisiaca grega, tal como Nietzsche a construirá, traduz-se em fenômeno artístico de afirmação da vida em sua totalidade. Mesmo a desmesura e o esquecimento de si, aparecem aqui como reconciliação do

⁵³ Cf. Id. § 1

⁵⁴ Nietzsche fará breve menção a morte dos etruscos no § 3. Voltaremos a essa questão mais à frente

⁵⁵ *GT* § 2

homem com o “evangelho da harmonia universal” e como possibilidade de o homem experimentar a si próprio como obra de arte, pois seus gestos e movimentos são agora expressão estética, tradução do sentido em forma, baile, dança, através dos quais ele integra e participa de uma “afinação” com tudo que é. Aqui, não resta dúvida, a força transfigura-se, espiritualiza-se, transforma-se em fenômeno estético, graças a uma habilidade artística humana, demasiado humana. Algo no homem “ressoa o sobrenatural”, nos confirma Nietzsche, pois que ele se sente parecido aos deuses, redimido do fardo de carregar em si a contradição e a morte: “o indivíduo, com todos seus limites e medidas, submergiu aqui no esquecimento de si, próprio dos estados dionisiacos, e esqueceu os princípios apolíneos. A *desmesura* desvelou-se como verdade, a contradição, a delícia nascida da dor, falou de si a partir do coração da natureza”⁵⁶, agora ele é a própria obra de arte:

Sob a magia do dionisiaco não apenas se renova a aliança entre os seres humanos: também a natureza alienada, hostil ou subjugada, celebra sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem (...) Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas, hostis, delimitações que a necessidade, a arbitrariedade e a “moda insolente” estabeleceram entre os homens. Agora, no evangelho da harmonia universal, cada um se sente não só reunido, reconciliado, fundido com seu próximo, mas se sente um, como se o véu de Maia⁵⁷ estivesse desfeito e ondulasse de um lado para outro, em farrapos, ante o misterioso Uno primordial. Cantando e bailando manifesta-se o ser humano como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar e está a ponte de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada e, aos golpes de cinzel do artista

⁵⁶ Cf. Id. § 4

⁵⁷ Este seria, segundo o tradutor brasileiro de GT, um termo sânscrito significando, em geral, “ilusão”. Cf. *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 146

dionisiaco dos mundos, ressoa o chamado dos mistérios eleusinos: “Vós vos prosternais, milhões de seres? Pressentes tu o Criador, ó mundo?”⁵⁸

Precisamos ainda percorrer um outro caminho, para aproximarmo-nos da luta travada nessa cultura entre essa “sabedora para a virtude única” e a força de uma sabedoria dionisiaca para a dissolução da identidade do homem. Seguindo a indicação de Nietzsche, precisamos desconstruir o “primoroso edifício da cultura apolínea” da bela forma, começando por nos indagar, que relação existiria entre, por um lado, o mundo das magníficas figuras divinas do Olimpo, a rigidez perceptível tanto no poderoso Estado quanto na arte dóricos, sobretudo a afirmação das virtudes de proteção da identidade única e, por outro, aquele mundo cambiante da ausência de formas e do abandono da subjetividade, tal como o grego o teria vivenciado nas festividades dionisiacas?⁵⁹ Existiria aqui tão somente oposição e discórdia? Não seria possível também falar em parentesco e necessidade mútua? Qual a ligação possível entre duas experiências tão dispares vividas pelo homem grego, como esta que solidificou e divinizou os contornos da individuação e aquela incorporada das festas dionisiacas, sob cuja intensificação desapareciam os contornos da memória, submergindo todos os vínculos do homem com a sociedade, com o Estado, o cotidiano e a lei, em um mar de esquecimento?

Aqui entra em questão uma das inovações da interpretação feita por Nietzsche da grecidade, nessa sua obra inaugural, mesmo considerando tal interpretação dentro da tradição do pensamento alemão sobre a cultura, especialmente do romantismo alemão, da qual ele certamente participava⁶⁰. Nietzsche cria uma matriz teórica peculiar, ao aproximar os princípios antagônicos do apolíneo e do dionisiaco através de uma certa “sabedoria para a totalidade”, a qual encontrar-se-ia presente, segundo sua leitura nos permitirá compreender, tanto na vivência da embriaguez dionisiaca quanto naquela apolínea com o mundo onírico e das imagens, a ambas sendo comum, fundamental estarmos atentos a isso, uma incondicional afirmação da existência que a nada pretende excluir e que justifica mesmo suas contradições e todo mal daí decorrente. Seja pelo

⁵⁸ GT § 1. O trecho final é uma citação da ode de Schiller “À alegria”, utilizada por Bethoven para o final de sua Nona Sinfonia. Cf. nota do tradutor espanhol de GT, Andrés Sánchez Pascual, ed. citada, p. 262

⁵⁹ Cf. Id. § 3

⁶⁰ Cf. Behler, Ernst. Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* 12, 1983, p. 335-354; também do mesmo autor: Nietzsche und die frühromantische Schule. In: *Nietzsche-Studien* 7, 1978, p. 59-87

paradigmático sonhar, ligado ao impulso artístico apolíneo, seja na embriaguez (*Rausch*) dionisiaca, o poder que ao homem torna-se acessível é aquele da suprema “força plástica restauradora”, capaz de afirmar a coesão e o sentido de tudo que existe. Acreditamos ser possível e necessário buscar essa “sabedoria para a totalidade”, que irmanaria dois impulsos opostos, tanto em feitos da cultura quanto na própria interioridade humana, como sabedoria de “domínio artístico” da força, sendo ambas esferas, a da cultura e a da interioridade humana, permanentemente e intencionalmente confundidas por Nietzsche, ao longo de toda sua investigação da obra de arte da tragédia.

Mas antes de alcançarmos plenamente tal conclusão, precisamos ainda retornar àquela “sabedoria apolínea da aparência”, graças à qual, como já vimos, o homem pode experimentar a imediaticidade da imagem do mundo, a ele tornada inteligível e acessível no sonhar, como ocorreria também através das imagens artísticas: a vida se lhe revelaria aqui, para além da fragmentariedade cotidiana, como totalidade de sentido, onde ser e devir encontram-se unificados e igualmente justificados. Na experiência onírica e plástico-artística apolínea, o homem adquire a imediata certeza da integração da vida, tudo mostrando-se-lhe na mais perfeita coesão e não como mera deficiência, carência, imperfeição, tal como o mundo cotidiano⁶¹. Por outro lado, a vivência da embriaguez dionisiaca, tal como a vimos descrita acima, permitiria igualmente a experiência da unidade, mesmo que por meios tão diversos: aqui tudo é da mais radical ausência de distância, sendo o homem arrastado, arrebatado, afetado por um movimento que o conduz a experimentar as delícias da renúncia de si e do auto-esquecimento. Assim como o sonho, esse é um mundo de exceção, onde o homem pode experimentar a unidade absoluta de tudo que é e sua imersão nesta, ou seja, assim como no sonho, ele tem a “visão” da imediaticidade da vida e de sua unidade, agora sentida em seu próprio corpo. Nunca é demais ressaltar, trata-se aqui, para Nietzsche, não da própria experiência com a arte: sonho e embriaguez são “mundos artísticos” e “poderes artísticos” (*künstlerische Mächte*)⁶², pelos quais o homem seria levado a fazer a experiência da unidade, e não *Kunst* eles mesmos⁶³.

⁶¹ Cf. Figal, Günter. *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999, p. 74

⁶² Cf GT especialmente § 1 e 2

⁶³ Eles são, é preciso acrescentar, aquilo através do que a arte se torna possível. Figal faz uma importante observação a esse respeito, quando destaca que o dionisiaco e o apolíneo, enquanto “mundos artísticos imediatos” tomados em si, permanecem desligados e lado a lado. A experiência do sonho não se relacionaria com a da embriaguez. O confronto, a luta que Nietzsche acusaria aí, ressalta o autor, assim como a solução do confronto, existe apenas na arte. Esta se distanciaria, assim, das experiências de sonho e embriaguez originárias, enquanto “poderes da natureza”, pois arte implica mediação, sendo a arte a experiência da existência através da mediação, ela exige um *medium*. Já aquelas

Um dos caminhos para compreendermos melhor essa relação entre apolíneo e dionisíaco, tal como Nietzsche a desenvolverá em *GT*, como uma relação muito mais de familiaridade entre impulsos antagônicos do que de inter-exclusão, seria o de, seguindo sugestão de Nietzsche, escutar a sabedoria popular grega. Antes de tentar entender como todo aquele resplendor e exuberância da existência, dos quais nos falam as criações artísticas apolíneas, com sua implícita divinização de todo o existente, como o vemos espelhado no universo dos deuses olímpicos gregos, por exemplo⁶⁴, pode estar em íntima conexão com o que é descrito como o horror dionisíaco, precisaríamos nos aproximar da sabedoria de Sileno. Nietzsche recorre aqui a uma velha lenda grega sobre o rei Midas e suas incansáveis tentativas de obter uma resposta à pergunta pelo sentido da vida humana. Segundo essa lenda, este rei põe-se a caçar o sábio dos bosques, Sileno, acompanhante de Dioniso, de quem ele espera escutar o que apaziguaria sua angústia diante do aparente absurdo da existência. Mas o que ele obtém, quando por fim alcança aquele, revela todo horror e indiferença da natureza para com os desígnios humanos e o imenso desamparo do homem diante de tal indiferença, traduzidos em uma estridente risada e na terrível sentença que o sábio profere: “estirpe miserável de um dia, filhos do acaso e da fadiga, por que me forças a dizer-lhe o que para você seria melhor não ouvir? O melhor de tudo é totalmente inalcançável para você: não ter nascido, não ser, ser *nada*. E o melhor em segundo lugar é para você – morrer logo”⁶⁵. Devemos, segundo Nietzsche, a partir desse ponto, nos perguntar, qual a relação íntima existiria entre as forças plásticas, curativas, auxiliadoras e salvadoras, representadas pelo deus das artes da forma, Apolo, e essa sabedoria pessimista proferida por Sileno?

O grego conheceu e sentiu os horrores e espantos da existência: para poder viver teve que colocar à frente deles o resplandecente produto onírico dos olímpicos. Aquela enorme desconfiança frente aos poderes titânicos da natureza, aquela *Moirá* que reinava impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre do grande amigo dos homens, Prometeu, aquele destino horroroso do sábio Édipo, aquela maldição da estirpe dos Átridas, que compele Orestes a assassinar sua mãe, em suma, toda aquela filosofia do deus dos bosques, junto com suas exemplificações míticas, pelas quais pereceram os

experiências com os “mudos artísticos” do sonho e da embriaguez, tal como Nietzsche a constrói, estas são a experiência da imediatez (*Unmittelbarkeit*). Cf. Figal, Günter. *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999, p. 75-87

⁶⁴ Cf. *GT* § 3

⁶⁵ *Ibidem*

melancólicos etruscos – foi superada constantemente, uma e outra vez, pelos gregos ou, em todo caso, subtraída do olhar, mediante aquele mundo intermediário artístico do Olímpicos. Para poder viver, os gregos tiveram que criar, a partir de uma necessidade fundíssima, esses deuses (...) ⁶⁶

Compreenderemos, assim, porque o grego se sentiu tão familiarizado com o horror e a barbárie presentes nas festividades estrangeiras que até eles chegavam, e o quão frágil era para ele o equilíbrio entre a aparência de seu mundo da realidade cotidiana e o outro oculto à sua consciência pelos “artifícios apolíneos” ⁶⁷. Segundo Nietzsche, o grego apolíneo só poderia mesmo encarar com profundo estupor aquilo que ele percebia como bárbaro em todas as “festividades asiáticas”, com um estupor que era tão maior quanto com ele se mesclava o terror de que, na verdade, tudo isso não lhe era totalmente estranho, mas sim, “que sua consciência apolínea lhe ocultava esse mundo dionisiaco apenas com um véu” ⁶⁸. Seguindo essa interpretação de Nietzsche, percebemos mais claramente tratar-se aqui para ele do próprio confronto humano universal com o destino ⁶⁹, sendo a narrativa construída por ele em torno dos nomes de Apolo e Dioniso uma tentativa de colocar em destaque a interrogação sobre a meta (*Ziel*) da cultura para a construção e defesa da grandeza humana. A cultura só tem futuro, parece alertar Nietzsche em meio a toda essa narrativa, na medida em que o homem assumir seu papel central de criador desta e de suas mais altas possibilidades. Mas como exigir tal tarefa daquele que, aparentemente, seria o mais frágil dos seres paridos pela natureza? Onde encontrar-se-ia no humano aquele “ponto de Arquimedes”, com o auxílio do qual o homem poderia se erguer e tomar posse de si próprio? Quais mistérios envolveriam aquilo que no homem seria seu centro de força? Onde buscar a sabedoria que guardaria o segredo dos mecanismos de conhecimento e domínio dessa força?

⁶⁶ Cf. Id. § 3

⁶⁷ Cf. Id. § 2

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Em um texto sobre Nietzsche e Wagner, Jörg Salaquarda recorda a importância dessa questão do embate humano com o destino, questão trágica por excelência, na trajetória pessoal e filosófica de Nietzsche. O autor chama atenção para o fato, de que Nietzsche teria encontrado em Wagner um parceiro que com ele irmanava a mesma visão trágica do destino do homem, assim como a mesma preocupação com o papel da arte neste contexto e com os rumos da cultura, ante tal *conditio humana*. Cf. Salaquarda, J. Einleitung. Nietzsche und Wagner – Dritte Nietzsche-Werkstatt Schulpforta. In: Gerlach, Hans-Martin/Eichberg, Ralf/Schmidt, Hermann J. (org.). *Nietzscherforschung*. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1995, p. 145-152, aqui citado p. 147/48

Eis aqui o sentido e a enorme necessidade de onde surgiu toda a cultura apolínea: proteção e cura para alma e corpo abatidos, devido a uma capacidade única para o sofrimento e a um sentimento profundo da vida⁷⁰. O mesmo instinto que deu vida à arte, como complemento auxiliar da existência, destinado a induzir o homem a prosseguir vivendo e criando, irá igualmente produzir o magnífico universo dos deuses olímpicos. Na visão de Nietzsche, precisamos entender essas figuras magníficas dos deuses olímpicos, representadas plasticamente em suas façanhas nos frontões dos edifícios, como representantes de um universo onde nada nos recorda a ascese, a espiritualidade e o dever, “aqui nos fala somente uma existência exuberante, mais ainda, triunfante, na qual está divinizado todo o existente, igualmente se é bom ou mau”⁷¹. O que Nietzsche parece fazer aqui, nem sempre de forma totalmente explícita, é alertar-nos para aquele “poder artístico” apolíneo, mostrando-o como impulso transformador capaz de transfigurar uma experiência da imediatez (*Unmittelbarkeit*), aquela do horror com a existência sentida pelo homem cuja visão penetrou nos abismos dionisiacos, em afirmação da mesma numa apoteose artística da aparência, ou seja, em fenômeno artístico (*vermittelte Unmittelbarkeit*)⁷². Ou seja, encontrar-se-ia latente aqui a preocupação persistente de Nietzsche em compreender os mecanismos pelos quais homem e cultura logram ter sob seu controle a criação do seu próprio sentido, impondo, dessa forma, sentido à vida mesma.

A sabedoria pessimista de Sileno permaneceu presente nos mitos gregos e em narrativas populares, os quais revelavam o sempre frágil equilíbrio existente em um mundo estruturado a partir do constante combate de duas forças contrárias, apenas artificialmente protegido pela bela

⁷⁰ Cf. GT § 3 e 7

⁷¹ Cf. Id. § 3. Aqui fica pela primeira vez evidente, em GT, a contraposição entre a visão de mundo grega e a cristã, confronto este sobre o qual essa obra silencia. Nietzsche diz ainda, nessa passagem citada, que “quem se aproxime desses olímpicos levando em seu coração uma religião distinta e busque neles elevação ética, mais ainda, santidade, espiritualização incorpórea, misericordiosos olhares de amor, logo terá que dar-lhes as costas, desgostoso e decepcionado”, cf. GT § 3. Quanto ao silêncio dessa obra, dirigido ao cristianismo e a sua interpretação moral da existência, cf. “Ensaio de autocrítica” § 5, In: KSA I, p. 18, onde Nietzsche afirma que onde melhor pode se detectar a tendência anti-moral de GT é justamente em seu silêncio em relação ao cristianismo, “o cristianismo enquanto a mais gritante variação sobre o tema moral que a humanidade chegou a escutar até esse momento”. Gostaríamos também de chamar atenção para essa acusação indireta ao cristianismo que Nietzsche faz na passagem acima citada de GT § 3, indicando que essa religião e visão de mundo buscariam uma “espiritualização incorpórea”. Isso remete-nos à *Vernatürlichung des Menschen*, mais especificamente ao momento em que Nietzsche demandará a “redenção” (*Erlösung*) do homem **na natureza**, como veremos mais à frente. Ora, desta “redenção” poder-se-ia dizer ser ela exatamente uma “espiritualização corpórea”, ou seja, uma imersão na imanência, conduzida pelas rédeas da força do espiritual humano

⁷² Cf. Figal, Günter. *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999, p. 77 e ss., onde o autor destaca esse caráter mediador da imediatez, próprio à cultura e atribuído, segundo ele, por Nietzsche tanto à arte apolínea

aparência apolínea: “a medida, sob cujo jugo se movia o novo mundo divino (frente a um mundo de Titãs destruído) era a medida da beleza: o limite que o grego teria que respeitar era o da bela aparência”⁷³. Na identificação que faz do impulso artístico apolíneo para a aparência como força plástica para proteção do homem, Nietzsche deixa claro acreditar que a finalidade mais íntima de uma cultura orientada para a aparência e a medida só pode ser, sim, o encobrimento da verdade” dionisiaca da existência ⁷⁴. Nietzsche exemplifica isso com aquilo que ele qualifica como um dos feitos dessa “sabedoria da aparência”, aquele pelo qual o ensinamento artístico apolíneo alcançou mesmo a inversão dessa sabedoria pessimista dionisiaca, tal como o vemos na obra de Homero, onde poderemos escutar o lamento por “Aquiles de vida curta”. Compreendemos então aqui, conclui Nietzsche, simultaneamente a urgência e grandiosidade dessa vitória do impulso apolíneo para a aparência, capaz de transformar a “verdade de Sileno” na certeza artística de que a separação dos homens da existência só pode ser sentida com dor e, mais ainda, que “o pior de tudo é para eles o morrer cedo, e o pior, em segundo lugar, é chegar-se alguma vez a morrer”⁷⁵. Agora, graças a um fenômeno de suprema maestria da força criadora, nesse “estado apolíneo”, a “vontade” passaria a desejar com tamanho ímpeto a existência, que o homem homérico salta diante de nós como ícone dessa conquista e espiritualização do sofrimento, demonstrando mesmo uma tal identificação com a vida, a ponto de inclusive reverter aquela sabedoria trágica de Sileno, tendo o lamento que dele escutamos se transformado em um canto de exaltação da vida mesma ⁷⁶.

Mas, como dizíamos acima, o grego passará a correr grande perigo, assim como sua cultura, a partir do momento em que a consciência da internecessidade existente em sua alma entre duas forças, a princípio tão distintas, como apolíneo e dionisiaco, não suportar mais tanta tensão. Nesse momento, aquilo reputado como inimigo distante e identificado como “barbarismos asiáticos”, passa a ameaçá-lo em sua própria “casa”, nesse espaço de absoluta solidão, onde todos somos únicos e individuais, e por isso mesmo podemos contar apenas com nossa própria sabedoria e virtude. Agora, o inimigo mais ameaçador revela-se como aquele que habita os desconhecidos “cômodos” de sua interioridade, e o grego descobre que, contra aquilo que dentro de nós volta-se

quanto à dionisiaca. Cf. especialmente p. 81, onde ele diz do abismo dionisiaco tomado fenômeno estético ser ele agora *vermittelte Unmittelbarkeit*

⁷³ Cf. “A visão dionisiaca do mundo” § 2 In: KSA p. 564

⁷⁴ Cf. *Ibidem*

⁷⁵ Cf. GT § 3

⁷⁶ *Ibidem*

contra nós, mesmo os poderosos artifícios da sabedoria apolínea para a virtude do indivíduo podem revelar-se ameaçados:

“Titânico” e “bárbaro” parecia-lhe ao grego apolíneo também o efeito produzido pelo *dionisiaco*: sem poder dissimular para si que, ao mesmo tempo, ele próprio era também intimamente aparentado àqueles Titãs e heróis abatidos. Inclusive tinha que sentir algo mais: sua existência inteira, com toda sua beleza e moderação, descansava sobre um velado substrato de sofrimento e conhecimento, substrato que lhe era novamente posto a descoberto pelo dionisiaco. Vede! Apolo não podia viver sem Dioniso! O “titânico” e o “bárbaro” eram, em última instância, uma necessidade exatamente igual ao apolíneo!⁷⁷

Segundo Nietzsche, existiria aqui pulsando uma “vontade de pessimismo e de trágico”⁷⁸, bem exemplificada através de poderosas imagens míticas. Aqui ressoava uma concepção profunda e terrível da vida, constantemente superada pelos gregos através da criação de um “mundo intermediário artístico”⁷⁹. A forma como Nietzsche descreve esse processo artístico, aponta na direção daquilo expresso no fragmento de 1888 sobre *GT*, citado mais acima, onde ele destacava seu interesse pela misteriosa unidade de contrários na alma grega. O mistério dessa unidade⁸⁰ seria então perceptível quando, colocados diante desse mundo luminoso dos deuses olímpicos, compreendemos onde estariam assentadas suas bases: em um fundo escuro titânico e bárbaro. Foi a partir desse material de horror que se desenvolveu, em lentas transições, a ordem divina da alegria e da glorificação incondicional da existência⁸¹, aquela saída desta, mas também, por outro lado, esta última ganhando expressão inaudita através da primeira. A indissociação de apolíneo e dionisiaco no seio da cultura grega permitirá o surgimento de uma crença única e até então desconhecida, para a qual não fora encontrado até então um nome adequado, mas a qual, já podemos adiantar, Nietzsche parece sintetizar nos conceito e idéia que a palavra *Kunst* conteria.

O perigo representado pela sabedoria pessimista e sua vontade de trágico pode ser realmente dimensionado, justamente a partir do momento em que tal interdependência entre

⁷⁷ Id. § 4

⁷⁸ Cf. “Ensaio de autocrítica” § 4. In: KSA I, p. 16

⁷⁹ Cf. *GT* § 3

⁸⁰ Cf. Id. § 5

⁸¹ Cf. Id. § 3

necessidade de medida e contenção, por um lado, e verdade dionisiaca, por outro, passar a ameaçar o homem em sua autonomia e no âmago de equilíbrio de sua força, colocando então sob grande risco a própria cultura. Note-se bem, Nietzsche localiza um momento determinado no qual se evidenciaria a imensa fragilidade daquela “sabedoria artística para a totalidade”, quando o delicado equilíbrio da tensão de contrários ameaça romper-se e, com isso, tragar o homem, tornado impotente ante forças que ele não mais sabe controlar. Nietzsche indicara indiretamente tal risco ao mencionar, embora de forma passageira, os melancólicos etruscos, naquela passagem sobre a Moira impiedosa, citada mais acima⁸². Estes tombaram, segundo Nietzsche, aparentemente por não terem tido acesso às forças profilático-curativas da arte para enfrentar a terrível sabedoria de Sileno, a qual já pulsava naquelas festividades dionisiacas mencionadas, as quais estavam presentes em todo mundo oriental antigo, também como conteúdo de mitos comuns a todas essas culturas da Antigüidade. Seguindo o que até aqui tem sido dito, poderíamos acrescentar que Nietzsche parece criar, através da morte dos etruscos, uma espécie de contra-imagem ao que ele pretende acentuar nos gregos, ou seja, a morte daqueles evidenciaria a impotência para transformar a experiência com a imediatez em mediação artística. Aquele acontecimento do declínio e perecimento de um povo, descortinaria uma impotência artística de domínio e recriação de impulsos contraditórios e dilacerantes, uma incapacidade de espiritualizar a experiência radical com o horror pressentido e vivido. Veremos à frente, a importância dessa aparente casual referência à morte dos etruscos, importa aqui ressaltar estarmos diante do momento axial vivido pela cultura grega, aquele no qual ela depara-se com os riscos de enfraquecimento e de uma possível decadência.

Por quanto tempo a força artístico-profilática da bela aparência poderia conter aquilo que do mais fundo do ser heleno ameaçava irromper em desmesura e dor? Por quanto tempo ainda a existência seria sentida como apetecível e desejável, graças ao luminoso resplendor solar dos deuses olímpicos?⁸³ E principalmente, é preciso perguntar, até que ponto pode uma cultura resistir, contra as ameaças representadas pela “vontade de pessimismo”, equilibrando-se incessantemente entre necessidade de contenção e ordenamento, por um lado, e impulso para a natureza, por outro? O grande desafio e a tarefa suprema enfrentados por essa cultura, parece estar sempre a nos sugerir Nietzsche, estavam em produzir novas criações artísticas doadoras de significados potentes o suficiente para evitar que as erupções de instintos contrários, vindos da raiz mais funda do ser

⁸² Ibidem

heleno⁸⁴, conduzissem essa cultura a um fim semelhante àquele dos melancólicos etruscos, o de sucumbir à “vontade de nada”⁸⁵. Aproximamo-nos desse desafio e tarefa quando, segundo Nietzsche, nossa investigação se dirige ao conhecimento do “gênio dionisiaco apolíneo e de sua obra de arte”, ou ao menos quando vislumbramos o “mistério dessa unidade”:

Até esse ponto foi desenvolvido, aquilo que observei no começo desse tratado: como o dionisiaco e o apolíneo dominaram o ser heleno, dando à luz sucessivas criaturas sempre novas e intensificando-se mutuamente: como da idade do “bronze”, com suas titanomaquias e sua rude filosofia popular, surgiu, sob a soberania do instinto apolíneo de beleza, o mundo homérico, como essa magnificência “ingênua” tornou a ser engolida pela invasora corrente do dionisiaco, e como frente a esse novo poder do apolíneo se eleva a rígida majestade da arte dórica e da contemplação dórica do mundo. Se dessa maneira a história helênica mais antiga divide-se na luta entre aqueles dois princípios hostis (...) nos vemos agora impelidos a continuar perguntando pelo plano último desse devir e impelir (*dieses Werdens und Treibens*) (...) e aqui se oferece a nosso olhar a sublime e altamente exaltada obra de arte da tragédia ática e do ditirambo dramático como meta comum de ambos instintos, cujo misterioso enlace matrimonial, após a prolongada luta anterior, glorificou-se em um tal filho (...) ⁸⁶

Caminhamos mais alguns passos no sentido de compreender o enigma que fascinou a Nietzsche na cultura grega, como ele o menciona no fragmento da primavera de 1888, inicialmente citado, sobre GT. A obra de arte trágica apontaria para uma solução inédita alcançada por essa cultura, o reconhecimento da “necessidade recíproca” (*gegenseitige Nothwendigkeit*) ⁸⁷ entre apolíneo e dionisiaco para a elevação da cultura e fortalecimento do indivíduo único e, a partir de tal certeza, a elaboração artística da tensão entre forças contrárias, tensão vivida pelo homem simultaneamente em sua interioridade e na exterioridade do espaço da cultura. Latente aqui estaria,

⁸³ Cf. GT § 3

⁸⁴ Cf. Id. § 2

⁸⁵ Cf. Id. § 7. Cf. também § 21, onde Nietzsche se refere ao “budismo indu” como expressão de uma “negação da vontade”. Ainda, cf. § 18, quando Nietzsche, com sua análise já direcionada para a modernidade, chama “atenção”, porém, para o avanço desse mesmo “mal-estar” na cultura. Aqui ele fala de um “infortúnio que permanece adormecido” no seio da cultura

⁸⁶ GT § 4

⁸⁷ Cf. Ibidem

para Nietzsche, a interrogação pelo significado da existência e pelo sentido da cultura, no que se refere à capacidade desta de oferecer meios e fins (*Ziele*) que justifiquem continuar vivendo e querendo. A imagem empregada por Nietzsche, para exemplificar a unidade alcançada nessa cultura de duas forças contrárias, torna-se emblemática quanto à “solução artística” aqui oferecida: ela descreve não mais a luta, mas o momento em que Apolo, percebendo não ser possível conter seu adversário sempre empregando os mesmos meios de resistência, dele se aproxima num gesto de reconciliação, limitando-se a tirar de suas mãos as armas aniquiladoras⁸⁸, impondo-lhe os limites da palavra poética e da aparência da cena teatral⁸⁹. Esse feito seria, na visão de Nietzsche, o momento mais importante na história da religião, e porque não acrescentar, da arte grega⁹⁰. Nasce aqui a tragédia ática grega:

Nos aproximamos agora da autêntica meta de nossa investigação, a qual está dirigida ao conhecimento do gênio dionisíaco-apolíneo e de sua obra de arte, ou ao menos à compreensão cheia de pressentimentos do mistério dessa unidade.⁹¹

Precisamos considerar, no entanto, que muito antes de chegar aos palcos gregos pelas mãos dos poetas trágicos e dentro de uma estrutura de diálogos, portanto antes do predomínio da palavra, existia o coro trágico, manifestação festiva religiosa ligada ao culto de Dioniso. Em sua origem, a tragédia é apenas coro e não drama⁹², apenas música e voz, e não palavra e texto, exemplificando bem toda aquela experiência de dissolução e desintegração de indivíduo e cultura, características das festividades dionisíacas, como já vimos. O coro ditirâmico, originário das festas

⁸⁸ Cf. Id. § 2

⁸⁹ Cf. Id. § 8 e 9 e também “O drama musical grego”, In: KSA I, p. 515-532. Nietzsche chega a dizer, no final do § 8, que com a transformação do coro trágico original em drama teatral, a solidez e clareza da forma épica passa a dominar o cenário, “agora Dioniso não fala mais por meio de forças, mas sim como um herói épico, quase com a linguagem de Homero”. No § 5 Nietzsche diz que devemos ver nos progenitores e precursores da poesia grega – Homero e Arquíloco – o germe que evoluirá até o ditirambo dramático

⁹⁰ Cf. GT § 2

⁹¹ Id. § 5

⁹² Cf. Id. § 8. Quanto a essa afirmação de Nietzsche, de que o coro ditirâmico é a origem da tragédia ática, precisamos acrescentar que o próprio Nietzsche, nessa passagem, remete tanto a Friedrich Schlegel quanto a Schiller, no tocante às teorias destes sobre a origem da tragédia. Como Ernst Behler bem acentua em seu artigo sobre as raízes da concepção do dionisíaco nietzscheano no romantismo alemão, tanto nessa perspectiva que enxerga a origem da tragédia no coro ditirâmico, quanto mesmo na contraposição deste ao apolinismo e a posterior unificação destes na tragédia ática, Nietzsche permaneceria tributário das obras de românticos alemães tais como F. Schelling, dos irmãos Schlegel, de Schiller e Hölderlin. Cf. Behler, Ernst. Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* 12, 1983, p. 335-354; também do mesmo autor, cf. Nietzsche und die frühromantische Schule. In: *Nietzsche-Studien* 7, 1978, p. 59-87

dionisiacas da natureza, é composto por homens “transformados” em seguidores de Dioniso, os quais, sob efeito seja de bebidas narcóticas, seja de uma possessão daimônica, e sob a magia da música, permanecem sem identidade, ou seja, não reconhecem os contornos de um “eu” definido por uma história pessoal, um passado, um lugar na sociedade, uma identidade sexual⁹³.

Tal experiência de êxtase conduziria, como já vimos, e Nietzsche volta aqui a insistir nisso, a um prepotente sentimento de unidade que retroage todas as coisas ao seio da natureza, o efeito mais imediato sendo aqui a ruptura promovida pelo esquecimento, efeito de “dormência” que encobriria o que chamamos cultura – o Estado, as leis, os costumes, os estatutos sociais – permitindo ao “possesso” uma absoluta identidade com seus desejos⁹⁴. Segundo Nietzsche, algo dessa experiência místico-religiosa original, da qual nasce a tragédia, teria permanecido na alma do ouvinte-espectador da arte trágica grega:

Tudo aqui é o mais profundo instinto: aqueles enormes cortejos dionisiacos da Grécia antiga têm sua analogia nos bailes de São João e São Vito da Idade Média, os quais iam de cidade em cidade bailando, cantando e saltando, em massas cada vez maiores (...) nós queremos apenas insistir em que o drama antigo floresceu a partir de uma epidemia popular desse tipo, e que a desgraça das artes modernas é *não* ter brotado de semelhante fonte misteriosa (...) nos primeiros começos do drama, multidões excitadas de um modo selvagem, disfarçada de sátiros e silenos, rostos pintados com fuligem e mímio (*mit Russ*

⁹³ Cf. GT § 8; mas deve-se ter em mente aqui o que Nietzsche já descrevera sobre essas festividades dionisiacas nos § 1 e 2

⁹⁴ Também em “A visão dionisiaca do mundo”, § 1, Nietzsche se detém na descrição dessas festividades dionisiacas nas quais a natureza manifestaria sua força mais alta, através da embriaguez dionisiaca, de um impetuoso percorrer todas as escalas anímicas, de um desencadeamento dos instintos primaverais, promovendo um processo no qual o *principium individuationis* aparece como sendo uma “persistente debilidade da vontade”: “o canto e a mímica das massas excitadas dessa forma, das quais a natureza recebe voz e movimento, foram para o mundo greco-homérico algo completamente novo e inaudito: para ele aquilo era algo oriental”. Peculiar aqui, entretanto, é a forma como Nietzsche acentua a transformação pela qual tais festividades teriam passado, em território grego, onde elas teriam sofrido um processo de “espiritualização”, segundo ele, “sob o poder idealista da Grécia”. Quanto à idealizações, talvez pudéssemos acrescentar a imagem que o próprio Nietzsche faz aqui da festa dionisiaca grega, chegando a citar *As bacantes* de Eurípedes, como exemplo de tal processo, no qual, segundo ele, “fluem o mesmo encanto, a mesma transfiguradora embriaguez musical que Escopas e Praxíteles condensaram em estátuas”. Fica um pouco difícil lermos *As bacantes* e sentirmos aí alguma semelhança com a “música” das formas de escultores como os citados, menos ainda qualquer sugestão que nos aproxime do universo estético-plástico da estatutária clássica grega. Se lermos a descrição que Nietzsche faz aí da cena da possessão das mulheres transformadas em bacantes diante de Penteu, e da participação deste no “bacanal” por elas desempenhado, não reconhecemos muito da cena, tal como a lermos em Eurípedes, a qual nos parece distante do romantismo pastoral que Nietzsche, nessa passagem específica de “A visão dionisiaca do mundo”, atribui a ela, cf. “A visão dionisiaca do mundo”, In: KSA I, p. 553-577, aqui p. 558

Mennige) e outras seivas vegetais, coroadas de flores nas cabeças, vagueavam por campos e bosques: o efeito onipotente da primavera, de manifestação tão súbita, aumenta aqui também as forças vitais com tal desmesura, que por todas as partes aparecem estados extáticos, visões e uma crença em uma transformação mágica de si mesmo (...) E aqui está o berço do drama. Pois seu começo não consiste em que alguém se disfarce e queira produzir um engano para outros: não, ao contrário disso, que o homem esteja fora de si e acredite em si mesmo transformado e enfeitado. Do estado do “estar fora de si” para o êxtase é necessário apenas um passo: não retornamos a nós mesmos, mas sim ingressamos em outro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados magicamente. Disso advém em última instância o profundo estupor ante o espetáculo do drama: o solo vacila, a crença na indissolubilidade e fixidez do indivíduo⁹⁵

De um lado, uma experiência como essa teria proporcionado ao grego civilizado aquilo que Nietzsche chama “consolo metafísico”, uma certeza mística “de que no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências, a vida é indestrutivelmente poderosa e prazerosa”⁹⁶; de outro, porém, ela representa contínua ameaça ao indivíduo e à cultura, na medida em que oferece a possibilidade da experiência efetiva, corporal e anímica, da negação desses. No entanto, tudo aqui aponta para um acontecimento inédito na cultura, como o quer Nietzsche, tanto no caso desse “consolo metafísico” obtido pelo homem através da experiência místico-religiosa festiva dionisíaca, quanto no que se refere à ameaça que tal vivência traria ao *principium individuationis*. Esse acontecimento inédito é o que marcaria claramente uma diferença entre o dionisismo na cultura helênica e o “asiatismo” ao qual teriam sucumbido os etruscos, no modelo que Nietzsche constrói; igualmente é o que separaria a rigidez apolínea grega da rigidez e frieza “egípcia”, ou mesmo da horrorosa imensidão do império romano⁹⁷.

⁹⁵ “O drama musical grego”, In: KSA I, p. 521/22. Para solucionar impasses na tradução de um trecho grande como este, consultamos, como apolo, a tradução para o espanhol de Andrés Sanchez Pascual. In: *El nacimiento de la tragedia*. 7ª ed. Trad. e notas Andrés Sanchez Pascual. Madrid: Alianza, 1985, p. 201-202. A solução final, porém, é de nossa responsabilidade

⁹⁶ Cf. GT § 7

⁹⁷ Cf. Id. § 9 e 21. No primeiro destes Nietzsche usa a metáfora do egipcismo e no segundo sugere a imagem da horrorosa grandiosidade do império romano. A Ambas imagens ele contrapõe aquela da “síntese” alcançada pelos gregos

Nietzsche já chamava atenção para esse fenômeno inédito, produzido pela cultura grega artística, ali logo no início de *GT*, onde dizia que as orgias dionisiacas gregas, diferentemente daquela “bebida das bruxas” produzidas pelas festividades bárbaras, tinham o significado “de festividades de redenção do mundo e de dias de transfiguração”⁹⁸. Mais importante de tudo parece ser aqui, para Nietzsche, um aprendizado único demonstrado pelos gregos, no sentido de espiritualizar vivências extremas, promovendo, simultaneamente, proteção e engrandecimento para homem e cultura, ao criar do abismo de volúpia e crueldade uma experiência festiva da natureza, na qual esta alcançaria seu júbilo artístico e na qual, somente na qual, “o desgarramento do *principium individuationis* converte-se em um fenômeno estético”⁹⁹. Para nós, esse é um ponto fundamental da interpretação que Nietzsche oferece da cultura grega, quando ele nos deixa entrever a transformação do abismo dionisiaco, assim como a do sonho apolíneo, vivenciados em sua imediatez, em fenômeno estético, em “imediatez intermediada”¹⁰⁰. Entre o homem grego e a experiência imediata com o poder dissolutor dionisiaco presente nessas festividades, colocar-se-á a força artística reconciliadora (*Versöhnung*)¹⁰¹ intermediária da “sabedoria da arte”, feito que transformará as orgias dionisiacas gregas em “festividades de redenção do mundo e dias de transfiguração”, nas quais o desgarramento do *principium individuationis* se revelará como fenômeno artístico¹⁰².

Chama atenção aqui o fato de Nietzsche atribuir ao coro ditiirâmico dionisiaco, núcleo originário da tragédia, o mesmo poder artístico-profilático e curativo que ele identifica impulsionando a “vontade de forma”, responsável por aquele “resplandecente produto onírico dos Olímpicos”¹⁰³. Ainda antes que Apolo tomasse das mãos de seu adversário suas armas perigosas e promovesse a reconciliação¹⁰⁴, impondo-lhe os limites da palavra poética e da aparência da cena teatral¹⁰⁵, aquele poder artístico salvador já marcava as vivências da cultura grega em sua relação com a natureza. Tanto na “vontade apolínea” para forma e aparência, quanto na “vontade dionisiaca” para a

⁹⁸ Cf. Id. § 1

⁹⁹ Cf. Id. § 2

¹⁰⁰ Cf. Figal, Günter. *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999, p. 77 e ss.

¹⁰¹ Esta “força reconciliadora” é mencionada logo no início de *GT*, atuando em dois momentos fundamentais para a cultura. No primeiro deles, Nietzsche remete à “festa de reconciliação” celebrada pela natureza em relação a seu filho desgarrado, o homem; na segunda ele fala da “reconciliação dos adversários”, Apolo e Dioniso: cf. O nascimento da tragédia. In KSA I, respectivamente, § 1, p. 29; § 2, p. 32

¹⁰² Cf. *GT* § 2

¹⁰³ Cf. Id. § 3

¹⁰⁴ Cf. Id. § 2

dissolução e unificação de tudo que é, Nietzsche enxerga um mesmo impulso atuando, passível de ter sua tradução condensada na palavra *Kunst*. Tal impulso pode ser identificado a uma “força para a totalidade”, força esta que mantém num equilíbrio não estático impulsos em constante tensão, sem para isso eliminar nenhum dos elementos em conflito, mas sim “manipulando-os artisticamente”, remanejando-os dentro de um ordenamento tal, que eles agora se tornam passíveis de ser vivenciados, mesmo apreciados, pelo homem, sem que este corra, com isso, o risco de ser dilacerado. A experiência estética da cena trágica é aqui o melhor exemplo desse feito, permitindo ao homem enfrentar mesmo aquele que Nietzsche identifica como o maior dos perigos à espreita do homem e da vitalidade da cultura: a “vontade de nada”.

A breve menção à melancolia dos etruscos já antecipava o que agora Nietzsche deixa explicitado como tendo sido, a seus olhos, o grande mistério da cultura artística grega: seu embate com a “vontade de nada”¹⁰⁶. Esta, acredita Nietzsche, pode ser diagnosticada como mal humano e grande risco para uma cultura, na medida em que torna-se inevitável para o homem, em algum momento de sua vida, o confronto com a verdade terrível da sabedoria pessimista de Sileno. A experiência grega de transformação artística de impulsos selvagens e de escuras e terríveis verdades, oferece-nos, acredita Nietzsche, um modelo de como o homem e uma cultura poderiam lidar com forças descomunais, com tensões dilacerantes e mesmo com apelos inevitáveis mas ameaçadores, venham estes do fundo da natureza, do cenário da história ou da própria interioridade humana, sem ser por esses destruído. Apenas entre os gregos, segundo acredita Nietzsche, o embate humano com a sabedoria dionisiaca teria transformado-se em fenômeno estético, em espiritualização artística do embate de forças, possibilitando ao homem vivenciar tal embate, dentro da esfera limitada da cena artística e, assim, sob os condicionamentos e dentro dos princípios da cultura.

A certa altura de *GT*, Nietzsche oferece-nos uma pujante descrição daquilo que, mais tarde em sua obra, ele chamará “niilismo”, aqui a Náusea de Hamlet¹⁰⁷, deixando claro o sentido de seu

¹⁰⁵ Cf. Id. § 8 e 9; também “O drama musical grego”. In: KSA I, p. 515-532

¹⁰⁶ Cf. Id. § 7. Também no § 21 Nietzsche irá se referir ao “budismo indu” como expressão de uma “negação da vontade”

¹⁰⁷ Interessante notar essa apropriação feita por Nietzsche da tragédia shakespeariana para exemplificar os perigos representados pela experiência com o dionisiaco assim como o feito “salvador” da arte (*Kunst*). Ocorre o mesmo aqui, que já acontecera alguns parágrafos antes (cf. § 4), quando Nietzsche se utiliza de uma pintura de Rafael, intitulada “A transfiguração de Cristo”, para descrever a simultaneidade e recíproca necessidade de apolíneo e dionisiaco. Em ambas as passagens, Nietzsche deixa claro, com a escolha dos exemplos, que a questão do apolíneo e do dionisiaco não

esforço para compreender o enigma grego, ou seja, como nessa cultura apresenta-se a solução artística de um conflito insolúvel que acompanha a vida humana e do qual poderíamos perceber pistas em diversas culturas, por exemplo aquela deixada pelos melancólicos etruscos:

O êxtase do estado dionisiaco, com sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contém um efeito letárgico, enquanto dura, no qual submergem todas as vivências pessoais do passado. Ficam desse modo separados entre si, por esse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisiaca. Mas tão logo a primeira volte a penetrar na consciência, é sentida como náusea: um estado de ânimo ascético e negador da vontade é o fruto desses estados. Nesse sentido o homem dionisiaco se assemelha a Hamlet: ambos viram uma vez verdadeiramente a essência das coisas, ambos conheceram, e sentem náusea de agir, posto que sua ação não pode modificar em nada a essência eterna das coisas (...) Agora nenhum consolo produz mais efeito, o desejo vai mais além de um mundo depois da morte, inclusive mais além dos deuses, a existência é negada, junto com seu resplandecente reflexo nos deuses ou em um mais além imortal. Consciente da verdade intuída, agora o homem vê em todas as partes unicamente o espantoso absurdo do ser, agora compreende o simbolismo do destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria de Sileno, deus dos bosques: sente náuseas.

Aqui, nesse perigo supremo da vontade, a arte aproxima-se dele, como um mago que salva e cura: unicamente ela é capaz de retroceder esses pensamentos de náusea sobre o espantoso absurdo da existência, convertendo-os em representações com as quais se pode viver (...) ¹⁰⁸.

Acreditamos ser possível, na passagem supracitada, perceber a importância atribuída por Nietzsche a essa sabedoria artística para a síntese, que como uma espécie de mago cura e salva homem e cultura, ao permitir-lhes um olhar para além do horror intuído e vivenciado, um olhar distanciando, que mire a reconciliação entre homem e mundo, entre o que nele é natureza e aquilo que nele aspira para além da natureza. Nietzsche bem o sabe, e dá mostras de querer narrar aqui

estaria para ele circunscrita a um momento histórico e que sua apropriação da cultura grega deve ser entendida como tal, como "apropriação", que lhe oferece material para a discussão da questão maior do embate humano com o enigma da existência

essa história humana, que o homem que, por alguma razão, se aproximou da sabedoria pessimista dionisiaca, torna-se um “contaminado” pela visão crua e impiedosa desse substrato de dor e destruição, próprio ao eterno vir-a-ser da natureza, da qual ele, homem, bem sabe fazer parte. A indiferença desta para com ele permeia agora tudo a sua volta, e ele descobre-se como o mais despreparado dos seus rebentos desgarrados. Isso Hamlet expressa bem: não adianta muito ao homem saber ou poder, somos marcados pelo indeterminado, não tendo acesso a nenhum tipo de mecanismo natural que assegure identidade e fim (*Ziel*). Nesse ponto, percebemos melhor o sentido dessa pequena história criada por Nietzsche em torno dos gregos e sua invenção artística da tragédia dionisiaca-apolínea: a interrogação pelo sentido da existência encontra-se aqui a serviço da busca por uma certa “sabedoria para a totalidade”, mas igualmente a serviço da denúncia do risco identificado como “doença primordial da cultura”, quando se quebra a confiança do homem em seus próprios objetivos, conquistas, criações¹⁰⁹ e, terror dos terrores, nenhum consolo artístico produz mais efeito, transformando-se ele em mero ser do aqui e agora¹¹⁰.

Como pode o homem prosseguir querendo e criando, sendo ele como é, um ser de paradoxo. O homem encontra-se dividido por duas experiências extremas, das quais a natureza protegeu os outros animais: o temor da vida e o da morte. O mundo, tal como este lhe aparece, surgido do nada, revela-se num turbilhão de morte e destruição, em meio ao qual ele se vê como presa de forças e apetites desconhecidos, incontroláveis. A natureza não o deixa esquecer que ele é seu filho mais frágil, ao perpetuar-se num mar de devir, de onde emergem coisas infinitas que, num embate eterno em busca de expansão, sugam umas às outras, numa plethora de apetites diversos. Em meio a esse “mar tempestuoso”, o homem se vê presa do incognoscível, que parece estar sempre a lhe pedir de volta o que ele mais ama e a lhe oferecer o que não pode suportar. Instalado nesse indefinido, impotente diante da avidez da natureza, ele tem que, apesar disso, construir para si identidade e regras de referência, que lhe sirvam de proteção e bússola para a jornada da

¹⁰⁸ GT § 7

¹⁰⁹ Cf. Id. § 18, onde Nietzsche diagnostica a “doença primordial da cultura moderna, na “quebra” de confiança do homem teórico socrático em suas próprias realizações e aspirações

¹¹⁰ Cf. Id. § 23, onde Nietzsche fala desse homem reduzido ao mero presente, alguém que não conhece mais o “selo do eterno”. Acreditamos que Nietzsche constrói aqui uma metáfora dessa impotência artística, a qual, como veremos ao longo deste trabalho, ele diagnostica em seu tempo presente e igualmente em experiências pessoais muito próximas. Nos escritos da década de oitenta, que estudaremos aqui, veremos claramente a contraposição entre este homem enfraquecido, impotente para essa “sabedoria artística”, e um Tipo oposto, construído a partir de um amálgama que mistura todo esse aprendizado que Nietzsche identifica na sabedoria da arte trágica grega com uma certa utopia de caráter imanente, a ser realizada não em algum “outro lugar”, mas na concretude do tempo histórico e da vida da cultura

existência. A tragédia da condição humana põe-se aqui a nu: somos seres animais, pela natureza constituídos, dividindo com os demais seres naturais necessidades e pressupostos, porém, diferentemente de todos demais, não possuímos nosso centro em nós, mas sim fora, em um indeterminado, não dado, mas sempre e novamente a nós proposto como um enigma¹¹¹.

A náusea hamletiana não é um acontecimento, como o foi a morte do pai ou de Ofélia, ela é a própria essência da existência posta a descoberto a Hamlet pelo desencadear desses eventos. Nietzsche acredita, como vimos na citação acima, ser essa também a experiência que pulsava sob a tessitura apolínea da cultura helênica, o que justificaria sua indagação: que poder é esse, capaz de, aproximando-se de tal visão pessimista da essência da vida, transformar em afirmação do indivíduo e divinização da existência “esses pensamentos de náusea sobre o espantoso absurdo da existência, convertendo-os em representações com as quais se pode viver”? ¹¹² A essa altura podemos já afirmar não se tratar aqui nem do nome de Apolo nem do de Dioniso isoladamente, mas sim do poder profilático plástico e transformador da arte, esta entendida aqui como um conceito, *Kunst*, que abarca muito mais do que o fenômeno estético da criação da obra de arte, no sentido restrito deste termo. Ela seria, para retomarmos uma afirmação deixada em suspenso, a crença para a qual até aqui não se tinha encontrado um nome. Identificamo-la no termo “arte”, o qual significa

¹¹¹ A respeito desta “indeterminação trágica” e sua importância para a reflexão filosófica de Nietzsche, Cf. Salaquarda, Jörg. *Einleitung. Nietzsche und Wagner – Dritte Nietzsche-Werkstatt Schulpforta*. In: Gerlach, Hans-Martin/Eichberg, Ralf/Schmidt, Hermann J. (org.). *Nietzscherforschung*. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1995, p. 145-152. O autor chama atenção para a “experiência do trágico da vida”, através da qual, segundo ele, identificaram-se e imanaram-se, em um projeto para a cultura, Nietzsche e Wagner, assim que se conheceram. Ele afirma que os personagens de Wagner são atravessados por essa problemática e cita o exemplo, muito sugestivo para nossas intenções neste trabalho, de Beckmesser em *Meistersingern*. Segundo o autor, Beckmesser ofereceria um assustador exemplo do homem tão aprisionado em suas regras tradicionais, que não pode perceber mais o novo, cf. Salaquarda, J., op. cit., p. 145. O autor enfatiza aqui, quanto à problemática do trágico, o abismo que se abre ante o homem quando ele se percebe ser híbrido de animal e anjo. “Nós homens, segundo ele, temos necessidade, impulsos, instintos, sentimentos (*Gefühle*) etc. – como os animais. Mas nós não possuímos, em diferença a eles, nenhum ‘sistema instintivo funcional’ (*funktionierendes Instinktsystem*), que guie nosso comportamento”, Cf. Salaquarda, J., op. cit., p. 146. O autor acrescenta, mais adiante ainda, uma observação que devemos destacar aqui. Segundo ele, quando se lida com os escritos póstumos de Nietzsche, tem-se a impressão de que Richard Wagner – no sentido de: a reflexão de Nietzsche sobre sua experiência com a pessoa, obra e efeito de Wagner – encontra-se por toda parte, impressão confirmada se recorreremos às cartas e aos testemunhos dos próximos a Nietzsche. E Salaquarda aponta o sentido dessa “permanência”: “trata-se do problema da cultura, exatamente: da pergunta, pela forma de cultura que nós devemos aspirar e realizar. Com isso permanece ligada a pergunta ‘como se deve viver?’ (*wie man leben soll*)”, cf. Salaquarda, J., op. cit., p. 151. Isso porque, no início do texto, o autor chamava atenção para o fato de que, na época em que Nietzsche e Wagner se conheceram essa pergunta ecoava nas cartas de Nietzsche, onde repetidamente ele perguntava, “wie lebt man nur?“, cf. Salaquarda, J., op. cit., p. 148. O autor acrescenta ainda, interpretando wagnerianamente a angústia de Nietzsche: “Wie lebt man nur? Wie soll man mit den Regeln umgehen, die uns umbringen, ohne die wir aber nicht leben können? Was soll man vor allem tun, wenn man diese unaufhebbare Ambivalenz *erkennt* hat? (...) Und welche Art von Regeln spielen die Haupthole? Religiöse? Metaphysische? Oder moralische (...)?”, cf. Salaquarda, J., op. cit., p. 148

¹¹² Cf. GT § 7

para Nietzsche, segundo acreditamos, tudo o que ele coloca sob as designações do apolíneo e do dionisiaco: um “lugar conceitual” onde a pergunta pelo sentido da existência e aquela sobre a viabilidade da grandeza na cultura encontra sua máxima explicitação em uma filosofia do domínio e recriação plástica da força.

O momento descrito imagetivamente através da náusea hamletiana deve ser identificado ao momento no qual o homem grego toma conhecimento dos limites daquele fino equilíbrio entre vontade de medida e vontade de pessimismo e trágico, sobre o qual erguera-se toda estrutura psíquica da sua individuação. Agora, nem mesmo os ensinamentos mágico-curativos de Apolo parecem surtir efeito e ele tomba sob o peso da “vontade de nada”. Nesse momento de perigo supremo, a cultura grega revela, mais uma vez, sobre quais pressupostos estava assentada, criando, a partir de uma substancial “vontade de arte e transfiguração”, a tragédia ática. A partir desse momento não faz mais sentido falar de instinto dionisiaco para a dissolução do indivíduo, nem em poder artístico apolíneo para a medida e contenção, assim como não faz sentido perguntar sob os auspícios de qual deus se daria tal fenômeno de atribuição de sentido ao humano, agora só faz sentido falar da unidade alcançada por esta *Kunst*. O mistério dessa unidade artística de contrários fica patente quando, ao final de *GT*, Nietzsche esclarece que “aquilo que de apolíneo existe na tragédia, conseguiu, graças a seu engano, uma vitória completa sobre o elemento dionisiaco primordial da música”, mas, acrescenta ele, é preciso notar que, no ponto mais essencial de todos, esse engano é aniquilado, pois o drama “alcança, enquanto totalidade, um efeito que está mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos. No efeito de conjunto da tragédia, o dionisiaco recobra a preponderância; a tragédia conclui com um acento que não poderia jamais brotar do reino da arte apolínea”¹¹³.

Prenuncia-se aqui algo que passará a fazer parte das características do dionisiaco tardio da obra de Nietzsche. Este parece carregar justamente o “mistério da unidade” apolíneo-dionisiaca, transformada em arte trágica. De Dioniso, tal como o conheceremos dos escritos tardios de Nietzsche, não se pode dizer ter ele absorvido o que em *GT* aparecera como apolíneo; nem mesmo que ele seria o continuador do dionisiaco desta obra. Muito mais do que isso, ele parece mais próximo daquilo intencionado por Nietzsche com a tentativa de, em sua obra de juventude,

¹¹³ Cf. *GT* § 21

conceituar uma “vontade de arte e transfiguração”, uma sabedoria para o domínio e recriação da força, identificando-a à criação da obra de arte da tragédia ática, tentativa que preferimos condensar e identificar com a palavra *Kunst*. Dioniso passará, mais tarde, a significar aquilo com o que, através da arte trágica simultaneamente apolínea e dionisiaca, alcançou-se a meta suprema desta *Kunst* e, por meio desta, da vida¹¹⁴: a derrota da ameaça representada pela “vontade de nada” e a glorificação da existência, por um lado; por outro, a experiência da totalidade, possível graças a um aprendizado do domínio da própria força em meio aos mais ameaçadores embates e tensões da existência.

Estes os grandes ensinamentos presentes na obra de arte simultaneamente dionisiaca e apolínea, recolhidos para comporem aquela que Nietzsche, nos últimos meses de vida, afirmará ser “a mais elevada de todas as crenças possíveis”, aquela por ele batizada com o nome de Dioniso¹¹⁵. Sendo assim, não deve causar estranhamento se Nietzsche encerra um de seus últimos escritos, retomando sua primeira obra e as análises do trágico dionisiaco nesta. Assim como não soará arbitrário se, já aqui, recorreremos à lembrança dessa sua avaliação tardia do sentido da sabedoria da arte trágica para sua trajetória filosófica e existencial, justamente quando caminhamos para o final de uma parte de nossa investigação centrada em GT:

O dizer sim à vida, inclusive em seus problemas mais estranhos e duros; a vontade de vida regozijando-se de sua própria inesgotabilidade ao *sacrificar* seus tipos mais elevados, – isso eu chamei dionisiaco, isso foi o que eu adivinhei como ponte que conduz à psicologia do poeta *trágico*. Não para se livrar (*loskommen*) do espanto e da compaixão, não para purificar-se de um efeito perigoso mediante uma veemente descarga do mesmo – assim o entendeu Aristóteles – : mas sim, mais além do espanto e da compaixão, *ser nós mesmos* o eterno prazer do devir, – esse prazer que inclui em si também o *prazer do destruir*...E com isso volto a tocar no lugar de onde uma vez parti – O *nascimento da tragédia* foi minha primeira tansvaloração de todos os valores: com isso volto a situar-me outra vez no

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ Cf. GD “Incursões de um intempestivo” § 49. In: KSA VI, p. 152

terreno do qual brotam meu querer, meu *poder* (*Können*) – eu, o último discípulo do filósofo Dioniso, – eu o mestre do eterno retorno...¹¹⁶

Apesar dessa sugestão, impelindo-nos em direção à obra da década de oitenta, e da investigação, nesta, do sentido daquela “sabedoria artística para a totalidade”, gostaríamos ainda de retomar *GT* para uma breve síntese de nossa tese, recapitulando o que dizemos ser aqui seu eixo central: uma teoria da arte (*Kunst*) enquanto ensinamento para o domínio da força, para a elaboração artística dos embates e desafios radicais apresentados ao homem pela existência. Para nós, fica suficientemente claro existir uma insistente ênfase, ao longo de *GT*, na afirmação e glorificação da existência e do mundo, a qual interpretamos em estreita conexão com aquele ensinamento artístico para a totalidade. Percebemos tal ênfase, por exemplo, quando Nietzsche descreve a “magia do dionisiaco”, sob cujo influxo o homem renovaria sua identidade com tudo o que existe e celebraria com a natureza a festa de sua reconciliação¹¹⁷. Já aqui, ao descrever esse “prepotente sentimento de unidade que retroage todas as coisas ao coração da natureza”, permitindo que o homem sinta como, apesar de toda destruição, diferenciação, distinção e conflito entre tudo o que existe, a vida permanece indestrutivelmente poderosa e prazerosa em sua unidade indissolúvel¹¹⁸, já aqui, Nietzsche oferece claros indícios de estar privilegiando sobretudo aquele “sim” dito à vida em sua totalidade.

A mesma coisa pode ser dita da interpretação por ele dada à criação da religião olímpica pelos helenos. A invenção desse universo olímpico atestaria, aos olhos de Nietzsche, apenas “uma existência exuberante, mais ainda triunfante”, na qual estaria divinizado tudo que existe, seja o que é bom, seja o que é mau¹¹⁹. A necessidade de criar um tal universo artístico divino, Nietzsche

¹¹⁶ GD “O que devo aos antigos” § 5. In: KSA VI, p. 160. Cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7.ª Ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p.135/36. Note-se que Nietzsche diz aí “meu poder”, *mein Können*, colocando inclusive o verbo substantivado em destaque. Isso chama nossa atenção para uma lembrança feita pelo tradutor espanhol desta obra, Andrés Sanchez Pascual, a respeito de uma outra passagem nessa obra, onde Nietzsche pergunta pelo que pode o artista, permitindo que se torne evidente o jogo entre o verbo *können* e *Künstler*, cf. GD “Incursões...” § 24. Como nos lembra esse tradutor, o verbo “poder” e a palavra “artista” possuem a mesma raiz semântica em alemão e Nietzsche faz uso de tal jogo de palavras em mais de uma ocasião em sua obra, por exemplo em *GT* § 9, onde ele fala do “magnífico ‘poder’ do grande gênio (...) o rude orgulho do artista”, referindo-se aqui à poesia de Ésquilo. Cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7.ª Ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, nota 149, p. 163. Esta proximidade enfatizada por Nietzsche em sua obra entre *Können* e *Kunst*, ou seja, entre “poder” e “arte” apenas reforça nossa insistência no termo *Kunst*.

¹¹⁷ Cf. *GT* § 1

¹¹⁸ Cf. *Id.* § 7

¹¹⁹ Cf. *Id.* § 3

interpreta como uma força instintiva que reage ao sofrimento e oferece respostas artísticas para que homens de sentimentos profundos e excepcionalmente capacitados para o sofrimento possam suportar a existência e, para além disso, possam senti-la como desejável¹²⁰. Existiria aqui uma “vontade transformadora”, que identifica perigo em tal vivência de sofrimento com o imponderável na existência e reagiria criando “obras de arte” divinas. A leitura de Nietzsche acentua esse mecanismo de transformação artística, na busca efetiva de legitimação para o que se identifica como o imponderável no destino humano, com o que ficaria legitimada a existência em sua totalidade.

Na leitura que Nietzsche faz da cultura grega, destacam-se, igualmente, afirmação da existência e sabedoria para a totalidade, visíveis no artifício da cultura grega, de atribuir aos seres imortais as mesmas mazelas e conflitos que acometeriam o humano, assim como naquele de dotar tais seres de uma amplíssima envergadura de sentimentos e vivências, com o que permaneceria aí abrangido todo o largo espectro de possibilidades da vida, seja o que é bom, seja o que é mau. Com isso, poderíamos afirmar, Nietzsche iguala o homem grego àquele homem filosófico e sensível à arte, assim como ele o descreve, que busca retirar das imagens artísticas do sonho sua interpretação para a vida, assim como exemplos para o agir e fundamentos para crer. Como os descrevia Nietzsche no início de *GT*, esses são homens que precisam de sentido e irão buscá-lo, mesmo nas imagens terríveis, obscuras e tristes, enfim, em toda “divina comédia da vida” com seu Inferno, emergindo até sua consciência graças ao efeito salvador e auxiliador do sonhar¹²¹.

Se voltarmos para aquele momento em que o grego teria vivenciado a indissociabilidade entre apolíneo e dionisíaco, descobrindo como todo universo do apolíneo, seja em sua interioridade, seja nas formas da cultura, não podia viver sem o dionisíaco; se observarmos como Nietzsche acentua aqui essa interdependência entre titânico, bárbaro e aquilo que se revela *mesura*¹²², ou seja, entre dois universos opostos da experiência humana com o mundo que o cerca, se considerarmos toda essa insistência na “necessidade recíproca”¹²³ dos contrários, podemos acrescentar tratar-se aqui, certamente, da mesma “vontade de totalidade”, ou seja, da defesa da importância, para homem e cultura, de criar-se formas de superação das dualidades e confrontos entre opostos, para se alcançar a “unidade na tensão de contrários”, afirmando, assim, a existência

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Cf. Id. § 1

¹²² Cf. Id. § 4

em todas suas possibilidades e defendendo sua grandeza como consistindo, justamente, da capacidade na inclusão e “digestão”¹²⁴ artística de todos elementos ameaçadores, no ímpeto e pressão permanente exercidos por uma força criadora, modeladora, mutável, que quer a síntese artística da multiplicidade de elementos e tensões.

Acreditamos que, se analisarmos sob tal perspectiva, podemos considerar uma dimensão inesperada para aquela sentença de Nietzsche, segundo a qual “apenas como fenômeno estético estariam justificados a existência e o mundo”¹²⁵. Estariam assim justificados, na medida em que se alcançou, por meio de artifícios estéticos, *da Kunst*, como o atesta a criação da arte trágica, a reconciliação entre ser e devir¹²⁶, entre homem e mundo, entre natureza e espírito, reconhecendo-se a ambos os lados de quaisquer prováveis distinções como igualmente necessários para a expansão da vida e o fortalecimento da cultura. Ao final de *GT*, Nietzsche voltará a insistir nessa justificação estética da totalidade do existente, afirmando que o mito trágico carregaria consigo o ensinamento de que mesmo o feio e o desarmônico devem ser encarados como jogo estético da vontade consigo

¹²³ Cf. Id. § 4

¹²⁴ Cf. JGB § 230. *Para além do bem e do mal*. Trad e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, aqui p. 136/137, onde Nietzsche fala de uma certa “força apropriadora” do espírito, também chamada “força digestiva”, pela qual ele conduziria da multiplicidade à simplicidade, exercendo o “ímpeto e pressão permanente de uma força criadora, modeladora, mutável: nisso o espírito frui a astúcia e diversidade de suas máscaras, frui também o sentimento de sua certeza – justamente por suas artes de Proteu ele é bem protegido e escondido! (...)”, aqui p. 137. Voltaremos a essa importante questão mais à frente neste trabalho

¹²⁵ Cf. *GT* § 5; também § 9, onde ao final Nietzsche diz que a dualidade de apolíneo e dionisíaco na figura mito-trágica de Prometeu, sinalizaria para esta fórmula: “tudo que existe é justo e injusto, e em ambos os casos está igualmente justificado”; ainda § 10, onde Nietzsche diz que a “doutrina mistérica da tragédia” comportaria em si uma consideração profunda e pessimista do mundo: “o conhecimento básico da unidade de todo existente, a consideração da individuação como razão primordial do mal, a arte como alegre esperança de que possa romper-se o sortilégio da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida”. Essa sentença, cunhada por Nietzsche em *GT*, será mais tarde relembrada em seu “Ensaio de autocritica” (§ 5) como a síntese de um espírito que sempre se defenderá contra a interpretação moral da existência. No entanto, ela já aparecera em 1882, em *FW*, em um parágrafo sugestivamente intitulado, “Nossa derradeira gratidão para com a arte”, porém agora ligeiramente modificada, onde pode-se ler que “como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos mãos e, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno”, cf. A gaia ciência. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, § 107, p. 132. Quanto a esta tese, classificada pelo próprio Nietzsche, em seu “Ensaio de autocritica”, de uma “agressiva tese”, defendendo que apenas como fenômeno estético está justificada a existência do mundo (§ 5), cf. Gerhardt, Volker. *Artisten-Metaphysik – Zu Nietzsches frühem Programm einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt*. In: *Pathos und Distanz*. Stuttgart: Reclam, 1988, p. 46-97; ainda, Gerhardt, Volker. *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*. In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*. (org.) Behler, Ernst/Montinari, Mazzino/Müller-Lauter, Wolfgang/Weizel, Heinz. Berlin/New York: Walter de Gruyter, n° 13, 1984, p. 374-393

¹²⁶ O “contra-conceito” a devir-acontecer se impõe como “ser”. Ser significa aqui: o temporário esquecimento do movimento eterno do devir, e a crença em princípios estáveis, especialmente no próprio ser. Continuamos, portanto, na esfera descrita pelos conceitos apolíneo e dionisíaco. Cf. Figal, Günter. *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999. Ver aí o capítulo “Plastische Kraft”, “Kraft zu vergessen”, p. 52-63, especialmente, p. 55 e 56

mesma¹²⁷. Novamente Nietzsche enfatiza o prazer com tudo que existe e a afirmação da existência em sua totalidade, recorrendo, aqui, à imagem do eterno construir e destruir, próprio de uma “vontade criadora dionisiaca”, e que estaria adequadamente representada pela criança que brinca de amontoar areia e esculpir por vezes elaborados castelos, apenas para depois poder destruí-los¹²⁸.

Se nos aproximamos da análise feita por Nietzsche da interpretação poética esquiea do mito de Prometeu, em *GT*, mais uma vez veremos o destaque dado à questão da justificação da existência e à procura pelo homem do sentido a esta subjacente. Nietzsche defende aqui, como a criação de um “estado artístico” simultaneamente dionisiaco e apolíneo logrou absorver a contradição inerente à essência do mundo, justificando todo o mal daí decorrente, assim como o sofrimento e a culpa dele decorrentes. Chama atenção, nessa passagem, a apologia da ação, a qual Nietzsche explicitamente diz ser por ele contraposta a toda uma “ética da passividade” própria das culturas semíticas¹²⁹. Não resta dúvida, que Nietzsche pensa na moral cristã e a esta pretende contrapor sua “justificação estética da existência”, em nome da qual ele agora nos remete ao herói Prometeu e ao que ele chama “pecado ativo” do roubo do fogo aos deuses. Apenas mediante um delito sagrado (*Frevel*), a humanidade conquistaria nobreza e elevação, aquilo que de melhor ela pode e quer, com o que fica implícita a necessidade do sofrimento: “esse é um pensamento áspero, que, pela dignidade que confere ao delito (*Frevel*), contrasta estranhamente com o mito semítico do pecado original, no qual se considera como origem do mal a curiosidade, o engano mentiroso, a facilidade para deixar-se seduzir (...)”¹³⁰.

Com sua interpretação do mito prometeico, Nietzsche parece traçar um círculo, no interior do qual misturam-se afirmação incondicional da existência, pessimismo trágico e “vontade de totalidade”: “o prazer do artista com o devir, a jovialidade do criar artístico que desafia toda desgraça, são apenas uma nuvem e um céu luminoso que se refletem em um lago negro de tristeza”¹³¹. Com a “idéia sublime do pecado ativo” como virtude prometeica, acrescenta Nietzsche logo a seguir, tocamos a tragédia em seu substrato ético pessimista, a justificação do mal humano,

¹²⁷ Cf. *GT* § 24

¹²⁸ Ibidem. Nietzsche menciona aqui Heráclito e segue imagem sugerida por este

¹²⁹ Cf. Id. § 9

¹³⁰ Ibidem

¹³¹ Ibidem

tanto da culpa como do sofrimento por ela causado: “a desventura na essência das coisas (...) a contradição que habita o coração do mundo”, revela-se ao homem em um mundo agora simultaneamente divino e humano, sendo ambos igualmente certos e a ambos, de forma igual, inerente o sofrimento¹³². Teremos oportunidade de ver como o Dioniso descrito ao longo dos escritos da década de oitenta, carregará algo dessa “nobre e ativa” justificação da existência em sua totalidade.

No entanto, se pretendemos, como pretendemos, destacar a continuidade entre GT e a obra da década de oitenta, no que se refere a uma teoria da arte condensada sob os nomes de *Kunst* e Dioniso, devemos antes, paradoxalmente, fazer uma breve análise daquilo que marca a ruptura entre esses dois momentos: a mudança de Nietzsche frente à problemática do pessimismo, especialmente a partir da sua ruptura com Wagner e, muito por conta desta, da crítica a Schopenhauer¹³³. Adentramos necessariamente aqui pelo território das vivências pessoais de

¹³² Cf. GT § 9

¹³³ Cf. Soll, Ivan. Schopenhauer, Nietzsche, and the Redemption of Life through Art. In: Janaway, C. *Willing and Nothingness. Schopenhauer as Nietzsche's Educator*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 79-115, especialmente, p. 80, onde o autor afirma que Nietzsche tende a diminuir a importância da influência de Schopenhauer em sua obra, num tipo de “campanha para se apresentar como um pensador extremamente original”. Acharmos um tanto quanto simplista tal avaliação, embora deva-se admitir que Nietzsche mascara a dimensão tanto de Schopenhauer quanto de Wagner para sua trajetória filosófica, mesmo após a ruptura com este último. Mas as razões nos parecem ser diversas. Se acompanharmos a rigorosa análise da relação Nietzsche-Wagner feita por J. Salaquarda e D. Borchmeyer em *Nietzsche und Wagner – Stationen einer Epochalen Begegnung*, por exemplo, tomando p. 1316 e ss., perceberemos a luta de Nietzsche no sentido de afirmar sua identidade filosófica frente a si próprio e diante das enormes forças que representavam tanto Schopenhauer quanto, principalmente, Wagner em sua vida. Cf. Salaquarda, J./ Borchmeyer, D. (org.). *Nietzsche und Wagner – Stationen einer Epochalen Begegnung*. Vol. II. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag, 1994. Georges Goedert, irá lembrar que a medida em que Nietzsche se afasta de Wagner, a partir de 1872, ele sente necessidade de igualmente se posicionar de forma diferente frente a Schopenhauer, o qual era o “mentor espiritual” e grande mestre de Wagner. O autor defende a tese, ao longo do artigo, de que a filosofia de Nietzsche teria sido uma reação a Schopenhauer e que, desse ponto de vista, permanece na esfera deste, cf. Goedert, G. Nietzsche und Schopenhauer. In: *Nietzsche-Studien*, n.º 7, 1978, p. 1-15, cf. a discussão que se segue, da qual participam, entre outros, J. Salaquarda, W. Kaufmann, Paul Janz, p. 16-26. Quanto à luta de Nietzsche consigo mesmo, cf. a avaliação que Nietzsche faz desse momento de ruptura com Wagner em EH “Humano demasiado humano”, especialmente § 3 e 4. Nietzsche afirma aí que, “o que em mim então se decidiu não era uma ruptura com Wagner – eu percebi um total desvio de meu instinto, do qual um desacerto particular, fosse ele Wagner ou a cátedra da Basileia, era apenas um sinal”, mais à frente ele acrescenta, “naquela época, meu instinto decidiu-se inflexível pelo fim daquele oeder, seguir, confundir-se com outros. Qualquer espécie de vida, as condições mais desfavoráveis, doença, pobreza – tudo me pareceu preferível àquela indigna ‘falta de si’, na qual havia caído por ignorância, por juventude, e na qual havia permanecido por letargia, pelo chamado ‘sentimento de dever’”. *Ecce Homo*. 2.ª Ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, aqui p. 108-110. Cf. também, Salaquarda, J. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação, onde o autor afirma que, na verdade, o “período Wagner”, na vida de Nietzsche, teria sido muito mais uma temporária “suspensão” deste em relação a si próprio, em relação à sua *Eigenständigkeit*. Ele cita aqui J. Hofmiller, o qual teria, já em 1932, atentado para o fato de que Nietzsche não fora abandonado por Wagner em meados dos anos setenta, mas sim, após temporária “queda” (*Abfall*) por Wagner, ele retorna de volta a si mesmo. Cf. também, Salaquarda, J./Borchmeyer, D. (org.). *Nietzsche und Wagner – Stationen einer Epochalen Begegnung*. Vol. 2, p. 1342 e ss., onde os

Nietzsche, vislumbrando algo destas impresso em seus questionamentos filosóficos¹³⁴. No entanto, se o que separa os dois momentos, quanto à interpretação do sentido de *Kunst*, e igualmente do Dionisiaco, é a mudança na interpretação de Nietzsche do fenômeno do pessimismo, isso apenas reforça a persistência de um “fato originário” percorrendo toda a trajetória desse par conceitual na obra de Nietzsche. Dioniso, entendido a partir de agora enquanto um nome para *Kunst*, guarda sempre, na obra de Nietzsche, a marca de um signo de interrogação colocado junto ao sentido da existência, como atesta a reflexão feita por ele em seu “Ensaio de autocritica”, escrito em 1886 para ser acrescido a uma nova edição de *GT*, e que será ainda objeto de nossa atenção.

Acreditamos que, apesar da mencionada ruptura, ambos, o Dioniso de *GT* e o dos anos oitenta, encontram-se assentados em uma mesma vivência de Nietzsche, aquela com o pessimismo trágico, sendo a maior distância entre eles aquela que separa a divisão interna vivida por Nietzsche entre uma tal vivência e a força sobre ele exercida pelo encontro com o pessimismo romântico de Schopenhauer e Wagner. A grande mudança na percepção de Nietzsche em relação ao pessimismo encontrar-se-ia no fato de que, a partir de uma autocritica feita à sua entrega à sedução do “pessimismo romântico”, principalmente aquele encarnado nos projetos wagnerianos de música e para a cultura, com os quais ele em muito se identificava, ele passará então a distinguir dois tipos de pessimismo, sendo apenas um deles agora associado ao nome de Dioniso, enquanto o outro

comentadores chamam atenção para a luta de Nietzsche consigo mesmo, com seu romantismo, através da ruptura com Wagner

¹³⁴ Essa tese baseia-se, primeiramente, em nossa leitura de *GT*, confrontando-a com escritos da década de 1880, tais como o já referido “Ensaio de autocritica”, escrito em 1886, e *Para a genealogia da moral*, obras que ainda analisaremos aqui. No prefácio a esta obra, de 1887, Nietzsche atribui a origem de sua investigação crítica da moral a uma vivência pessoal que deve retroagir aos tempos de sua quase infância, quando ainda aos treze anos ele teria escrito seu primeiro ensaio filosófico para responder a inquietações a respeito da origem do mal que habitava a existência, cf. Prefácio § 3. *Genealogia da moral*. 2ª Ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 9/10. Essa, segundo Nietzsche, seria “a raiz comum, de algo que comanda na profundidade, de uma vontade fundamental de conhecimento” por trás de toda sua filosofia, cf. Prefácio § 2. Em “Ensaio de autocritica”, Nietzsche inicia dizendo que seja o que for que esteja à base de *GT*, essa é uma indagação de primeira ordem e além disso uma questão profundamente pessoal, cf. “Ensaio de autocritica” § 1. In: *El nacimiento de la tragedia*. 7ª Ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1985, p. 25. Mais adiante um pouco ele afirmará que, sob a máscara do erudito e wagneriano, “havia um espírito que sentia necessidades novas, carentes ainda de nome, uma memória cheia de perguntas, experiências, segredos, a cuja margem estava escrito o nome Dioniso, como um signo de interrogação”, cf. op. cit., § 3. Em segundo lugar, apoiamo-nos, quanto a essa tese, em intérpretes que também aproximam-se de tal idéia, por exemplo, Cf. Brusotti, Marco. Introdução. In: *Tentativo di autocritica*. Genova: Il melangolo, 1992, p. 9-60, especialmente, p. 29 e ss., onde o autor fará uma distinção entre os dois momentos do pessimismo na obra de Nietzsche, remetendo-os a própria vivência (*Erlebnis*) de Nietzsche, por exemplo à tentativa de superar o seu próprio pessimismo romântico e a experiência deste através de Wagner e Schopenhauer. Brusotti afirmará, na passagem referida, que, com “Ensaio de autocritica”, Nietzsche reinterpreta a própria filosofia servindo-se de uma tipologia do pessimismo elaborada apenas ao longo dos anos oitenta. Segundo ele, a experiência a partir da qual Nietzsche enfoca o pessimismo romântico seria aquela do pessimismo dionisiaco

surgirá caracterizado como antagonista deste, identificado como “romantismo idealista”¹³⁵ e associado à “vontade moral” que teria alimentado uma cultura decadente¹³⁶.

Apesar da constatação dessa ruptura, e da decorrente crítica de Nietzsche a sua visão anterior da questão do pessimismo, vamos insistir na continuidade em meio à ruptura. Os próprios textos onde Nietzsche justifica sua crítica a uma anterior “queda pelo pessimismo romântico”, nas figuras da filosofia de Schopenhauer e da música de Wagner, endossam a necessidade de atentarmos para aquilo que permanece, em meio à mudanças, como “signo de interrogação dionisiaco”¹³⁷ e, simultaneamente, como uma “teoria da *Kunst*”. Isso constatamos, por exemplo, em “Ensaio de autocrítica”, onde Nietzsche afirma que aquilo que se encontrava na base de *GT* era uma “questão de primeira ordem”, sobretudo “uma questão profundamente pessoal”¹³⁸, a qual ele lamentava ter “obscurecido e estragado com fórmulas schopenhauerianas”, tendo, assim, posto a perder seus pressentimentos dionisiacos, ao misturá-los a “coisas moderníssimas”¹³⁹.

Da força dessa “questão de primeira ordem”, impelindo o que acreditamos ser uma teoria sobre a sabedoria artística para o domínio da força e afirmação da totalidade do existente, acreditamos que inúmeras passagens da obra da década de oitenta darão testemunho. Propomos adentrar por esses escritos deixando antes ressoar, como uma espécie de marco de passagem, uma pergunta lançada por Nietzsche através de dois fragmentos póstumos do verão de 1885, nos

¹³⁵ Cf. *Ecce Homo* “Por que sou um destino” § 3 e 4, onde Nietzsche fala da “covardia do ‘idealista’” e mais à frente a descreve como um “não-querer-ver a todo preço como a realidade é no fundo constituída”, Cf. EH. 2ª Ed. Tradução e notas Paulo César Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 152-153. Voltaremos oportunamente a discutir a problemática do “romantismo idealista”

¹³⁶ Cf. *A gaia ciência* (FW) § 370, onde Nietzsche traça uma breve análise desse seu “equivoco” em relação a dois grandes representantes do romantismo. Voltaremos a esse importante texto oportunamente. Cf. *A gaia ciência*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 272-274

¹³⁷ Baseamos tal afirmação principalmente na leitura dos prefácios escritos em 1886 para *GT* e *FW*, assim como no Vº Livro desta última, escrito no período entre *JGB* e *GM*. No entanto, tal constatação pode ser feita em diversos fragmentos póstumos da década de oitenta, os quais estaremos sempre citando. Cf. especialmente o § 370 do Vº Livro de *FW*, o qual será ainda oportunamente analisado

¹³⁸ Cf. “Ensaio de autocrítica” § 1. In: KSA I, p. 11

¹³⁹ Nietzsche refere-se aqui, com este “moderníssimas”, à música de Wagner e ao problema do “ser alemão”, da identidade de um povo. Deve-se estar atento ao fato de que Nietzsche divide com Wagner o questionamento sobre o sentido da existência e sobre o papel que a cultura deve representar ante tal questionamento humano, como já foi aqui mencionado. Nietzsche encontrara em Wagner uma identidade profunda no que diz respeito a esse seu “questionamento dionisiaco”, o qual traz consigo a questão do sentido de uma cultura. Seu distanciamento com Wagner não diminui a importância desse “diálogo”, por isso precisamos relativizar essa crítica de Nietzsche em seu “Ensaio de autocrítica”, entendendo-a dentro do contexto de uma necessidade de delimitar diferenças e identidade, por parte do próprio Nietzsche. Cf. Salaquarda. Jörg. Einleitung. Nietzsche und Wagner – Dritte Nietzsche-Werkstatt Schulpforta. In: *Nietzscheforschung*. Vol. 2, p. 151

quais, sem mencionar Dioniso, ele nos fala de um Tipo que, mais de dez anos depois, ainda parece saído das páginas de *GT*, descrito como aquele “da maior envergadura de vivências” ¹⁴⁰, o qual saberia colher em si os grandes problemas do vivido, impondo-lhes uma síntese ¹⁴¹. A imagem que de nós se apodera ao lermos essas passagens remete-nos àquela “sabedoria da arte” condensada no conceito *Kunst*: uma força da vontade que, no homem, se torne seu “tirano interior” ¹⁴², um guia para que se crie condições para o cultivo de uma espiritualidade forte, abrangente (*umfängliche*), uma forma nobre de pensar e um pensar criador. Uma busca clama aqui por “novos filósofos”, aqueles que dominariam essa “sabedoria da totalidade”. Onde encontrá-los?, indaga Nietzsche. Acharmos que a resposta a esse clamor deve passar necessariamente pela *Vernatürllichung des Menschen* e pela compreensão desta como indissociável de uma “sabedoria para a totalidade”:

(...) Apenas ali, onde uma forma de pensar nobre domina, uma tal que acredita na escravidão e em vários graus de servidão como no pressuposto de toda cultura elevada; onde uma forma de pensar criadora domina, a qual não coloque como objetivo (*Ziel*) para o mundo a felicidade do repouso, o “Sabbat dos Sabbats”, e que mesmo na paz honre o meio para novas guerras; uma forma de pensar que fixe leis para o futuro, que em nome do futuro trate a si própria e a todo presente dura e tiranicamente; uma forma de pensar sem hesitação, uma forma de pensar “amoral”, que queira cultivar na grandeza as boas e ruins características do homem, igualmente, porque ela se julga capaz da força para colocar ambos no lugar certo, no lugar onde são reciprocamente necessários. ¹⁴³

¹⁴⁰ Cf. 35 [24], onde Nietzsche fala deste: “*der Mensch der umfänglichsten Erlebnisse*”. In: KSA XI, p. 519

¹⁴¹ Cf. 35 [24] KSA XI

¹⁴² Cf. 37 [14] KSA XI, p. 590

¹⁴³ Id., p. 589

IIª PARTE

Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: "Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!" – Würdest du nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungegheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: "du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!" Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem "willst du diess noch einmal und noch unzählige Male?" würde als das grösste Schwergewicht auf deinen Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichts *mehr zu verlangen*, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? – ¹

¹ Die fröhliche Wissenschaft § 341. In: KSA III, p. 570: "E se um dia ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: 'Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!'. – Você não se postaria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: 'Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!'. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, 'Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?', pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?". Cf. *A gaia ciência*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 200, § 341, p. 230

Para iniciarmos uma investigação da “naturalização do humano” na obra nietzscheana da década de oitenta, propomos a leitura de uma sentença lançada por Nietzsche em sua *A gaia Ciência* (FW), de 1882, como uma espécie de pergunta-exclamação, a qual conteria, segundo acreditamos, a mesma espécie de clamor que pudemos constatar nas passagens acima citadas de fragmentos póstumos do verão de 1885. A nosso ver, a referida sentença condensaria um manifesto pela “naturalização do homem”, ou seja, por sua redenção (*Erlösung*) enquanto natureza que ele é. Como poderemos constatar, aparece aqui implícita a idéia de uma tarefa (*Aufgabe*)², idéia esta recorrente ao longo dos anos seguintes. Embora isso esteja, nessa passagem de FW, apenas sugerido, ela nos servirá de pretexto para iniciarmos nossa investigação sobre a relação existente entre o projeto de “naturalização do humano” e a afirmação daquilo que denominamos, até aqui, “sabedoria da *Kunst*”, agora na obra da década de oitenta. A interseção entre “naturalização do humano” e a questão da arte, tal como Nietzsche a entende, dará testemunho da força da problemática do trágico para a obra tardia de Nietzsche, aqui traduzida num apelo por uma pura, redescoberta e novamente redimida natureza:

² Nietzsche dá demonstração, em diversas passagens de sua obra, de que se acreditava portador de uma tarefa. A nosso ver essas suas manifestações devem ser vistas como um esforço pessoal e filosófico no sentido de colocar para si próprio metas e fins suficientemente grandes para justificarem o que ele certamente percebia, sentia, como também sendo descomunalmente grande, a fissura do abismo da existência que ameaçava por vezes sugá-lo, a amargura e solidão absoluta que sobre ele se abatiam, fazendo-o mesmo desejar a morte. Mesmo sem precisar recorrer ao riquíssimo material a esse respeito fornecido pelo biógrafo de Nietzsche, Curt Paul Janz, podemos constatar a importância atribuída por Nietzsche a essa “operação” pessoal de fornecer para si próprio metas grandes e abrangentes na exata proporção da imensidão daquela “fissura” por ele vivenciada, se recorrermos simplesmente a seus “escritos filosóficos”. Apenas a título de exemplo citamos a seguir algumas passagens nas quais Nietzsche refere-se à sua tarefa, antes porém remetemos a uma delas na qual ele deixa muito claro o caráter pessoal dessa sua “construção” de metas e fins para si próprio com sua filosofia, mais ainda, ele revela de uma forma espantosamente crua e pessoal, o risco extremo que ele teria corrido de sucumbir à “náusea do homem”, a qual teria sido a causa de ele “se voltar com amargura contra a sua sorte e fazer uma tentativa de autodestruição – de ele próprio se ‘corromper’”, cf. JGB § 269. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 184. Quanto à exemplo de passagens nas quais ele refere-se à sua tarefa, cf. EH “Por que sou um destino” § 1. *Ecce Homo*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 150/151; assim como os fragmentos póstumos 9 [116] KSA XII, p. 402/403; 9 [86] KSA XII, p. 380, ambos do outono de 1887; 11 [411], [413], [414] KSA XIII, p. 190-192, de novembro 1887/março 1888. Neste último, o 11 [414], Nietzsche diz ser o seu problema, aqui “tarefa”, o “Tipo homem” que se deve cultivar, que se deve querer, como o de mais elevado valor, como o mais digno do futuro, cf. KSA XII, p. 192; *Crepúsculo dos ídolos* (GD) “Incursões de um intempestivo” § 48; por último, duas das mais importantes passagens a esse respeito, inclusive devido ao lugar onde elas se localizam: JGB § 230. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 138; GM II § 24. Para a genealogia da moral. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 311/312. Voltaremos ainda a estas duas últimas passagens, apenas destacamos aqui que, na primeira delas, Nietzsche diz que essa pode ser “uma louca e estranha tarefa, mas é uma tarefa”, a de “retraduzir o homem de volta à natureza”, cf. JGB § 230, p. 138.

Aber wann werden wir am Ende mit unserer Vorsicht und Obhut sein! Wann werden uns alle diese Schatten Gottes nicht mehr verdunkeln? Wann werden wir die Natur ganz entgöttlicht haben! Wann werden wir anfangen dürfen, uns Menschen mit der reinen, neu gefunden, neu erlösten Natur zu *vernätürlichen*!

Mas quando teremos acabado com nossa cautela e proteção! Quando todas estas sombras de Deus deixarão de nos escurecer? Quando teremos desdeificado a natureza por inteiro! Quando poderemos, nós seres humanos, começar a nos *naturalizar* com a pura, redescoberta e novamente redimida natureza!³

Essa sentença é composta pelas linhas finais do segundo parágrafo do III ° Livro de FW. Apesar de cada uma das seções aqui ser precedida por um título, percebemos esta em clara continuidade como a anterior, intitulada "Novas lutas". Por isso, gostaríamos de analisá-las como uma mesma proposição, em cujo centro encontrar-se-ia, a nosso ver, tanto a indicação do momento de ruptura na cultura, denominado por Nietzsche *Entnätürlichung des Menschen*, quanto o apelo por um "contra-movimento", no sentido da "naturalização" do humano.

Nachdem Budha tot war, zeigt man noch Jahrhunderte lang seinen Schatten in einer Höhle, - einen ungeheuren schauerlichen Schatten. Got ist tot: aber so wie die Art der Menschen ist, wird es vielleicht noch Jahrtausende lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt. – Und wir - wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!

Depois que Buda estava morto, mostrou-se ainda por séculos sua sombra em uma caverna, uma monstruosa, horripilante sombra. Deus está morto: mas tal é o feitio dos homens, que talvez existirão ainda por milhares de anos cavernas nas quais mostrar-se-á sua sombra. E nós - nós precisamos ainda vencer a sua sombra!⁴

Acreditamos que, se colocamos lado a lado as duas sentenças, percebemos melhor o eixo em torno do qual elas gravitam, aquele da oposição entre, por um lado, a necessidade de fuga da "verdade", de ocultamento do caráter terrível e questionável constitutivo da existência, de criação de

³ FW § 109. In: KSA III, p. 468/469

subterfúgios para se escapar do enfrentamento com essa realidade, e, por outro lado, a “vontade de realidade”, o destemor frente ao que de mais doloroso e incerto a vida apresenta, a “grande coragem” para a natureza, sem proteção e escudo, sem mentiras e escusas. Pretendemos mostrar como, para Nietzsche, essa oposição entre o que concisamente chamaremos de “covardia ante a realidade” e “grande coragem”⁵, deve ser lida no sentido de podermos aí visualizar o confronto entre duas igualmente opostas formas de interpretar a vida e de nela atuar: “vontade de moralização” da existência e “sabedoria da arte”. O mais importante, contudo, consiste em percebermos, através dessas oposições, a ruptura, esse “momento” emblemático do enfraquecimento daquilo que no homem seria sua potência transformadora, apropriadora, plasmadora da realidade e doadora de significados. “Desnaturalização do humano” revelar-se-á, também nos escritos da década de oitenta, como teremos oportunidade de ver, como uma outra denominação para a morte do trágico na cultura. Se isso não fica claro numa primeira leitura das citadas passagens de *FW*, nossa proposta é a de uma análise de textos da década de oitenta, através da qual deverá tornar-se evidente a tentativa de Nietzsche de construir, mesmo que fragmentariamente, um projeto de “naturalização do humano” que redescubra e reatualize, para a cultura do presente, uma já esquecida “sabedoria da arte trágica”.

Interessante notar que Nietzsche continua acreditando ser a figura de Sócrates ainda uma forma exemplar de visualizarmos os efeitos danosos, para homem e cultura, de uma sabedoria constituída a partir da exclusão dos significados da arte, tal como aquela identificada por ele no centro de um movimento de reação à desagregação e “dissolução dos instintos gregos”. A “reação

⁴ Id. § 108, p. 467

⁵ Deve-se ler esta “grande coragem” como uma “vontade de verdade”, de realidade, o que aparecerá, como veremos, em passagens dos escritos da década de oitenta que analisaremos, quando Nietzsche algumas vezes deixa claro tratar-se aqui de uma “força” que quer toda a verdade da realidade, por saber-se capaz de enfrentá-la, de transformá-la plástica e artisticamente. Pode soar paradoxal identificar essa “vontade de natureza” a uma “vontade de verdade”, inserindo-as no contexto da “sabedoria trágica da arte”. Isso porque, como sabemos, Nietzsche associava “vontade de verdade” ao nome de Sócrates, em *GT*, atribuindo a tal “impulso para a verdade” a responsabilidade pela morte do trágico-dionisíaco. Tal análise não mudará, ao longo da década de oitenta, como podemos constatar, por exemplo, em diversas passagens de *Crepúsculo dos ídolos*, obra escrita nos últimos meses de vida lúcida de Nietzsche, e que ainda teremos oportunidade de analisar, assim como em passagens da IIIª dissertação de *Para a genealogia da moral* (*GM*), onde ele diz ser a “vontade de verdade” aquilo que unificaria formas diferentes do ideal ascético moralizado, cf. *GM* III, especialmente os § 23-25. No entanto, soar menos paradoxal aquela identificação, se nos lembrarmos que Nietzsche emprega constantemente uma mesma palavra ou conceito em diferentes perspectivas. Uma é a “vontade de verdade” socrática, verdade aqui sinônima de “ideal”; outra é a “vontade de verdade” da “sabedoria trágica da arte”, onde “verdade” aponta para o núcleo dionisíaco da vida, aquele do qual Nietzsche dizia, no fragmento póstumo por nós citado no início deste trabalho, o “monstruoso, múltiplo, duvidoso e horrível” e ainda “as mais temíveis e questionáveis propriedades da vida”

de Sócrates"⁶ deve ser entendida como já um sintoma do enfraquecimento da força no homem e de sua perda de domínio sobre a complexidade da realidade, cujo testemunho pode ser dado pela persistente "vontade de ideal" e fuga da realidade, que se traduziram, ao longo da história, na construção, na invenção, de todo um "reino dos ideais", das "idéias"⁷, dos conceitos abstratos, dos valores, que não encontrariam sua justificação na vida concreta terrena do homem, "vontade de ideal" esta passível de ser identificada, na interpretação de Nietzsche, em diferentes manifestações ao longo da história da cultura ocidental. O caso do cristianismo, assim como as diversas erupções do romantismo, torna-se aqui exemplar de um mesmo "não-querer-ver a todo preço como a realidade é no fundo constituída", de uma "covardia idealista" que procura refúgio e proteção em um mundo inventado, desnaturalizado, contra aquilo percebido como o temível e questionável caráter próprio da existência, contra a "visão" terrível revelada constantemente ao homem pelo sussurrar de Sileno.

Toda essa narrativa, a qual veremos, a partir de agora, desdobrando-se em escritos da década de oitenta, estava paradigmaticamente, e por certo também parodicamente, condensada naquela imagem de uma caverna vazia, ocupada apenas por sombras do que outrora fora uma grande entidade e uma força significadora do mundo e da existência. Assim como ocorrera com a igualmente paradigmática narrativa da morte do trágico na cultura grega, esta morte de Deus⁸

cf. 14 [14] KSA XIII. Tal afirmação se repete, por exemplo, no 10 [168] KSA XII como em inúmeros outros fragmentos póstumos que analisaremos

⁶ Por trás desta expressão "reação de Sócrates", a qual ainda será analisada, a partir dos escritos de Nietzsche que a ela se referem, estaria indicada toda a crítica de Nietzsche à "desnaturalização do homem", assim como estaria posto seu repúdio ao "tipo homem", ou ideal de humanidade, construído pela tradição e que se consolida a partir de Sócrates-Platão, sendo, a partir daí, disseminado pelo cristianismo em expansão no ocidente. Quanto a isso, mas abordando o viés da consolidação do primado da consciência, de uma sobrevalorização da consciência identificada com a totalidade do psiquismo humano pela tradição do pensamento ocidental, a partir de Platão, cf. Giacoia Junior, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Unisinos, 2001, especialmente p. 42 e ss.

⁷ Cf. Heidegger, M. *Nietzsches Wort "Gott ist tot"*. In: Holzwege, *Gesamtausgabe*. Vol. V. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1977, p. 209-267. Heidegger lembra aqui que a sentença "Deus está morto" traduziria, para Nietzsche, a perda de força do mundo suprasensível (*Übersinnlichen*). Tal "região" representa, desde Platão, ou desde os gregos tardios e a interpretação cristã do platonismo, o único mundo verdadeiro e real. Cf. Heidegger, M. Op. cit. p. 216 ss. Gostariamos ainda de acrescentar uma outra observação deste autor, desta vez de sua obra *Nietzsche*, dando conta exatamente do fato de que deste "mundo do suprasensível" estaria excluído todo o reino do sensível, considerado como erro e aparência. Ora, lembra Heidegger, mas o elemento próprio da arte é justamente o sensível. Das formas de conhecimento, acrescentamos, a arte é a mais enraizada no sensível e a que menos dele pode escapar. Cf. Heidegger, M. *Nietzsche*. Vol. I. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1961, aqui p. 87

⁸ Chamamos atenção para o fato de que, apesar das evidências, não pretendemos aqui explorar essa paródia construída por Nietzsche no supracitado parágrafo 108 de *FW*, em torno dessa cena de uma caverna que abrigaria sombras de um Deus morto. Salta aos olhos a referência a Platão e seu "mito da caverna" e, provavelmente, poderiam ser tecidas inúmeras conjecturas e interessantes análises cruzando Nietzsche e Platão. Mas esse não é o nosso "território", nem o que propomos explorar nesta tese

indica um momento de enfraquecimento, de quebra. Continuamos, claro, muito próximos daquele território explorado pelas análises da sabedoria da arte para a totalidade, ao longo de *GT*, o que ficará visível na série de fragmentos póstumos e dos escritos da década de oitenta, por nós selecionados para continuarmos nossa leitura do acontecimento da “desnaturalização do humano”. Começaremos pelo mais próximo ainda de *GT*: alguns fragmentos póstumos, parte de uma série datada entre o final de 1887 e a primavera de 1888⁹, nos quais Nietzsche retoma o tema da arte naquela sua primeira obra, repensando-o e reatualizando-o. Ao lado destes, colocaremos *Ensaio de autocritica*, escrito em 1886 para ser acrescentado como prefácio a uma nova edição daquela primeira obra. A partir de tais textos, ampliamos as indicações aí encontradas em direção a outros escritos da década de oitenta, sempre em busca das mesmas questões, tendo ao centro aquilo que Nietzsche, em diversas passagens, diz ser uma “tarefa”: a “naturalização do humano” e a reflexão sobre o significado de uma “sabedoria trágica da arte para a totalidade”, para o cumprimento dessa tarefa.

Começamos com um fragmento póstumo, para nós estratégico, da primavera de 1888, onde Nietzsche aborda o acontecimento da “desnaturalização do humano”, como momento da “dissolução dos instintos gregos” e afirmação de um novo tipo de crença, aquela que tem em seu centro o *Individuum* abstrato. O título do fragmento, “Filosofia como *décadence*”, deixa claro estarmos diante de uma espécie de “começo do fim”, quando, ainda em seu apogeu, a filosofia já fermenta o germe daquilo que Nietzsche identificava na sentença de *FW* como sombras de deuses mortos: eis aqui o advento da transvaloração dos valores da arte pela “vontade de idealismo”:

A grande questão em toda educação para a moral foi sempre que se procurava alcançar a *segurança de um instinto*: de modo que nem o bom propósito nem os bons meios vêm à consciência apenas como tais. Assim como o soldado exercita, deveria o homem aprender a agir. De fato, à toda forma de perfeição pertence essa inconsciência: mesmo o matemático maneja suas combinações inconscientemente...

⁹ Esta série teria início no 14 [14] e terminaria no 17 [3], KSA XIII. No entanto encontramos um fragmento como o 11 [415], também KSA XIII, datado entre novembro de 1887 e março de 1888, dedicado a *GT*. Quanto a essa retomada de Nietzsche de sua obra inicial, cf. Colli, Giorgio. Die nachgelassenen Fragmente von Herbst/Winter 1887/88; Die nachgelassenen Fragmente von Anfang 1888 bis Januar 1889. In : F. Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Vol. XIII. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, p. 655-668. Também Heidegger, em sua obra sobre Nietzsche aborda essa retomada de *GT*, cf. Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Vol. I. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1961, p. 85 e ss.

O que significou então a *reação de Sócrates*, a qual recomendava a dialética como caminho para a virtude e fazia pouco se a moral não sabia se justificar logicamente? Mas justamente isto pertence à sua qualidade (*Güte*), sem ela a moral não serve para nada! Suscitar vergonha era um atributo necessário do perfeito!

Significou exatamente a *dissolução dos instintos gregos*, quando se antepôs a *demonstrabilidade* como pressuposto da habilidade pessoal (*persönliche(n) Tüchtigkeit*)¹⁰ na virtude. São mesmo tipos da dissolução todos esses grandes “virtuosos” e pregadores (*Wortemacher*)...

Na prática significa que os julgamentos morais foram arrancados de sua condicionalidade, da qual cresceram e apenas na qual têm sentido, (foram arrancados) de seu fundo e solo grego e greco-político e, sob a aparência de *sublimação*, (foram) **desnaturalizados**. Os grandes conceitos “bom”, “justo” foram arrancados dos pressupostos aos quais eles pertencem: e como “Idéias” tornadas livres objetos da dialética (*und als frei gewordene “Idee” Gegenstände der Dialektik*). Procura-se por trás delas uma verdade, são tomadas como entidades ou como signos de entidades: se *inventa* (*erdichtet*) um mundo, onde elas estão em casa, de onde elas provêm...

Em suma: o disparate está em seu ápice já em Platão...E então se teve necessidade de inventar, para além disso, também o homem *abstrato-perfeito* : bom, justo, sábio, dialético – em resumo, o espantalho dos filósofos antigos, uma planta arrancada de qualquer solo; uma humanidade (*Menschlichkeit*) sem os instintos determinados reguladores; uma virtude que se “demonstra” com fundamentos.

O perfeito *absurdo* “Individuum” em si! a monstruosidade do mais alto grau...

Em resumo, a desnaturalização dos valores morais teve como consequência a criação de um *tipo de homem* (*Typus des Menschen*) degenerado – “o bom”, “o feliz”, “o sábio”

¹⁰ Deve-se estar atento a este termo empregado aqui por Nietzsche: *Tüchtigkeit*. Nietzsche o emprega repetidamente nos escritos da década de oitenta no sentido de *virtú*, “no sentido italiano da Renascença”, como ele esclarece em um fragmento póstumo da primavera de 1885, cf. 34 [161] KSA XI; cf. também “Por que sou tão inteligente” § 1. In: *Ecce Homo*. 2ª ed. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 61. A força e amplitude de tal termo na obra de Nietzsche será abordada por Thomas H. Brobjer em um capítulo de sua obra *Nietzsche's Ethics of Character*, intitulado “Nietzsche's virtues and his use of the concept of virtue”. O autor mostra aí como *virtú* e *Tüchtigkeit* encontram-se estreitamente relacionados, para Nietzsche, à *areté* grega antiga. *Virtú* e *Tüchtigkeit* traduzem excelência humana e estão, para o autor, relacionados aos conceitos de “homem heróico”, do “grande homem” (ou *Übermensch*), sendo que este é quem molda e determina o que é virtude, “sua virtude”, pois que esta é sempre, para Nietzsche, única e pessoal. Cf. Brobjer, Thomas H. *Nietzsche's Ethics of Character*. Uppsala: Uppsala University, 1995, aqui p. 73 e ss.

Sócrates é um momento da *mais profunda perversidade (Perversität)* na história dos homens ¹¹

Este é para nós um fragmento estratégico, no sentido de que nos permite avançar mais ainda na defesa da tese exposta neste trabalho, aquela de que as análises da “desnaturalização do humano”¹² e o contíguo projeto de uma “naturalização do humano”, encontrados na obra nietzscheana da década de 1880, dão continuidade ao que fora a denúncia da morte do trágico a partir da dissolução da síntese única de dionisiaco e apolíneo na criação da arte trágica grega, graças ao avanço de um “duvidoso esclarecimento”¹³, identificado à figura de Sócrates. Como confirma a leitura desse fragmento, Nietzsche associa a “reação de Sócrates” à dissolução dos instintos gregos, até então solo regulador para ação e criação do heleno. Acreditamos que o centro de sentido do fragmento encontra-se justamente na denúncia dessa dissolução, processo ocorrido, segundo lemos, a partir do avanço de uma certa exigência de justificação lógica da moral como caminho para a virtude, exigência que teria solapado uma tradição fundada na “ética inconsciente da ação”. Importante notarmos, insinua-se aqui algo que estará insistentemente presente em todos os outros escritos sobre *GT* da década de oitenta, a ênfase em um momento de ruptura, aqui dito “dissolução dos instintos gregos”, momento esse no qual poderíamos diagnosticar o confronto entre uma “vontade idealista” de distanciamento da realidade e a visão trágica pessimista. No fragmento supracitado, tal confronto está dado entre Sócrates e sua exigência de lógica, por um lado, e uma certa “verdade instintiva”, por outro, na qual fundamentavam-se valores e sobre a qual se erigia a

¹¹ 14 [111], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 288/289

¹² Quanto a esta *Entnatürlichung des Menschen*, Nietzsche também dela falará como *Moral-Entnatürlichung*, cf. por exemplo a seqüência de fragmentos póstumos do outono de 1887, 9 [83], [84], [85], [86], KSA XII

¹³ Cf. *GT* § 13, onde Nietzsche fala de um “influxo socrático”, o qual teria exercido uma tal influência na sociedade ateniense, no sentido desse “duvidoso esclarecimento” (*zweifelhaften Aufklärung*), que cada vez mais os valores de uma razão dissociada do corpo passariam a nortear os jovens nessa sociedade de tradição agonística. Nietzsche sugere aqui, que uma tradição para a qual o vigor de corpo e alma significavam uma só e a mesma coisa, passa a ser substituída por uma sociedade onde poder-se-ia diagnosticar uma progressiva atrofia das forças corporais em prol de um cada vez mais desenvolvido intelecto. Quanto à análise desse processo, cf. também *GD* “O problema de Sócrates”, especialmente o § 4, onde Nietzsche associa a *décadence* em Sócrates a uma “superfetação do lógico” e a uma “maldade de raquítico” (*Rhachitiker-Bosheit*); o § 6 onde Nietzsche diz que a dialética socrática nada mais seria do que “legítima defesa” (*Nothwehr*) nas mãos de quem não tinha outras armas; e o § 8, no qual Nietzsche afirma que Sócrates fascinava aos jovens aristocratas, pois descobrira e passara a ensinar uma forma inusitada de Agón, uma variante da luta corporal comum entre os jovens atenienses, essa era a sua maestria, “remover os instintos agonais”, ligados ao desenvolvimento de um vigor fisis-psíquico, substituindo-os pela “esgrima” de idéias. Cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7.ª Ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 37-43. Também, sobre a sobrevalorização da consciência com a difusão da crença, a partir do platonismo, do privilégio do racional na psique humana, em detrimento da percepção sensível, do corpo, dos impulsos e instintos, cf. Giacomini Junior, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001, p. 47-48

virtude grega. Isso posto, torna-se, no entanto, premente entendermos, o que Nietzsche quer dizer quando aponta em Sócrates a imagem da “dissolução dos instintos gregos”?

O aprendizado ético, até então garantido pela “segurança instintiva”, traduzia o enraizamento dos valores morais no solo da vida prática, política e religiosa, dispensando qualquer elaboração desses pelas estruturas da consciência (*Bewusstsein*), assemelhando-se mesmo ao fenômeno de treinamento pelo qual passam os soldados. Nietzsche, no entanto, atribui, a tal processo de aprendizagem e exercício para a ação, uma espécie de “perfeição do humano”, da qual participariam tanto homens treinados para o combate quanto aqueles de habilidades conceituais e abstratas, como no caso do matemático. Com isso, ele parece indicar sua convicção da inextricabilidade de fenômenos usualmente tidos em nossa cultura como apartados, classificados em universos opostos, um pertencendo ao território da ação, outro àquele da abstração racional. Indo na contramão de tais divisões do humano, Nietzsche oferece, através de seu “modelo” grego, uma interpretação da virtude constituída por valores não apenas vinculados uns aos outros, mas igualmente ao solo das necessidades da vida em sociedade. Assentado sobre fundamentos inconscientes, a esse corpo de valores norteadores do agir humano não corresponderia nenhuma demanda por justificação lógica. Aliás, como acrescenta Nietzsche, justamente essa incapacidade de lidar com valores através da lógica racional, consistiria um de seus bens maiores, despertando sempre um certo pudor contra a ânsia de tudo querer explicar.

Nesse contexto cultural, o que significou a “reação de Sócrates”? O que deve significar, nos termos de Nietzsche, mais ainda, no contexto da “naturalização do humano”, defendida nos escritos da década de oitenta, falar em “dissolução dos instintos gregos”? Este acontecimento humano e cultural já havia sido abordado por ele quando, em GT, foi diagnosticado um confronto no seio da cultura artístico-trágica grega entre “instintos profilático-curativos da arte” e um emergente “impulso lógico”¹⁴. Vejamos inicialmente a passagem onde ele retoma a defesa de Sócrates perante a Assembléia que o julgava e o condenará. Se colocarmos esta análise paralela ao fragmento supracitado, perceberemos ser sua denúncia do avanço da exigência de justificação lógica da virtude, no fragmento, muito mais ampla, pretendendo alcançar uma esfera do humano para além da

¹⁴ Ibidem. Nietzsche associa aqui Sócrates a um “impulso lógico”, cf. por exemplo, quando Nietzsche diz, neste parágrafo: “De outro lado, porém, aquele impulso lógico que aparece em Sócrates estava inteiramente vedado de voltar-se contra si próprio”, cf. KSA I, p. 90/91

invenção dos valores morais, uma esfera na qual mesmo estes encontrar-se-iam justificados, aquela de onde emana toda coerção, toda tirania necessária de uma disciplina da força¹⁵, da qual, certamente, a “reação de Sócrates” poderia fornecer testemunho. Sob essa perspectiva, seremos obrigados a uma leitura que destaque, simultaneamente, a crítica feita por Nietzsche à tentativa daquele filósofo de fundar a virtude unicamente sobre fundamentos abstratos, mensuráveis racionalmente, mas também sua admiração por todas tentativas, incluindo a de Sócrates, de se alcançar o domínio da virtude¹⁶ pela disciplina da força no homem, sobre o caos e acasos da natureza.

O episódio referido de GT aborda uma passagem bastante conhecida de *Apologia de Sócrates*, de Platão, na qual Sócrates expõe sua surpresa ante a sentença do oráculo de Delfos, a qual declarara ser ele o mais sábio de todos os homens¹⁷. Intrigado com tal afirmação, Sócrates decide averiguar e esclarecer esse designio divino para si mesmo, partindo para uma investigação junto aos homens tidos como os mais sábios por aquela sociedade. Ele narra que interrogou homens ligados às mais diversas atividades sobre seus saber e criar, e que, surpreendido, constatou que nenhum deles era guiado pela “ciência”, mas unicamente por “uma espécie de instinto”. Nietzsche diz aqui textualmente, “com estupor ele reconheceu, que todas aquelas celebridades não tinham um discernimento (*Einsicht*) certo e seguro, mesmo sobre sua profissão, e que a exerciam apenas por instinto (*nur aus Instinct*):

¹⁵ Cf. JGB § 188. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 87/88

¹⁶ Sem dúvida Sócrates/Platão figuram para Nietzsche entre os “grandes moralistas”, aqueles que buscaram inventar e ensinar mecanismos de domínio do homem sobre si próprio e sobre a natureza, através da criação de virtudes norteadoras. Cf. por ex. JGB § 186-191. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 85-91; também um importante fragmento póstumo de novembro 1887/março 1888 sobre o tema, intitulado “Do domínio da virtude – De como se ajuda a virtude a chegar ao domínio: Um *tractatus politicus*”, cf. 11 [54] KSA XIII, p. 24-27

¹⁷ Cf. GT § 13. Nietzsche refere-se aqui a uma passagem descrita em *Apologia de Sócrates*, de Platão, cf. especialmente os § de 5 a 7 desta, 20c-22e, cf. *The Apology*. In: *The last days of Socrates*. Tradução Hugh Tredennick e Harold Tarrant. London: Penguin, 1993; e *Apologie des Sokrates*. Tradução, notas e introdução de Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1998. Tendo em vista nossa investigação aqui sobre a “desnaturalização do humano”, ou seja, em torno dessa transvaloração dos valores da arte levada a cabo por uma “vontade de idealismo”, gostaríamos de chamar atenção para um detalhe que Nietzsche não comenta explicitamente, mas o qual certamente chamara sua atenção, pois revela bem Sócrates como representante de um momento de profunda inversão dos valores religiosos e éticos da sociedade aristocrática grega e de sua religião Olímpica: a Sócrates revela-se como possível, algo impensável no contexto de um universo ungido pelo sagrado, ou seja, questionar, colocar sob suspeita, uma sentença oracular, desafiando uma afirmação divina com um processo investigativo racional. Aqui, o avanço dessa demanda por justificação lógica mostra a dimensão de um processo histórico-cultural e anímico de “descarnalização” do divino

“Unicamente por instinto”¹⁸: com esta expressão tocamos o coração e o ponto central da tendência socrática. Com ela Sócrates condena tanto a arte vigente como a ética vigente: qualquer que seja o lugar ao qual dirija seu olhar inquiridor, o que vê é a falta de inteligência e o poder da ilusão, e dessa falta infere que o existente é intimamente absurdo e repudiável. Partindo desse único ponto, Sócrates acreditou ter que corrigir a existência: ele, só ele, coloca-se com ar (*Miene*) de desacato e de superioridade como precursor de uma cultura, uma arte e uma moral de espécie completamente distinta (...) ¹⁹

Se tomarmos, apenas para uma breve leitura, a passagem de *Apologia a Sócrates* que fora objeto da atenção de Nietzsche em sua análise do confronto entre esse filósofo grego e a arte trágica em *GT*, entenderemos melhor a conexão entre “desnaturalização dos valores morais”, tal como a ela se refere Nietzsche no fragmento supracitado, e a inversão dos valores trágico-pessimistas da arte. No parágrafo VII do diálogo platônico²⁰, Sócrates esclarece que, prosseguindo em sua investigação inquiridora do sentido da sentença oracular, deteve-se diante de poetas e autores trágicos. Tendo em mãos suas melhores obras de arte, indaga-lhes então o que queriam dizer ali, segundo ele, para dessa forma poder também melhor se instruir. No entanto, o que obtém como resposta atestaria que nenhum daqueles artistas era guiado pela “sabedoria”, mas muito mais por uma forma de “entusiasmo divino”, muito próximo daquele que domina tanto o possesso religioso quanto os adivinhos e profetas oraculares: todos eles, acrescenta Sócrates, dizem muitas coisas lindas, mas sem saberem o que dizem.

Entendemos assim a dimensão que adquire para Nietzsche, em suas análises da morte do trágico, tal postura socrática de demanda por justificação racional da arte e do criar. Nietzsche tocara nesse ponto quando, em *GT*, chamava atenção para o fato de que a sentença oracular, que designara Sócrates como o mais sábio dos homens, estabelecera uma hierarquia de sabedoria,

¹⁸ Chamamos atenção para o fato de que tal expressão, “apenas por instinto”, não aparece em Platão, como pode ser constatado, mesmo por quem não tem acesso ao original grego, consultando-se alguma das traduções por nós consultadas. Não nos interessa discutir filologicamente a leitura feita por Nietzsche de Platão, tarefa para a qual nem teríamos competência; como igualmente não nos interessa uma discussão de Platão, mas sim a interpretação oferecida por Nietzsche, independentemente do fato de ela ser ou não sustentável, quando feita uma análise filológica e filosófica minuciosa do texto platônico. Interessa, portanto, perguntar aqui: por que Nietzsche enfatiza tanto essa expressão “por instinto”, por ele atribuída ao texto platônico? Quanto às traduções por nós utilizadas do texto de Platão, cf. *The Apology*. In: *The last days of Socrates*. Trad., apresentação e notas, Hugh Tredennick e Harold Tarrant. London: Penguin, 1993; e *Apologie des Sokrates*. Trad., introdução e notas, Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1998

¹⁹ *GT* § 13

colocando em segundo e terceiro lugares, respectivamente, Eurípedes e Sófocles. Nietzsche interpreta tal gradação como sintoma de um tempo no qual, cada vez mais, identifica-se sabedoria com “o grau de claridade desse saber”, ou seja, aquilo que passa a distinguir um fazer ou criar não é mais o “fazer correto”, ou o fato de se alcançar algo belo, mas sim o grau de consciência daquele que cria e faz, de que isto é o correto e o belo. Nesse sentido, sugere Nietzsche, parece fazer sentido que justamente Ésquilo ficasse de fora de tal “hierarquia de consciência” do saber, já que, frente a Sófocles e Eurípedes, ele era aquele que mais se encontraria, a seu ver, mergulhado na “inconsciência do criar”²¹.

Segundo Nietzsche, podemos atestar bem o sentido daquela investigação socrática em busca de fundamentos racionais e conscientes para o saber e criar²², quando acompanhamos a trajetória poética de um criador como Eurípedes, segundo Nietzsche, aquele que mais teria aderido aos pressupostos da “estética racionalista” socrática. Eurípedes teria proposto mostrar ao mundo o absurdo de um criar instintivo e inconsciente, como ele acreditava ser o caso de seus ilustres predecessores, Ésquilo e Sófocles. Principalmente aquele parecia-lhe apenas criar obras obscuras e enigmáticas, nas quais em cada traço e cada linha Eurípedes percebia algo incomensurável, “uma nitidez enganosa”, sua figura mais clara parecendo-lhe assinalar na direção do incerto e inescrutável, tudo sendo aí ambíguo e como que encoberto por uma penumbra. E “que discutível o tratamento dos mitos! Que desigual a repartição de felicidade e infelicidade! Inclusive na linguagem da tragédia anterior havia, para ele, muitas coisas chocantes, ou ao menos enigmáticas; em especial, achava demasiada pompa para relações simples, tantas metáforas e monstruosidades para a simplicidade dos personagens”²³. A partir de tais impressões, julgando ser o entendimento a única raiz de todo gozar e criar²⁴, Eurípedes procura à sua volta alguém que, com ele, dividisse tal

²⁰ Também numerado como 22 b-c

²¹ Cf. GT § 11 e 12

²² Chamamos atenção aqui para o fato de que Nietzsche reconhece que esse “movimento de racionalização” e de dissolução dos instintos gregos trágico-artísticos era um movimento muito anterior ao próprio Sócrates. Não podemos nunca perder de vista a forma como Nietzsche se utiliza de um nome para transformá-lo em “personagem” de idéias e mesmo para tornar visível processos psíquicos ou históricos muito amplos. Quanto a essa anterioridade do “socratismo” em relação à figura de Sócrates, cf. “Sócrates e a tragédia” In: KSA I, p. 545, um texto de 1870 preparatório para GT, onde Nietzsche diz: “o socratismo é mais antigo que Sócrates; seu influxo dissolutor da arte se faz notar muito antes. O elemento da dialética que lhe é peculiar penetrou furtivamente no drama musical já muito tempo antes de Sócrates e produziu em seu belo corpo um efeito devastador”. Cf. também GT § 13, onde Nietzsche reconhece que “a enorme roda motriz do socratismo lógico está em marcha, por assim dizer-lo, por trás de Sócrates, e é preciso intuí-la através deste como através de uma sombra”

²³ Cf. GT § 11

²⁴ Ibidem

apreciação crítica da arte trágica e, por que não, alguém que pudesse a ele se unir num programa de reforma da arte em sua sociedade:

Assim, meditando com inquietação, estava sentado no teatro, e ele [Eurípedes], o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores. Mas como considerava que o entendimento era a única raiz de todo gozar e criar, tinha que interrogar e olhar a seu redor para ver se não havia ninguém que pensasse como ele e que confessasse a si mesmo aquela incomensurabilidade (...) E achando-se nessa penosa situação, encontrou o *outro espectador* que não compreendia a tragédia e que, por isso, não a estimava. Aliado com ele, foi-lhe lícito iniciar, a partir de seu isolamento, a enorme luta contra as obras de arte de Ésquilo e de Sófocles – não com escritos polêmicos, mas como poeta dramático, que opunha *sua* noção da tragédia à noção tradicional²⁵

Nietzsche destaca aqui o encontro emblemático, no que se refere aos rumos da arte grega e da cultura trágico-pessimista, quando aquele, a seus olhos, “artista dotadíssimo”²⁶, mas insatisfeito com a criação artística da cena trágica, como era o caso de Eurípedes, encontra um espectador “inartístico” por excelência, o qual também não entendia a tragédia, e que por isso não a apreciava²⁷. Para Nietzsche, poder-se-ia classificar a reforma estética proposta por Eurípedes, a partir desse “encontro” com a filosofia socrática, como ponto de virada simbólico de uma transvaloração dos princípios norteadores daquela “sabedoria pessimista da arte”. Isso poderia, a seu ver, ser bem diagnosticado, quando dimensionamos a luta empreendida por Eurípedes contra as obras de arte de Ésquilo e Sófocles, propondo substituí-las por sua interpretação estética da

²⁵ GT § 11. Nietzsche literatura aqui esse encontro hipotético, está claro, criando uma narrativa que sirva à sua crítica. Na nossa perspectiva, isso em absoluto desqualifica os argumentos. Nietzsche chega mesmo a afirmar: “que em sua tendência Sócrates se acha estreitamente relacionado com Eurípedes é coisa que não escapou à Antigüidade de seu tempo; e a expressão mais eloqüente dessa afortunada sagacidade é aquela lenda que circulava em Atenas, segundo a qual Sócrates ajudava Eurípedes a escrever suas obras”, Cf. GT § 13. Andrés S. Pascual, o tradutor da versão espanhola, remete aqui, em nota, no que diz respeito a essa lenda referida por Nietzsche, a Diógenes Laécio, cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª ed. Madrid: Alianza, 1985, nota 151, p. 269. Historicamente, existiria uma diferença significativa de tempo entre Eurípedes (480-406 a. C.) e Sócrates (469-399 a. C.); sendo que aquele teve sua estréia no teatro em 455 a. C., quando Sócrates tinha 6 anos. Já sua *Medéia* é de 431 a. C., vinte e quatro anos depois. Algumas destas informações factuais, e ainda muito mais, sobre Eurípedes podem ser obtidas, por exemplo, nos textos de Junito de Souza Brandão, cf. Brandão, Junito de Souza. *Teatro grego – tragédia e comédia*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985, aqui especialmente no capítulo “Eurípedes”, p. 57-70; também, cf. Eurípedes. *Ifigênia em Áulis; As Bacantes; As Fenícias*. Trad., notas e apresentação Mário da Gama Kury. In: *Coleção: A Tragédia Grega*. Vol. V. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

²⁶ Ibidem

²⁷ Ibidem

tragédia. Eurípedes, o primeiro “poeta sóbrio”²⁸, na leitura de Nietzsche, encontra em Sócrates²⁹ apoio teórico para seus propósitos de “expulsar da tragédia aquele elemento dionisiaco originário e onipotente e reconstruí-la puramente sobre uma arte, uma moral e uma consideração de mundo não-dionisiaca”³⁰: agora “o pensamento filosófico, ao crescer, sobrepõe-se à arte e obriga esta a aferrar-se estreitamente ao tronco da dialética”, impondo-lhe a crisálida de seu esquematismo lógico³¹.

Cumpra aqui fazer uma observação sobre a complementariedade de apolíneo e dionisiaco no âmago da tragédia e a atitude estética racionalista de Eurípedes. Nietzsche não se detém muito sobre essa questão, mas a menção que a ela faz é o suficiente para nos permitir destacar, como fator determinante daquela estética, o efeito de dissolução do misterioso equilíbrio, existente até então, entre dois princípios opostos em tensão permanente, no seio da arte trágica, o apolíneo e o dionisiaco. Percebemos isso, quando, logo no parágrafo de abertura da seção em que apresenta essa união entre filosofia socrática e reforma estética euripedeana, Nietzsche inicia falando da estranheza que sentimos ante a tragédia esquílea, ante seu coro e herói trágico. Segundo ele, descobrimos aí aquela duplicidade como essência e origem da tragédia, “expressão de dois instintos artísticos entretecidos entre si, o apolíneo e o dionisiaco”³². Essa breve menção à síntese artística de contrários no seio da tragédia, logo antes de ocupar-se mais detalhadamente do socratismo estético e da luta deste contra o trágico, possibilita deduzirmos algo novo a respeito daquele “efeito dissolutor” dos instintos gregos, aludido no fragmento póstumo da primavera de 1888, acima citado, permite entendermos o grande perigo para a cultura, identificado por Nietzsche ali, como sendo o

²⁸ Cf. Id. § 12

²⁹ Chamamos atenção aqui para a curiosa semelhança existente entre a interpretação oferecida por Nietzsche desse encontro paradigmático entre Eurípedes – o artista dotado, mas insatisfeito com a arte do presente – e Sócrates, o pensador pessimista, e um outro encontro, igualmente paradigmático, infinitamente mais marcante na vida de Nietzsche: aquele entre Wagner e a filosofia de Schopenhauer. Não vamos desenvolver isso agora, pois que será nosso tema mais à frente. Assim como não vamos discutir aqui a qualificação de Sócrates, como “pensador pessimista”, o que também será feito à diante. Apenas chama atenção a semelhança das avaliações feitas por Nietzsche, o que pode ser constatado, por exemplo, quando Nietzsche, mais tarde, em sua GM, apontar justamente para Wagner, acusando-o da criação de uma obra de arte prisioneira dos ideais ascéticos. Aqui Nietzsche também aponta neste artista a necessidade de recorrer ao “escudo” da filosofia, no caso da filosofia pessimista de Schopenhauer, para impor sua arte, sua reforma artística, cf. GM III § 5. *Genealogia da moral*. 2ª ed. trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 112/113. Voltaremos ainda a essa questão

³⁰ Cf. GT § 12

³¹ Cf. Id. § 14

³² Cf. Id. § 12

desaprendizado da síntese artística única alcançada pelos gregos, ou seja, o “esquecimento” daquela sabedoria trágica da arte para o domínio da força.

Com sua adesão a uma exacerbação lógica e à busca de fundamentação racional para a arte, Eurípedes estaria, na interpretação de Nietzsche, propondo, juntamente com Sócrates, uma crença da qual só se poderia dizer ser uma excrescência: a crença de que seria possível fundar a arte unicamente sobre pressupostos apolíneos, excluindo completamente qualquer intervenção de princípios dionisiacos e, com isso, eliminando o elemento de tensão dos opostos. “Qual o objetivo (...) tinha a intenção eurípidea de fundar o drama unicamente sobre o não-dionisiaco?”, que forma de arte restava então, se se eliminava aquela penumbra misteriosa do dionisiaco?”³³

Reconhecemos, pois, que Eurípedes não conseguiu fundar o drama unicamente sobre o apolíneo, que antes sua tendência não-dionisiaca desandou em uma tendência naturalista e não-artística, nos será permitido agora aproximarmo-nos da essência do *socratismo estético*, cuja lei suprema diz mais ou menos assim: “tudo tem que ser inteligível para ser belo”; o qual é o princípio paralelo do socrático “só o sábio é virtuoso”³⁴

Embora Nietzsche não desenvolva mais aqui essa tese, fica claro, por indicações como essas, que a tendência estética ora em curso promove um efeito dissolutor do misterioso amálgama onde fundiam-se apolíneo e dionisiaco, de tal maneira que o resultado artístico torna-se uma coisa “simultaneamente fria e ígnea, tão capaz de gelar como de queimar”, sendo-lhe impossível alcançar o efeito apolíneo da epopéia e, ao mesmo tempo, estando muito distante dos elementos dionisiacos³⁵. Também Eurípedes era, em certo sentido, apenas uma máscara, acrescenta Nietzsche, “a divindade que falava por sua boca não era Dioniso, nem tampouco Apolo, mas sim um demônio que acabava de nascer, chamado Sócrates. Esta é a nova antítese: o dionisiaco e o socrático, e a obra de arte da tragédia pereceu por causa dela”³⁶. De forma aparentemente

³³ Ibidem

³⁴ GT § 12. Mais à frente, no mesmo parágrafo, Nietzsche repete em outras palavras a mesma asserção, associando a essa tendência o nome de Platão: “Eurípides se propôs a mostrar ao mundo, como se propôs também Platão, o contrário do poeta ‘irrazoável’ (*unverständiger Dichter*), seu axioma estético ‘tudo tem que ser consciente para ser belo’ é, como disse, a tese paralela à socrática ‘tudo tem que ser consciente para ser bom’”

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

paradoxal, a tragédia morre aqui graças a um conflito insolúvel, quer dizer, de forma trágica³⁷, no momento exato em que não mais se torna possível aquela síntese de opostos, aquele equilíbrio em tensão de elementos contrários, denominado “sabedoria da arte”.

Deve-se notar aqui um dado importante, que fica apenas sugerido: a nova antítese do dionísio e do socrático não logra mais a síntese, gerando em consequência o enfraquecimento do homem e o apequenamento da cultura. A razão para essa “impotência para a síntese” deve ser buscada na recusa da sabedoria proposta por Sócrates, assim como na da estética euripedeana, em conciliar princípios antagônicos do humano em uma unidade, sem para isso suprimir ou reprimir nenhum dos elementos da tensão. De certa forma, Nietzsche parece construir em torno dos nomes de Sócrates e Eupípedes, aqui unidos e confundidos, uma narrativa sobre uma forma de pensar e criar que pretende oferecer, ato contínuo, nela mesma espelhada, o seu “contra-modelo”, uma outra forma de pensar criadora, esta sim, capaz da orquestração das características humanas boas e das ruins em uma totalidade artística, graças a uma certa “força da vontade” e a seu domínio sobre a diversidade e complexidade do real. Lida dessa forma, toda análise desenvolvida em *GT* da morte do trágico na cultura abre-se perfeitamente para os textos da década de oitenta, nos quais Nietzsche retoma o tema da impotência para a orquestração das tensões, acusando o correlato enfraquecimento daquilo que no homem é o centro do domínio daquela “força plástica orquestradora”.

Fazendo seu o lamento poético de Plutarco, Nietzsche deixa-nos entrever o quanto toda problemática da arte grega estava, para ele, indissociada da preocupação com o fracasso do projeto de cultura da modernidade: “o grande Pan está morto”(…) ‘a tragédia está morta! Com ela perdeu-se também a poesia! Fora vocês, epígonos atrofiados, enfraquecidos! Fora ao inferno, para que ali possam se saciar com as migalhas dos mestres de outro tempo’³⁸. Se mantivermos os olhos em uma passagem como essa, não há como evitar sentir a enorme proximidade daquela sentença com a qual, mais de dez anos depois, também de forma metafórica, Nietzsche nos lembrará de um vazio na cultura com a imagem de uma caverna ocupada apenas por sombras: “Deus está morto”, dizia ele ali, deixando ecoar de forma sugestiva para a modernidade o lamento da morte da arte trágica

³⁷ Cf. *GT* § 11

³⁸ *Ibidem*. Nietzsche estaria aqui citando Plutarco, segundo informa o tradutor da versão espanhola, cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1985, nota 126, p. 267

de GT. Portanto, não há porque estranhar que ele coloque o nome de Sócrates como marco desse processo de “desnaturalização do humano”, justamente na medida em que esse deve ser reconhecido, acredita Nietzsche, como o “princípio assassino” do trágico: “em Sócrates reconhecemos o adversário de Dioniso, o novo Orfeu que se ergue contra Dioniso”³⁹.

Voltemos àquela pergunta a respeito do significado da “reação de Sócrates”, lançada no fragmento póstumo da primavera de 1888, acima citado. Vimos até aqui como aquela comparação ali estabelecida entre o ser humano sem os instintos reguladores e uma planta arrancada do solo, voltava a ecoar o diagnóstico sobre a sentença socrática “unicamente por instinto”, proferida por Sócrates contra a “sabedoria sem fundamentação” de seus contemporâneos, especialmente a dos artistas e poetas trágicos. Já pudemos até aqui perceber a intenção de Nietzsche de nos fazer ver, nesse movimento socrático, uma inversão dos valores gregos artísticos, inversão esta que promoverá uma desqualificação de todo um território humano de experiência, a partir de agora identificado como carente de inteligência e dominado pelo poder da ilusão e do engano. Desse território, já sabemos, fazem parte tanto a criação artística quanto as forças instintivas reguladoras da virtude, por se constituírem do não passível de fundamentação lógica. Os pressupostos da reforma dos valores estéticos e éticos, levada a cabo por Sócrates e Eurípedes, não se encontram mais nem no reino dos instintos apolíneos, nem no dos dionisíacos, simplesmente porque todo o território aqui cognominado “arte” fora abolido, aí incluídos os instintos, o poder inconsciente da criação artística, toda a esfera do sagrado e, com esta, a corporalidade da religião olímpica, as verdades oraculares, os poderes sensitivos e divinatórios dos profetas e adivinhos.

Se retomarmos a leitura daquele fragmento póstumo da primavera de 1888 sobre GT, supracitado, percebemos também aí o acento de Nietzsche sobre essa espécie de banimento, aqui dito “dissolução dos instintos gregos”. A ênfase do fragmento recai exatamente sobre esse processo de construção de uma condição humana baseada em abstrações, uma “planta arrancada do solo; uma humanidade sem todos instintos determinantes e reguladores, para a qual virtude passa a demandar demonstração de fundamentos. Fica assim estabelecida a conexão, para Nietzsche, entre a “reação de Sócrates” e o advento de uma cultura, uma arte e uma moral de espécie

³⁹ Cf. Id. § 12

completamente distinta ⁴⁰ daquela cujo epicentro encontrava-se em uma “sabedoria para a totalidade”. O nome de Sócrates passa a significar, dessa forma, um momento de ruptura, quando os valores norteadores da ação humana tornam-se abstratos, não sendo mais expressão das condições de vida e crescimento de um povo, nem tampouco de “seu instinto vital mais fundo”, mas, sim, são convertidos em entidades abstratas e, portanto, em uma antítese da vida.

O que diferenciaria essa “moral racionalista”, também chamada “moral consciente”, da moral anterior, a qual teria sempre buscado alcançar a segurança no domínio do instinto, seria, na interpretação de Nietzsche, o fato de ela pretender submeter a atitude humana, assim como a valoração desta, ao pensamento e ao conceito, isso levado a tal ponto, que uma hierarquia de valores e de valoração do humano passa a derivar meramente da capacidade crítica e lógica da razão de sobrepor-se às demais manifestações do humano ⁴¹. A demanda por justificação lógica e demarcação das fronteiras entre aquilo passível de ser dominado pela razão e todo o território do inexplicável, segundo os parâmetros da lógica racional “um mar insustentável de tensões”, opera aqui um mecanismo perigoso, aquele de seccionar a totalidade do humano, para dela excluir determinadas propensões, tendências, manifestações aí arraigadas, ministrando, dessa forma, o ensinamento da castração em vez daquele da orquestração de impulsos ⁴². Importante entendermos, no que se refere à crítica de Nietzsche contra a “moral racionalista” socrática sua “dissolução dos intintos”, a tentativa de construir uma narrativa cuja ênfase recai, na verdade, muito mais sobre os riscos de um processo de dissolução, do que propriamente sobre o que, no homem, corresponderia

⁴⁰ Cf. GT § 13

⁴¹ Em sua obra sobre Nietzsche, Heidegger remete-nos para a interpretação nietzscheana de Platão e do cristianismo como doutrinas de negação do mundo sensível, este sendo desqualificado por elas como reino do erro e da aparência em detrimento de um mundo suprasensível, este sim, o “mundo verdadeiro”. No entanto, o sensual, o aparente e sensível são os elementos da arte, daí esta afirmar exatamente o que a suposição do mundo verdadeiro nega. Heidegger cita aqui algumas das passagens dos fragmentos póstumos de 1888, nos quais Nietzsche retoma a questão da arte em GT. Detemo-nos em especial em uma dessas passagens, citadas por ele, na qual Nietzsche afirma que “a vontade de aparência, de ilusão, de engano, de vir-a-ser (*zum Werden*) e de mudança é mais profunda, mais ‘metafísica’ do que a vontade de verdade, de realidade, de ser”, cf. fragmento 14 [18] KSA XIII, reproduzido com ligeira modificação no 17 [3] KSA XIII. Heidegger comenta, sobre esta passagem, que “verdade” aqui quer dizer, para Nietzsche, verdade no sentido de Platão, como o ser em si, as idéias, o suprasensível, enquanto a “vontade de mundo sensível” e de sua riqueza seria, para Nietzsche, o metafísico, sendo esta vontade metafísica o real na arte, cf. Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Vol. I. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1961, p. 87-88

⁴² Em uma passagem que ainda analisaremos de seu *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche deixa claro não combater o esforço humano para a construção da virtude e domínio da força através da legislação moral, mas sim combater a tendência moralista que teria se apossado de tais esforços, pretendendo impor a virtude através da prática da castração, da extirpação das paixões, do que parecia o incontornável no homem, tal como teria sido o caso histórico dos grandes moralistas da Igreja. Cf. GD “Moral como contra-natureza”, especialmente os § 1 e 2. *Crepúsculo de los ídolos*. 7ª Ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 53-55

a um dito “império dos instintos”. “Dissolução dos instintos gregos” deve-se ler como a perda daquilo que constituiria, no homem, o “ponto de Arquimedes” da força criadora e transformadora sobre si próprio e sobre o mundo à sua volta e, portanto, como enfraquecimento do mecanismo de coordenação interna de todo universo do impulsos e propensões, os quais encontrar-se-iam em constante tensão, por isso exigindo o comando de uma força centralizadora, anti-dispersiva, concentradora, a impor forma e sentido num conjunto propenso ao casos e à dispersão.

As análises da morte do trágico na cultura em *GT* já apontavam para os perigos de apequenamento do homem e enfraquecimento da cultura, contidos nesse processo de avanço de um ensinamento para as virtudes da castração, com a contígua diminuição daquele poder e força para a coordenação daquilo que, no homem, estaria sempre em constante e perigoso movimento centrífugo. O que Nietzsche chama aqui “dissolução dos instintos gregos”, coincide exatamente com uma progressiva idealização de valores antes encarnados em figuras divinas e personalidades heróicas míticas, os quais eram assimilados pelos gregos a partir de uma relação de identificação-repulsão para com o drama heróico-religioso que os cercava através da religião olímpica, das narrativas míticas e da arte. Com a “dissolução”, conceitos até então vividos, conceitos tais como “bom” e “justo”, desvinculam-se de seus pressupostos de origem, transformando-se em “idéias”, abstrações, objetos da dialética, das discussões racionais, dando lugar ao que Nietzsche qualificara como o completo absurdo do “*Individuum* em si”, bom, justo, sábio, dialético: uma planta sem raízes. Sem raízes porque não mais tem acesso a um saber vital, artístico, ensinado através do amálgama de religião, arte e mito, de que apenas com rigor e sutileza pode o homem disciplinar a sua força e espírito, impondo às infinitas possibilidades do real forma e lei, para dele extrair liberdade, arrojo, arte, pensamento: “o essencial, ‘no céu como na terra’, ao que parece, segredava-lhe aquela sabedoria para a totalidade, é, (...)que se obedeça por muito tempo e *numa* direção”⁴³. Apenas dessa “disciplina e cultivo” para a totalidade pode surgir, com o tempo, alguma coisa pela qual valha a pena lutar, e prosseguir conquistando a terra, como por exemplo tudo de maior que conhecemos pela arte, razão, espiritualidade⁴⁴.

Devemos estar muito atentos a isso, “dissolução dos instintos gregos” significa, nos termos da “naturalização do homem”, na obra da década de oitenta, a persistência da problematização da

⁴³ Cf. JGB § 188. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 88

dissolução da síntese trágica e da conseqüente perda de uma sabedoria que mostrara-se vitoriosa na educação para a orquestração dos impulsos. Ora, não podemos perder de vista, a essa altura, já termos acompanhado Nietzsche em sua interpretação da arte trágica grega em *GT*, tendo oportunidade de compreender o sentido por ele dado a uma certa “sabedoria artística para a totalidade”. Quando Nietzsche fala de “dissolução dos instintos gregos”, estamos, mais uma vez, observando seu movimento de reflexão em torno de um tema que lhe é especialmente caro, no que se refere ao diagnóstico dos males da cultura e à consideração filosófica sobre o sentido da existência: aquele da “sabedoria para a totalidade” e de seu ensinamento para o domínio da força. Acreditamos haver elementos suficientes para afirmarmos aqui a continuidade entre aquela teoria da “sabedoria da arte”, defendida por Nietzsche em *GT* em torno da questão do trágico, e suas análises denunciando, tanto aí quanto na década de oitenta, o adoecimento da cultura moderna e o correlato apequenamento do homem⁴⁵. Visualizamos bem isso na figura desse *Individuum* abstrato, cercado por crenças e valores “desnaturalizados”.

Mais uma vez, acompanhamos Nietzsche em tal denúncia, retornando a *GT*, onde ele já chamava atenção para a desqualificação dos elementos da arte, do mito e da religião gregos, promovida pelo movimento denominado “reação de Sócrates”. Também aqui, Nietzsche acusava tal banimento de ser o responsável pela progressiva perda de confiança do homem na existência e no mundo que o cerca, cujo ápice poderia ser constatado naquilo que ele denominará a “doença primordial da cultura moderna”⁴⁶, quando o homem teórico se assusta, dando-se conta dos terríveis efeitos provocados pela dissolução dos instintos da arte, percebendo “que uma cultura construída sobre o princípio da ciência tem de sucumbir, quando começa a tornar-se ilógica, quer dizer, a retroceder ante suas conseqüências”. Nesse momento, prossegue Nietzsche, para o horror da própria cultura, o homem, insatisfeito, não se atreve mais a confiar na existência: “angustiado, corre de um lado para outro pela margem. Já não quer ter nada em sua totalidade, em uma totalidade com toda a inteira crueldade natural das coisas”⁴⁷. Em uma passagem de *GT*, que assemelha-se

⁴⁴ Cf. *Id.*, p. 88 e 89

⁴⁵ Quanto a este “apequenamento do homem” (*Verkleinerung des Menschen*), cf. *GM* III § 21 e 25; *JGB* § 203; cf. também, Brusotti, Marco. Die “Selbstverkleinerung des Menschen” in der Moderne. Studie zu Nietzsches “Zur Genealogie der Moral”. In: *Nietzsche-Studien*, 20, 1992, p. 81-127; cf. também os fragmentos póstumos, 2 [13] *KSA* XII do outono de 1885, p. 71-74; 9 [153] *KSA* XII, do outono de 1887, p. 424-426

⁴⁶ Cf. *GT* § 18

⁴⁷ *Ibidem*. Observe-se aqui a impressionante semelhança de toda essa parte final de *GT* onde Nietzsche fala do niilismo, naturalmente sem empregar este termo, com as imagens por ele posteriormente construídas em *FW* em torno da morte

surpreendentemente ao fragmento póstumo da primavera de 1888, no qual analisava a “dissolução dos instintos gregos”, Nietzsche conduz-nos para dentro dessa “doença primordial da cultura moderna”, apontando o banimento do mito e dos fundamentos míticos de religião e arte, como responsável pelo advento do “indivíduo abstrato” e, conseqüentemente, pela perda da força natural da cultura:

Mas toda cultura se lhe falta o mito, perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte rodeado por mitos encerra um movimento cultural inteiro para unidade. Apenas através do mito estão salvas todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo de vagar ao azar. As imagens do mito têm que ser os guardiões demoníacos, presentes em todas as partes sem serem notados, sob cuja custódia cresce a alma jovem, e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e suas lutas (...)

Confronte-se agora com isso o homem abstrato, não guiado por mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o Estado abstrato: recorde-se o vaguear sem regras da fantasia artística, não refreado por nenhum mito pátrio: imagine-se uma cultura que não tenha um assento primordial fixo e sagrado, mas que esteja condenada a esgotar todas suas possibilidades e a nutrir-se mesquinhamente de todas culturas – isto é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido para a aniquilação do mito⁴⁸

Segundo o que podemos ler acima, apenas um horizonte rodeado por mitos oferece coerência e unidade a uma experiência cultural. Da mesma forma que a cultura precisa dessa força unificadora e de identidade, também o homem, aos olhos de Nietzsche, obtém da arte e do mito, enquanto potências criadoras e inteligências para a totalidade, apoio e interpretação para a vida, guias seguros a ensinarem como orquestrar diferentes forças da vida, forças estas que se

de Deus. Compare-se principalmente as passagens que aqui trataremos de GT – essa que acabamos de citar é emblemática disso – e FW § 125, a muito conhecida passagem intitulada “O homem louco”, na qual Nietzsche compõe um cenário terrível de uma cultura sem mitos, na qual Deus foi assassinado. Tal paralelismo mostra bem a força das análises da morte do trágico iniciadas com GT, ainda para a obra da década de oitenta, ainda mais por tratar-se aqui de uma temática – a morte de Deus – crucial nos destinos da filosofia de maturidade de Nietzsche. Ainda uma outra observação importante para nossa tese, deve-se notar a referência aqui a uma “impotência para a totalidade”, uma “totalidade com toda a inteira crueldade natural das coisas”. Como já mencionamos anteriormente, este é um ponto estratégico para nossa interpretação do dionisiaco da década de oitenta e será retomado mais à frente. Que ele venha à tona tão cedo nos escritos de Nietzsche, apenas reforça sua dimensão dentro da reflexão sobre o enfraquecimento do homem moderno, ou seja, sobre a “dissolução dos instintos” gregos da arte, para nos mantermos na terminologia que ora analisamos

⁴⁸ GT § 23

manifestam quase sempre em meio a um caos de vetores em conflito. Morte do trágico na cultura e “desnaturalização do homem” emergem, como podemos ver, associados ao avanço de um “impulso para o ideal” e para a abstração da realidade vivida. Não há como separar mito e arte. Não quando os pensamos como parte de uma “sabedoria para a totalidade”, um poder artístico de transformação da realidade que pretende imprimir nesta o “selo do eterno”⁴⁹. A arte grega, irá acrescentar Nietzsche mais à frente no mesmo parágrafo, “em especial a tragédia grega, retardou sobretudo a aniquilação do mito: era preciso aniquilá-la também, para poder-se, desligado do solo pátrio, viver desenfreadamente no deserto do pensamento, do costume e da ação”⁵⁰.

Deserto descreve, imagetivamente, aquilo que Nietzsche diz ser a perda da força criadora, ou seja, daquilo que, no homem, franqueia seu acesso à mais vasta amplitude possível de possibilidades do real e de seu próprio universo interior, permitindo-lhe construir, a partir do material simbólico a ele oferecido por mito e arte, significados para sua vida e destino. Mais ainda, o poder do mito consistiria em circunscrever um território de sentido dentro do qual a cultura encontraria unidade e o momento do efêmero presente inserção na grandeza de um “aspecto de eternidade”⁵¹. Este é, aliás, um dos pólos de uma contraposição com a qual Nietzsche separa aqui a experiência mitotrágica grega daquela de seu presente, classificado por ele como tempo de uma “abundante ânsia de saber”, de uma “insaciada felicidade de encontrar, essa mundanização enorme, e junto a isso um apátrida vagar (...) um frívolo endeusamento do presente”, tudo *sub specie saeculi*, sintomas do “tempo do agora” (*Jetztzeit*) a revelarem um só e o mesmo fato: a aniquilação do mito e a morte da arte trágica⁵². As imagens apontam, inegavelmente, para uma convulsiva fragmentação de sentido no seio da cultura moderna, sugerindo encontrar-se, em tal dispersão e impossibilidade de unidade, a explicação para a emergência, nesse momento, de tipos de conhecimento e de atividades voltados para o acúmulo de referências, ou de objetos mesmo, de outras culturas. De fato, sem referir-se especificamente a ela, talvez mesmo sem ter-se dado conta disso, Nietzsche acaba por denunciar uma síndrome típica dos fins do século XIX europeu, que assolará ainda o XX, representada pelo avanço de um movimento que levará antropologia, arqueologia, história e museologia, ao cenário

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Ibidem. Nietzsche diz que aqui o presente mais imediato estaria *sub specie aeterni*

⁵² Cf. GT § 23. Quanto a este *Jetztzeit*, o tradutor espanhol, Andrés Sánchez Pascual, comenta, em uma nota, que este fora um termo cunhado por Jean Paul, contra o qual Schopenhauer polemizava frequentemente. Nietzsche também assume essa polêmica e o termo passará a ter sempre, em sua obra, uma conotação pejorativa. Cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª ed. Madrid: Alianza, 1985, nota 13, p. 258

das “ciências do século”. Fácil reconhecer aqui isso que ele descreve como um voraz “apetite histórico”, uma ânsia de apropriação de outras culturas e tradições, que entulhará os museus e academias européias de todo tipo de “exotismos e quinquilharias”, espoliados de terras distantes e pouco conhecidas.

Nietzsche cuidará de inserir essas análises de sua época no contexto da morte do trágico, retornando, insistentemente, à questão da dissolução da misteriosa unidade alcançada pela arte trágica, entre os princípios opostos do apolíneo e do dionisíaco. Mais uma vez, vemo-nos em meio ao contexto da dissolução dos instintos gregos, agora claramente confrontado com seu reverso, um momento de profundo entrelaçamento entre as estruturas simbólicas míticas e artísticas e aquelas do universo mundano da cultura:

Deles (dos gregos) tomamos de empréstimo até agora (...) aquelas duas imagens de deuses, cada uma das quais domina por si um reino artístico separado e sobre cujo contato e intensificação mútuos chegamos a ter um pressentimento graças à tragédia grega. O ocaso da tragédia grega nos pareceu um feito notável da dissociação desses dois instintos artísticos primordiais: com esse acontecimento estavam em unissonância uma degeneração e uma transformação do caráter do povo grego, convidando-nos a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente se acham ligados em seus fundamentos a arte e o povo, mito e costume, tragédia e Estado. Aquele ocaso da tragédia foi ao mesmo tempo o ocaso do mito. Até então os gregos eram involuntariamente compelidos a enlaçar todas suas vivências com seus mitos, mais ainda, a compreender estas unicamente através desse enlace: com o que também o presente mais próximo tinha de aparecer-lhes de imediato *sub specie aeterni* e, em certo sentido, como atemporal (*zeitlos*)⁵³

À quebra dessa misteriosa unidade de instintos artísticos opostos no seio da arte trágica grega, corresponde todo um quadro de desagregação cultural que aponta para o que Nietzsche considera ser a “perda do selo do eterno”, como ele o definirá logo algumas linhas a seguir. Chama nossa atenção especialmente nessa passagem, a insinuação de que não se pode desejar ou projetar a grandeza do humano, senão imprimindo-lhe a dimensão heróica própria à esfera da

⁵³ GT § 23

narrativa mítica e do feito artístico, espaços estes nos quais se constrói e se joga com a relatividade do tempo e o significado “para-além-do-mundano” da vida⁵⁴. A nosso ver, uma interpretação como essa aponta para um conceito forjado por Nietzsche nos anos oitenta, retomando, pela perspectiva da ação guerreira, aquela “sabedoria para a totalidade” grega. Trata-se da “grande coragem”, expressão ligada sempre, como veremos, à sabedoria dionisiaca, portanto ao nome de Dioniso, e que terá lugar central na releitura feita por Nietzsche de *GT*, em seu *Ensaio de autocritica* escrito em 1886. O ocaso da sabedoria mito-trágica para a totalidade ou a “dissolução dos instintos gregos”, expressões sinônimas, encontrar-se-iam, dessa forma, a serviço da denúncia de uma atitude de covardia e fuga diante dos desafios ao homem colocados pelo caráter terrível, questionável e absurdo da existência. Mas se o homem foge e se acovarda, se procura refúgio em um “mundo inventado”, é porque não mais se sente capaz de encontrar em si mesmo aquele “granito interior”, seu mais próprio eixo de força para o domínio dos “monstros caseiros”, seus impulsos, instintos e propensões, ainda menos para aqueles que, vindos do desconhecido, rondam e rosnam, ameaçadoramente.

No momento caberia bem, em continuidade às anteriores análises da imbricação entre mito e arte, dar maior visibilidade ao conceito de “grande coragem”, o qual, a nosso ver, promove o efeito de enfatizar a existência, no seio da cultura trágica grega, de um força coercitiva que, impondo sentido de unidade ao que emerge como conflito, tensão e dor, perpetua elos unindo o homem à vida e aos feitos da própria cultura. Existiria, a nosso ver, uma inegável familiaridade entre “sabedoria trágica artística” e “grande coragem”. É Nietzsche mesmo quem nos autoriza tal interpretação quando, no parágrafo seguinte de *GT*, volta a falar do mito trágico, agora a partir de seu conteúdo épico de exaltação da luta do herói e do sofrimento perpetuamente presente em seu destino. Percebemos configurando-se aqui um Tipo heróico ao qual precisamos ficar atentos, já que este reaparecerá mais tarde, então descolado do contexto literário trágico grego, como modelo de existência e medida para a elevação da cultura⁵⁵. Em *GT* herói trágico e “grande coragem” estão

⁵⁴ Cf. *ibidem*

⁵⁵ Pode-se detectar a presença deste “Tipo heróico” em inúmeras passagens da obra da década de oitenta. Muitas vezes ele aparece com outra denominação, guardando porém o mesmo sentido, tal como é o caso do “grande criador”, ou do “ambicioso do grande estilo”. Isso será abordado mais à frente, onde retomaremos tais denominações. Quanto àquele “Tipo heróico”, assim nomeado, cf., por exemplo, 10 [168], do outono de 1887. In: KSA XII, p. 555. Este é um fragmento póstumo que ainda retomaremos, chamamos porém atenção para o fato de que Nietzsche o intitula “*Aesthetica*”, o que, para nossa leitura, o insere no contexto de afirmação da “sabedoria artística para a totalidade”, como a temos visto

ainda fortemente atados às análises da obra de arte trágica, mais especificamente à criação de Ésquilo e Sófocles.

De onde procede, pergunta Nietzsche, aquela tendência enigmática que percebemos no destino do herói trágico, o seu imensurável sofrimento, as superações mais difíceis, a antítese mais torturante de motivos, enfim, toda aquela sabedoria de Sileno aí imagetivamente corporificada ou expressa em termos estéticos, o feio e o desarmonico? O que explica que todo esse universo de horror e dureza seja uma e outra vez, repetidamente, representado para o deleite e prazer superior de um povo, justamente em sua época mais pujante e criadora? Como o feio e o desarmonico, que são na verdade o conteúdo do mito, podem suscitar prazer estético e, para além disso, despertar no homem o desejo do infinito no instante⁵⁶, ou seja, um transbordamento do prazer primordial do jogo eterno de construir e destruir?⁵⁷ Arte, mito e “grande coragem” fundem-se aqui em um só e o mesmo ensinamento de afirmação da existência em sua totalidade, onde, seja o que é bom seja o que é feio e desarmonico, são igualmente acolhidos por uma “vontade de transformação e de arte”:

Pois o fato de que na vida os acontecimentos se desenvolvam de uma maneira tão trágica é o que menos explicaria a gênese de uma forma artística; já que a arte não é apenas imitação da realidade natural, mas sim precisamente um suplemento metafísico da mesma, colocado junto a ela para superá-la. Na medida em que pertence à arte, o mito trágico participa também plenamente desse propósito metafísico de transfiguração, próprio da arte

⁵⁶ Nietzsche fala de *Streben in's Unendliche*, cf. GT § 24. Ernst Behler chama atenção para o fato de que Nietzsche aproxima-se muito aqui de um importante aspecto da teoria do trágico que Friedrich Schlegel teria desenvolvido em sua obra de juventude, em resposta à antiga pergunta sobre o fundamento de nossa alegria com a obra trágica. Segundo o autor, aquilo que vemos Schlegel defender ali, será posteriormente desenvolvido por Nietzsche em sua concepção do dionisiaco. Trata-se, ainda segundo o autor, da teoria de que a tragédia seria ilustração, ou configuração plástica, da luta da humanidade com o destino, a qual, seguramente, tão mais severa deve ser, quão mais elevada for a preparação do humano (*Menschlich*). Segundo ele, na visão de Schlegel, “humanidade (*Menschheit*) e destino são parte do infinito ou divino, que não se encontra para além do mundo, mas sim é a própria ‘força originária (*Urkraft*) que tudo produz e a tudo sustenta”. Behler enfatiza como Schlegel, de forma semelhante a Nietzsche posteriormente, acredita estar representado na tragédia essa idéia de uma “divindade possuidora de infinito sofrimento” (*mit unendlichem Leiden behafteten Gottheit*), idéia para ele em absoluta sintonia com religião, mitologia e filosofia. A sentença escolhida por Behler para expressar a definição de Schlegel desse núcleo divino de dor da tragédia deixa-nos com a forte impressão de podermos escutar nela algo da “sabedoria da arte para a totalidade”, mais tarde elaborada por Nietzsche em torno da experiência grega com o trágico: “Uma unidade infinita que é, ao mesmo tempo, infinita plenitude e pluralidade, está naturalmente em discórdia internamente e consigo mesma, a qual na verdade se dissolverá em harmonia, mas que, sim, provisoriamente, existe como tal”, cf. Friedrich Schlegel, Apud Behler, Ernst. Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche. In: *Nietzsche-Studien* 12, 1983, p. 334-354, aqui citado p. 347

⁵⁷ Cf. GT § 24

enquanto tal: mas o que é isso que o mito trágico transfigura, quando ele mostra (*vorführen*) o mundo aparential sob a imagem do herói que sofre? Ao menos, a “realidade” desse mundo aparential, pois nos diz exatamente: “Vede! Vede bem! Essa é vossa vida! Esse é o ponteiro das horas no relógio da sua existência (*Stundenzeiger an eurer Daseinsuhr*)!”⁵⁸

A nosso ver, o tema da grande coragem trágica apareceria, dessa forma resumido ao final de *GT*, como uma importante indagação a respeito do papel da síntese artística na redenção do homem na realidade. Como podem o horror e as ameaças representadas pelo caráter temível e questionável da existência ser enfrentados pelo homem, sem que este procure refúgio em um “mundo inventado” e desligamento da realidade? Mais ainda, o que pode oferecer-lhe instrumentos norteadores para que ele prossiga sendo aquele que conhece, que age e desafia, sofre e se recria? Algo do futuro projeto para uma “naturalização do humano” lateja aqui, ainda indeterminado, sob a superfície desse espanto com a grande coragem trágica, com essa “vontade de arte e de trágico” de dar imagem a todas as coisas terríveis, funestas, aniquiladoras, que existem no fundo da existência. Aliás, isso será admitido por Nietzsche mais tarde, quando retomar em 1886 essa sua obra no “Ensaio de autocrítica” a ela dedicado. De onde procede a tragédia? Para que tipo de vivência do homem com a existência aponta a tragédia? O que ela narra sobre o aprendizado humano para a disciplina e domínio da própria força, em meio ao infinito das possibilidades da realidade? Seria a experiência com o sofrimento algo que conduz necessariamente à busca de desligamento da realidade? Seria o sofredor sempre alguém dominado por uma “vontade de distanciamento”? Como cultivar no homem uma sabedoria que, simultaneamente, ensine a orquestração dos instintos e impulsos, a imposição de uma só lei e força unificadora ao que nele tende à dispersão e diluição, e ainda a ele torne acessível o necessário mas arriscadíssimo confronto com o inquietador “Demônio da ampulheta”, que inevitavelmente vem, para perturbá-lo na sua mais solitária solidão, lembrando-lhe ser unicamente ele, aquele que pode dar estilo ao caráter que ele é?

⁵⁸ GT § 24

III^a PARTE

Ist der Ruhm wirklich nur der köstlichste Bissen unserer Eigenliebe? – Er ist doch an die seltensten Menschen, als Begierde, angeknüpft und wiederum an die seltensten Momente derselben. Dies sind die Momente der plötzlichen Erleuchtungen, in denen der Mensch seinen Arm befehlend, wie zu einer Weltschöpfung, ausstreckt, Licht aus sich schöpfend und um sich ausströmend. Da durchdrang ihn die beglückende Gewissheit, dass das, was ihn so in's Fernste hinaus hob und entrückte, also die Höhe dieser *einen* Empfindung, keiner Nachwelt vorenthalten bleiben dürfe; in der ewigen Nothwendigkeit dieser seltensten Erleuchtungen für alle Kommenden erkennt der Mensch die Nothwendigkeit seines Ruhms (...) Jedes Verschwinden und Untergehen sehen wir mit Unzufriedenheit, oft mit der Verwunderung als ob wir darin etwas im Grunde Unmögliches erlebten. Ein hoher Baum bricht zu unserem Missvergnügen zusammen und ein einstürzender Berg quält uns. Jede Sylvesternacht lässt uns das Mysterium des Widerspruches von Sein und Werden empfinden. Dass aber ein Augenblick höchster Welt-Vollendung gleichsam ohne Nachwelt und Erben, wie ein flüchtiger Lichtschein verschwände, beleidigt am allerstärksten den sittlichen Menschen. Sein Imperativ vielmehr lautet: das, was *einmal* da war, um den Begriff "Mensch" schöner fortzupflanzen, das muss auch ewig vorhanden sein. Dass die grossen Momente eine Kette bilden, dass sie, als Höhenzug, die Menschheit durch Jahrtausende hin verbinden, dass für mich das Grösste einer vergangnen Zeit auch gross ist und dass der ahnende Glaube der Ruhmbegierde sich erfülle, das ist der Grungedanke der *Kultur*¹

¹ Vorrede. Über das Pathos der Wahrheit. In: Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. I, p. 755/56: "Será que a glória realmente não passa do bocado mais saboroso de nosso amor próprio? – Ela está ligada aos homens mais raros e também aos momentos mais raros de tais homens, como ambição. São os momentos das iluminações súbitas, quando o homem estica seu braço imperiosamente, como que para criar um mundo, produzindo luz de si mesmo e espalhando-a em torno. Então, impõe-se a ele a certeza confortadora de que a posteridade não pode ser privada daquilo que o elevou e o ocultou no ponto mais distante, da altura dessa sensação *única*; na eterna necessidade desta mais rara das iluminações para todos os que virão, o homem reconhece a necessidade de sua glória (...) É com satisfação, freqüentemente com surpresa, que vemos cada desaparecimento e cada declínio, como se presenciássemos, no fundo, algo impossível. Uma grande árvore cai, para nosso incômodo, e um desmoronamento na montanha nos perturba. Cada noite de ano novo faz-nos sentir o mistério da contradição entre o ser e o dever. Mas o que faz o homem moral sofrer com mais intensidade é o desaparecimento de um instante da mais alta perfeição universal, como que sem posteridade e sem herdeiros, como uma fagulha fugidia. Seu imperativo então reza: o que *uma* vez existiu para perpetuar de modo mais belo o conceito de

Partindo do pressuposto de que não podemos falar de “grande coragem” sem implicarmos aí a “vontade de arte e de trágico”, seria então agora adequado aproximarmo-nos desse tema nos escritos da década de oitenta sobre *GT*, nos quais ele é recorrente. Isso inclui tanto os fragmentos póstumos da primavera de 1888 quanto o *Ensaio de autocritica*, escrito em 1886. Invertendo a ordem em que foram escritos, vejamos, antes de nos dirigirmos a este último, o que os apontamentos de 1888 têm ainda a dizer sobre a dissolução dos pressupostos da “grande coragem trágica”. A nosso ver, permeia a todos esses escritos a tese de que é preciso tratar a contraposição entre a visão de mundo trágica pessimista e a interpretação moral da existência, a partir da perspectiva de uma “vontade de criar”², a qual, por sua vez, só pode ser entendida como uma superabundância de força que precisa e quer descarregar-se, exteriorizar-se, quer projetar-se para fora, pois a domina o sentimento de plenitude e excesso³. A “grande coragem”, que vê as coisas como elas realmente são, que não desvia o olhar do caráter temível e questionável da existência, descreve exatamente Tipos dominados pela exuberância de forças os quais, graças a essa constituição, são empurrados a partir de si mesmos para a ação e transformação do mundo, impelidos pelo próprio transbordamento da força a dominarem e plasmarem essa força, transformando-a em feitos, conquistas, leis, valores, desafiando as desventuras oferecidas pelo destino, para transformar as coisas até que estas reflitam o seu poder, a sua identidade⁴. Sob esse aspecto, podemos perceber o sentido atribuído por Nietzsche ao termo “realismo”, assim como a pertinência de, à tal atitude, contrapor todo idealismo, visto como impotência artística e fraqueza do olhar, que não quer ver, e um cansaço anímico, do espírito que não mais compreende o que lhe segredam os “instintos daimônicos-profiláticos da arte”:

‘homem’ tem de estar eternamente presente. Que os grandes momentos formem uma corrente, que conectem a humanidade através dos milênios, como cimos, que a grandeza de um tempo passado seja grande também para mim, e que a crença cheia de pressentimentos realize a glória ambicionada, é este o pensamento fundamental da *cultura*’. Cf. Prefácio. Sobre o *Pathos* da verdade. In: *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. e notas Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996, p. 25/26. Fizemos pequenas modificações nesta tradução, de acordo com nossa leitura do original, assim como acrescentamos os destaques dados por Nietzsche, esquecidos pela edição citada

² Quanto a essa “vontade de criar” ou “vontade criadora”, cf. Dias, Rosa Maria. Conceito de ato criador no pensamento de Nietzsche. In: *Kriterion. Revista do Departamento de Filosofia da UFMG*. Belo Horizonte, Volume XXXV, n.º 89, Jan/Julho de 1994, p. 33-44. Neste, a autora define uma “doutrina da vontade criadora” no pensamento de Nietzsche, como uma nova forma de pensar que se aplicaria ao devir, propondo uma nova maneira de pensar que se oporia à metafísica em sua busca do estável, afirmaria a atividade. Voltaremos ainda a esse tema

³ Cf. Giacomio Junior, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Unisinos, 2001. Cf. aqui especialmente a análise que o autor faz da distinção entre ativo e reativo em *Para a Genealogia da Moral*, p. 79-86, aqui p. 80, onde ele cita e analisa Brusotti, M. Die “Selbstverkleinerung des Menschen” in der Moderne. In: *Nietzsche-Studien*, 20, 1992, p. 81-127

⁴ Cf. GD “Incursões de um intempestivo” § 9, onde Nietzsche fala do “estado artístico” como um “ter-que-transformar”. Voltaremos ainda a esse tema

Sob tal pressuposto, o que deve resultar da ciência (*Wissenschaft*)⁵? Como ela está aí? Em um sentido significativo quase como adversária da verdade: pois ela é otimista, pois ela acredita na lógica. Está fisiologicamente atestado que são épocas de decadência de uma raça, aquelas onde o tipo de homem científico amadurece. A crítica a Sócrates constitui metade do livro: Sócrates como adversário da tragédia, como dissolutor daqueles instintos demoníaco-profiláticos da arte; o socratismo como o grande mal-entendido sobre vida e arte: a moral, dialética, sobriedade do homem teórico (como) uma forma de cansaço; a famosa jovialidade (*Heiterkeit*) grega (como) apenas um *crepúsculo*... As raças fortes, na medida em que são ricas e profusas em força, têm a coragem de ver as coisas como elas são: *trágicas*... Para elas a arte mais do que um divertimento e deleite é uma *cura*...⁶

Mais uma vez Sócrates é associado à dissolução dos instintos demoníaco-profiláticos da arte. Para além disso, ele aparece identificado a um momento de decadência, em cujo centro encontrar-se-ia “um grande mal-entendido sobre vida e arte”. A insinuação de uma ruptura fica por conta da referência a um momento no qual a vida era percebida em toda sua complexidade, no qual não se desviava o olhar de suas contradições e horrores, graças a uma “sabedoria artística” que cuidava da “cura” para os eventuais ferimentos provocados por tal visão do terrível e questionável caráter da existência, ao mesmo tempo fornecendo mecanismos para a orquestração daquela complexidade. A “grande coragem” traduziria, para Nietzsche, uma relação de complexidade e riqueza com a vida, evidenciando homens, ou povos, fortes o suficiente para enfrentar e “domar”, em si mesmos, toda a diversidade de sensações, percepções, sentimentos, impressões, enfim, todo tipo de manifestação originária do amplo espectro da vida, graças a uma força interior que os desafiaria à própria superação da realidade, do que aí quer a fragmentariedade e dispersão em meio à complexidade. De acordo com tal interpretação, a vida aparece como um campo amplíssimo de

⁵ O termo *Wissenschaft* deve ser entendido aqui não no sentido da nossa moderna ciência, mas como toda uma região de conhecimento e investigação eruditos, baseados em habilidades intelectuais, como bem lembra Kathleen M. Higgins. Percebemos, assim, por este fragmento e pelos que se seguem, que Nietzsche pretende defender a tese da inextrincabilidade entre essa forma de conhecimento e a arte, ambos sendo parte do que ele denomina, aliás desde GT, “atividade criadora e transformadora da realidade”. Cf. Higgins, Kathleen Marie. *Nietzsche's Zarathustra*. Philadelphia. Temple University Press. 1987, cap. II, especialmente p. 18. Quanto à tese daquela inextrincabilidade, esta já se trata de nossa interpretação

⁶ 14 [22], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 228

possibilidades, no qual o homem depararia com infinitas combinações de forças, impulsos, eventos e, sobretudo, com a experiência inevitável do confronto com o seu caráter trágico.

Segundo podemos ler no fragmento supracitado, Nietzsche mede a força de um homem ou povo, de acordo com sua capacidade para enfrentar o desafio a eles constantemente imposto, dado o lugar do humano na “abertura” do campo de forças e tensões que constituiria a realidade em toda sua complexidade. Nesse sentido, riqueza e profusão em força significa “domínio sobre o caos”, significa “sabedoria para a totalidade”. Podemos aproveitar essa oportunidade para entender melhor o sentido daquele “realismo” ou “vontade de realidade”, identificado por Nietzsche na “sabedoria artística para a totalidade” e que distinguiria aquele que não precisava, e não queria, fugir do doloroso e questionável caráter da existência. Mais ainda, vamos tomar mais essa oportunidade para reafirmar o lugar central das análises, iniciadas com *GT*, sobre aquela “sabedoria artística para a totalidade”. Em um dos fragmentos póstumos no qual, no final da década de oitenta, retoma esta obra, Nietzsche nos colocará diante de uma verdadeira apologia do “poder de mentira” da arte, permitindo-nos, ainda, entender melhor por que afirmação artística da aparência e da ilusão não contradiz “vontade de realidade”, muito pelo contrário, sendo uma outra forma de expressar a mesma coisa, a mesma “sabedoria artística para a totalidade”. Aqui Nietzsche já inicia reafirmando sua *GT* como detentora de uma verdade “estranha, sombria e desagradável”:

A concepção do mundo, com a qual depara-se no fundo desse livro, é estranha, sombria e desagradável (...) aqui falta a oposição entre um mundo verdadeiro e um aparente: existe apenas um mundo e este é falso, cruel, contraditório, enganador (*verführerisch*), sem sentido... Um mundo arranjado dessa forma é o mundo verdadeiro...Nós *temos necessidade da mentira*, para vencermos essa realidade, essa “verdade”, quer dizer, para viver... Que a mentira seja necessária, para se viver, isso pertence mesmo a esse caráter temível e questionável da existência...

(...) “A vida *deve* inspirar confiança”: a tarefa, assim colocada, é monstruosa. Para solucioná-la, o homem precisa ser um mentiroso por natureza, ele precisa, mais do que todo o resto ser ainda *artista* (*mehr als alles Andere noch Künstler sein*)... E ele o é também: metafísica, moral, religião, ciência – tudo apenas produto de sua vontade de arte, de mentira, de fuga da “verdade”, de negação da “verdade”. Este poder (*Vermögen*)

mesmo, graças ao qual ele *viola a realidade pela mentira*, esse *poder de artista* (*Künstler-Vermögen*) por excelência do homem – ele o tem em comum com tudo que é: ele mesmo é sim um pedaço de realidade, verdade, natureza – ele mesmo é também um pedaço *gênio da mentira*...⁷

Têm necessidade da mentira⁸ e da ilusão oferecidas pela “sabedoria da arte”, justamente aqueles que conhecem o caráter terrível e questionável da existência, justamente os que, de alguma forma, fizeram a experiência dessa “verdade”, uma realidade absolutamente sombria, absurda e devastadora. Por um processo que pode parecer-nos, à primeira vista, paradoxal, a “vontade de arte” possibilita ao homem, simultaneamente, o encobrimento dessa realidade, de sua verdade, e sua afirmação, ao elevar essa mesma realidade a uma potência ainda maior, através da sua transformação em “produtos artísticos”, na forma, por exemplo, de estruturas de religião, preceitos morais, ou mesmo das teias conceituais da ciência. Nessa perspectiva, todos os fenômenos da cultura são interpretados como produtos artísticos, em cuja raiz encontrar-se-ia uma poderosa “sabedoria artística” transformadora e plasmadora da realidade, curiosamente, para afirmação desta mesma realidade. Parece existir, em tal forma de interpretar cultura e existência humana, a crença em um poder imanente a tudo que é, uma *força interna*⁹, uma espécie de inteligência “auto-

⁷ 11 [415], novembro de 1887/ março de 1888. In: KSA XIII, p. 193

⁸ No seu comentário aos fragmentos da série de 1887/88 na KSA, Giorgio Colli afirma que a filosofia da vontade de poder transforma-se aqui em uma “filosofia da mentira”, dando lugar a um retorno da metafísica da arte de *GT*. Cf. F. Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. XIII, p. 655-663, aqui p. 661. Como pode ser constatado ao longo deste trabalho, não aderimos totalmente a essa leitura de Colli, que afirma um “retorno da metafísica da arte” de *GT*. Remetemos, quanto a isso, a dois artigos de Volker Gerhardt sobre o tema, cf. Gerhardt, Volker. Von der Ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst. In: *Nietzsche-Studien*, n.º 13, 1984, p. 375-393; também, *Artisten-Metaphysik*. In: *Pathos und Distanz*. Stuttgart: Reclam, 1998, p. 46-71

⁹ Quanto a essa idéia de uma “força interior”, gostaríamos de recorrer a um artigo onde Volker Gerhardt esclarece a origem do conceito de “vontade de poder” no pensamento de Nietzsche. A certa altura, o autor remete a um fragmento póstumo do verão de 1885, no qual Nietzsche fala do “conceito vitorioso ‘força’”, um conceito “com o qual os nossos físicos criaram Deus e o mundo, e que precisa ainda de um complemento: tem de lhe ser atribuído um mundo interior, que designo de ‘vontade de poder’, isto é uma aspiração insaciável á demonstração de poder, ou então a aplicação ou o exercício do poder como impulso criador etc (...) Não há outro caminho: temos de aprender todo o movimento, todos os ‘fenômenos’, todas as ‘leis’ como sintomas de um acontecer interior e servir-nos até o fim da analogia com o homem”, F. Nietzsche, 36 [31] KSA XI, Apud Gerhardt, Volker. Da vontade de poder para a gênese e interpretação da filosofia do poder em Nietzsche. Tradução J. Barreto. In: Marques, Antônio (org.). *Friedrich Nietzsche: Cem anos após o projecto “vontade de poder – transmutação de todos os valores”*. Lisboa: Vega, s/data, p. 11-31, aqui citando Nietzsche p. 16. Mas insistindo na interpretação de Gerhardt, ele destaca que essa “vitória sobre a força” só poderá vir de dentro, “já que ‘fora’, por definição, *tudo é força*. O mundo físico, projectando-se como mera exterioridade, não pode ser dominado por nenhuma força material. Um princípio de oposição só lhe pode vir de um ‘mundo interior’, e é difícil conceber a sua acção a não ser sob a forma de um *impulso*, de uma *aspiração* ou de uma *vontade*. O que se exige é uma força que, proveniente de um *centro*, actue na esfera exterior, um dinamismo que, continuando, é certo, a manifestar-se em *transformações físicas*, só pode ter uma origem em si mesmo, isto é, de *natureza psicofísica*. Nietzsche decide-se pela

promotora”, garantindo, acima de tudo, a expansão da vida, para isso criando mecanismos de inserção do homem na existência, de persuasão e fortalecimento dos laços que o prendem a esta.

Arte, ou embate trágico transformado em arte, pode ser considerada poder profilático-curativo, justamente na medida em que ela oferece ao homem uma visão da existência que o considera parte da natureza e, mais ainda, pretende convencê-lo ser esse o melhor lugar para se estar. Não podemos esquecer que, como natureza que é, o homem não escapa de experimentar na própria carne o poder destruidor desta e de vislumbrar a crueldade aí inerente, podendo ser levado a desejar abrigar-se num “nada de vontade”, numa “vontade de negação da vida”, na ilusão de que assim se livraria de participar de tal monstruoso processo de nascimento, crescimento e morte. Não podemos também esquecer ser exatamente pelos sentidos e instintos que o homem mais se sentiria parte indissociável da natureza, pois são estes a lembrar-lhe seu parentesco, não apenas com os animais mas mesmo com forças brutas naturais, tais como a erupção dos vulcões ou a violência dos terremotos e maremotos. Nesse reino do aparente “sem domínio”, do sentido cego, tudo se igualaria ante a natureza, tratando-se apenas de calor, cor, força, energia, massa indistinta.

O que significaria, então, nesse contexto, falarmos de uma “interpretação e justificação artística da existência” como “naturalização do homem”? Significa termos a palavra *Kunst* como medida, *Maassstab*¹⁰, para utilizarmos um termo escolhido pelo próprio Nietzsche, medida perante a qual passam a ser colocados os valores, as ações, as pretensões humanas. Arte passaria a expressar, nessa perspectiva, uma concepção da existência que defende a absoluta imersão na natureza, recusando-se a eliminar daquela quaisquer fenômenos presentes nesta última, trate-se da força dos instintos¹¹, da violência que a tudo arrasta para a transformação ou para a morte, da

designação ‘vontade de poder’. A ‘vontade de poder’ surge, assim, como realização plena, como necessário complemento da força física. A parcialidade da perspectiva exterior, de orientação meramente quantitativa, e calculista, tem de ser superada. A ‘vitória sobre a força’ não tem por objetivo a sua destruição, mas antes a integração da força num complexo orgânico totalizante – a sua ‘incorporação’, como Nietzsche repetidamente diz. O conceito finalmente vitorioso da ‘vontade de poder’ deverá subverter o dualismo do mundo ‘interior’ e ‘exterior’. A sua eficácia assenta na unidade de corpo e consciência e assegura a coesão de todos os fenômenos num mundo terreno, que precisamente devido a essa coerência interna não está já dependente de qualquer ‘além”, cf. Gerhardt, Volker, op. cit. p. 16-17. Esse tema, aí desenvolvido sucintamente, é a tese central de uma obra maior do mesmo autor, cf. Gerhardt, Volker. *Vom Willen zur Macht*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996

¹⁰ Quanto a este termo, veremos sua importância mais adiante, quando analisarmos uma passagem na qual Nietzsche se refere a Dioniso como *Maassstab*, cf. 41 [7] KSA XI, do verão de 1885, p. 681/82

¹¹ Vamos aproveitar a oportunidade para um esclarecimento a respeito dos termos *Trieb* e *Instinkt*. Apenas pelo que já vimos até agora, podemos perceber que Nietzsche usa ambos os termos. O tradutor espanhol de GT, por exemplo, traduz *Trieb* por “instinto”, já Paulo César de Souza traduz o mesmo termo por “impulso”. Em uma nota à sua tradução

necessidade de mentira e ilusão, ou dos impulsos que “querem” destruição e guerra, em todas suas infinitas variações. Mas se arte passa a significar tal identidade absoluta entre existência humana e natureza, encobrendo aquela com os matizes desta, uma tal concepção, ao mesmo tempo, inova, ao defender para o homem a tarefa de fazer o aprendizado de si próprio como aquele que, ascendendo sobre tudo que é movimento e dispersão de forças e possibilidades na natureza, precisa reconhecer nele mesmo o lugar de seu centro de força, assumindo seu comando firme, apenas a partir do que ser-lhe-ia então franqueado completar, com necessário distanciamento da “verdade absoluta da natureza”, uma operação, que apenas em aparência deve soar paradoxal, de tomada de posse daquilo do que ele é verdadeiramente constituído. Esse seria o “aprendizado da disciplina da força”, identificado por Nietzsche como a “monstruosa tarefa”, para a qual o homem precisaria ser, mais do que tudo, ainda artista.

Nesse sentido, afirmar uma interpretação e justificação artística da existência passa a significar, prioritariamente, no contexto da obra da década de oitenta, reivindicar para o homem o papel de “grande criador” de si mesmo. Ao ampliar o sentido de arte para nele incluir todas as forças de criação, transformação e destruição presentes na vida, Nietzsche torna possível enxergarmos aquela interpretação e justificação artísticas da existência como *Gegenbewegung*¹² contra a moral e suas interpretação e justificação da existência e do humano, absolutamente “contra-natureza”. Se mantivermos a ênfase de nossa leitura naquela contraposição entre a “grande coragem” e a “necessidade de fuga da realidade”, perceberemos que Nietzsche parece querer resgatar os “produtos-artifícios” da cultura das teias tecidas por sucessivas tentativas descarnalizadoras de

desse termo em *Além do bem e do mal*, este tradutor faz um longo esclarecimento sobre os dois termos e seus usos na língua alemã. Gostaríamos apenas de destacar a observação feita aí de que Nietzsche usa o termo *Instinkt* em uma ampla variação de sentidos. Paulo César relaciona uma série de passagens onde Nietzsche emprega este termo em diferentes acepções, chamando atenção para a sua evidente polissemia, acrescentando ainda que, muitas vezes, ele torna-se intercambiável com *Trieb*. Citando alguns exemplos, ele conclui que isso ocorreria quando predomina o sentido etimológico da palavra *Instinkt*, como “instigação, estímulo, impulso” – o que condiz perfeitamente com o aspecto ativo e dinâmico de *Trieb* – já que, em sua origem, *Instinkt* remeteria a uma raiz indo-européia *steig*, a mesma presente no inglês *sting* e no alemão *stechen*, ambos com o sentido de “aguihoar”, “picar”. Quanto a *Trieb*, o tradutor faz ainda algumas observações que valem ser repetidas aqui. Primeiro ele chama atenção para o fato de que este termo é bastante corrente na língua alemã, podendo ser traduzido como “impulso, ímpeto, inclinação, propensão, propulsão, pressão, movimento, vontade e, em botânica, broto ou rebento”. Deve-se atentar aqui, lembra-nos ele, primeiro para o caráter ativo e irreprimível de *Trieb*, mas também para sua plasticidade e indeterminação; em segundo lugar, para sua localização conceitual em uma zona limite entre o psíquico e o somático, podendo-se falar aqui de uma “físio-psicologia”, cf. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, nota 21, p. 216-220

¹² O primeiro fragmento dessa série tem como título justamente “*Gegenbewegung Kunst – Geburt der Tragödie*”, cf. 14 [14] KSA XIII

interpretação, ou seja, das mãos dos intérpretes idealistas¹³ da cultura, inserindo-os em uma “vontade de arte” humana, demasiado humana. Redenção do humano para a totalidade da realidade pode ser encarada, assim, como uma outra versão para a “grande coragem” trágica, que deve desdobrar o “acontecimento artístico” em todos os feitos da cultura.

Moral, religião, metafísica e ciência fariam, assim, de acordo com essa interpretação, parte de uma “monstruosa tarefa” de inspirar confiança na vida, de criar elos entre homem e mundo, de não permitir que a visão do “terrível e questionável caráter da existência”¹⁴ conduza à paralisia da vontade e, por conseguinte, ao enfraquecimento de homem e cultura; mas também, todas essas “criações” da cultura, passariam a ser interpretadas como grandiosas vitórias conquistadas arduamente pelo homem, ao longo de seu aprendizado para o domínio da própria força e imposição de sentido único para si e seu ambiente de vida. Novamente voltamos a insistir, devemos encarar aqui o que apenas em aparência mostra-se como paradoxo: os produtos de um “poder de artista” do homem são frutos de um impulso para a mentira, que quer desviar o olhar da “verdade”, que precisa mesmo “negar a verdade”; no entanto é este “poder de artista”, justamente aquilo que permite a total inserção do homem na realidade e carnalidade do mundo, justamente aquilo que o torna partícipe de tudo mais que existe, aquilo através do que ele se reconhece como “pedaço de realidade”, de verdade, de natureza, justamente por reconhecer, nele próprio, o poder de transfiguração do fato bruto “natureza” em produtos do espírito, ou seja, em criações do seu poder artístico para plasmação e enformação do real. Essa temática da imersão na natureza, promovida por uma “sabedoria da arte para a totalidade”, será abordada por Nietzsche em diversas passagens de seu *Crepúsculo dos ídolos* (GD), destacando-se uma delas na qual ele insiste, uma vez mais, ser a apologia da aparência e da mentira promovida pelo artista, justamente aquilo que denuncia sua estima suprema pela realidade, pois tal apreço se traduz no impulso de tê-la duplicada, escolhida uma vez mais, reafirmada:

¹³ Aqui, deve ficar claro, aponta-se para os herdeiros da metafísica socrático-platônica e para o cristianismo, além de todas as “variantes” destes, como veremos ser o caso, de acordo com a interpretação de Nietzsche, do romantismo pessimista schopenhaueriano e wagneriano

¹⁴ Cf. 14 [14], [17], [47]; 17 [3] KSA XIII, assim como 10 [168], do outono de 1887, KSA XII. Em todos Nietzsche repete, com ligeiras diferenças, essa afirmação a respeito do caráter questionável e terrível da vida, o qual precisaria ser “transformado plasticamente”, de forma que a vida possa ser abençoada e afirmada

Dividir o mundo em um mundo “verdadeiro” e em um mundo “aparente”, seja ao modo do cristianismo, seja ao modo de Kant (...), é unicamente uma sugestão da *décadence*, – um sintoma de vida *descendente*... O fato de que o artista estime mais a aparência do que a realidade não constitui uma objeção contra esta tese. Pois “a aparência” significa aqui a realidade *mais uma vez*, só que selecionada, reforçada, corrigida...O artista trágico *não* é um pessimista – ele diz precisamente sim a todo problemático e terrível, ele é *dionisiaco*...¹⁵

Como podemos perceber, a combinação entre “vontade de ilusão e de arte” e “vontade de realidade” apenas em aparência soa como um paradoxo, já que, de acordo com essa interpretação, ambas fazem parte de uma mesma “sabedoria da arte para a totalidade”, a serviço de um mesmo fim: o resgate do homem para a imanência total do mundo¹⁶. Estejamos todavia bem atentos ao sentido dado por Nietzsche a um tal “movimento de retorno à natureza”. Se a grande redenção possibilitada pela arte é a redenção na imanência absoluta, isso torna-se possível apenas graças a uma força orquestradora e ordenadora, a qual impõe sentido e lei única às infinitas possibilidades de combinação de elementos oferecidas pela realidade, força plástica a esculpir unidade e forma em meio ao caos, que por isso mesmo seleciona, corrige, reforça o que lhe interessa, redimensiona e direciona aquilo que, de outra forma, seria pura dispersão e tensão de contrários. Todas as esferas do humano, sejam aquelas do conhecer, sejam as do agir e criar, passam a ser inseridas, pela arte e através dela, graças a essa força plástica enformadora e ordenadora, em uma mais ampla envergadura de possibilidades do real, deste extraindo maior riqueza e sutileza, pois quanto maior for a capacidade de dar estilo próprio e único ao caos de possibilidades da realidade, ao que simplesmente é “fato bruto da natureza”, tão maior então será a imanência alcançada em um mundo cujo caráter temível e questionável não mais precisa ser eliminado, pois que ele não representa mais ameaça de produzir, seja desejo de distanciamento e desenraizamento, seja o sortilégio terrível do desgosto do homem com o próprio homem.

¹⁵ GD “A ‘razão’ na filosofia” § 6. In: KSA VI, p. 79

¹⁶ Mundo, assim como a arte, carece de quaisquer fundamentos, fins ou intenções para além dele mesmo. Ele divide com a arte esse caráter de total imanência, encontrando-se, portanto, justificado apenas partir de si mesmo, não necessitando para isso de qualquer divindade ou princípio de razão. Cf. Gerhardt, V. *Artisten-Metaphysik*. In: *Pathos und Distanz*. Stuttgart: Reclam, 1998, p. 46-71, aqui cf. p. 58-9

Ao contrário, agora o homem vê e quer ver, sofre e afirma o que vive. Como também fica explícito nessa curta passagem acima citada, Nietzsche continua na esfera de suas análises da sabedoria trágica alcançada pelos gregos, tal como pudemos acompanhar em nossa leitura de *GT*, mesmo se considerarmos aqui as evidentes mudanças na sua forma de se aproximar do mesmo problema, denunciadas pela linguagem “físio-psicológica” característica da década de oitenta¹⁷. O fator de permanência fica aqui por conta, em primeiro lugar, da contraposição entre dois tipos de interpretação da, e inserção na, realidade, marcada pelos nomes, de um lado, do cristianismo e de Kant, e, de outro, do artista trágico e Dioniso. Em segundo lugar, evidencia-se a mesma exaltação da arte trágica dionisiaca como simultaneamente transformação plástica e afirmação do caráter terrível e absurdo da existência. Duas formas antagônicas de apologia de um mundo inventado; duas espécies divergentes de reinvenção do mundo, pois que uma coloca-se a serviço de uma “vontade de fuga” de todo caráter terrível e incerto da realidade vivida e sentida como absurda, enquanto a outra encontrar-se-ia exatamente como “grande coragem” para os desafios apresentados pela existência, traduzida em impulso para recriação e repetição artística do sentido e vivido, mesmo a todo terrível e problemático.

Podemos perceber essa mesma fusão da “grande coragem” trágica com o conceito de “redenção do humano”, emergindo nos fragmentos póstumos de 1888 sobre *GT*¹⁸, onde reiteradamente Nietzsche insiste na pertinência da interpretação desenvolvida por ele em torno da “sabedoria artística para a totalidade”, atualizando-a, porém, ao identificá-la como uma “contra-força” no combate a toda pretensão de desligamento do homem da natureza. “desnaturalização do homem” lê-se aqui como “vontade de negação da vida”, ou seja, como niilismo e *Erlösung des Menschen*, como sinônimo da sabedoria trágica da arte para a totalidade:

¹⁷ Quanto a essa linguagem “físio-psicológica” das análises da arte da década de oitenta, remetemos a dois artigos fundamentais sobre o tema: cf. Gerhardt, Volker. Von der Ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst. In: *Nietzsche-Studien*, n.º 13, 1984, p. 375-393; Müller-Lauter, Wolfgang. Artistische décadence als physiologische décadence. Zu Friedrich Nietzsches später Kritik an Richard Wagner. In: *Über Freiheit und Chaos: Nietzsche Interpretationen II*. Berlin: de Gruyter, 1999, p. 1-23

¹⁸ Em sua obra sobre Nietzsche, Heidegger justifica esse retorno de Nietzsche a *GT*, em 1888, afirmando que já nesta sua primeira obra ele havia compreendido a essência da arte com uma configuração de *Wille zur Macht*. Assim, acrescenta Heidegger, podemos entender porque, durante a época do seu trabalho em torno da obra *Der Wille zur Macht*, Nietzsche retorna à posição que ele mantinha sobre arte em *GT*, cf. Heidegger, M. *Nietzsche*. Vol. I. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1961, p. 85-86.

A arte vale aqui ¹⁹ como a única foça superior conta toda vontade de negação da vida: como anti-cristã, anti-budista, anti-nilista por excelência..

Ela é a *redenção (Erlösung) do que conhece* – daquele que vê, quer ver, o caráter temível e questionável da vida, do conhecedor *trágico (des tragischen Erkennenden)*

Ela é a *redenção do que age (des Handelnden)* – daquele que não apenas vê o caráter temível e questionável da vida, mas o vive, *quer viver*, do homem trágico, do herói...

Ela é a *redenção do sofredor (des Leidenden)* – como caminho para estados, onde o sofrimento se torna querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma do grande encantamento... ²⁰

Estamos diante de uma espécie de “contra-imagem” daquela construída por Nietzsche na sentença de *FW*, que descrevia uma caverna vazia ocupada apenas pela horripilante sombra de um Deus morto. Como podemos ler acima, a arte é a única “contra-força” superior capaz de enfrentar o niilismo que assola um tal cenário. Não deve passar despercebida a insistência de Nietzsche quanto a seu caráter “redentor”: arte aparece aqui como *Erlösung*, sugerido-nos a possibilidade de uma natureza “novamente redimida”. Uma tal referência torna-se ainda mais digna de atenção, se considerarmos o sentido que a este conceito sempre foi dado, na medida em que ele esteve historicamente preso nas teias da metafísica cristã, assim como naquelas da estética romântica de Schopenhauer, significando, para ambas, justamente o oposto do que Nietzsche a ele atribui na passagem supracitada, ou seja, significando para aquelas o desligamento, o distanciamento do homem da natureza. Ainda voltaremos a essa questão em momento oportuno, mas seria pertinente apontar para essa intencional identificação, estabelecida por Nietzsche, entre a possibilidade de redenção do humano e a arte, justamente esta, por ele apontada como guardiã da sabedoria para orquestração dos impulsos infinitos dos quais se constitui o real, como potencial grande conselheira do homem, na difícil e fundamental tarefa de dar estilo único a seu caráter.

Lendo o fragmento acima, assim como considerando tudo que até aqui foi dito sobre as críticas de Nietzsche a uma certa “vontade de ideal” e de fuga da realidade, podemos então considerar, sob a luz de um projeto de “naturalização do humano”, suas tentativas de resgatar o

¹⁹ Nietzsche refere-se aqui a *GT*, título do fragmento. Não devemos esquecer que este faz parte de uma série de fragmentos, todos dirigidos à questão da arte em *GT*

²⁰ 14 [17], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 225/26

conceito de *Erlösung*²¹ da apropriação que dele fez uma certa “vontade moralizante” de castração e restrição da complexidade do mundo, representada nas figuras paradigmáticas seja de um Sócrates dissolutor dos instintos gregos, seja de um Schopenhauer e sua metafísica da arte, tal como Nietzsche a enxerga, assim como também naquela do cristianismo e de toda sua tradição de “educação moral” para o domínio das paixões, através da exclusão e segregação de determinadas expressões e vivências do humano. Contra todo e qualquer movimento de “desenraizamento” do humano, leia-se aqui, qualquer ensinamento para a castração e exclusão, Nietzsche propõe a força contrária da arte, como caminho de inserção, de orquestração e inclusão, de imersão do homem no âmago da vida, com a total absorção do seu caráter temível e questionável. Quando lemos isso, somos inevitavelmente reconduzidos à nossa tese que identifica como centro da “naturalização do humano” a investigação sobre a “sabedoria trágica da arte para a totalidade”. *Erlösung* e “naturalização do homem” são sinônimos, como poderemos constatar ao acompanhar um fragmento póstumo do outono de 1887, intitulado *A naturalização do homem no século XIX*, no qual Nietzsche nos apresenta uma outra versão para aquela tese, por ele defendida na primavera seguinte em torno de GT e da redenção pela arte:

Não 'retorno à natureza': pois ainda não houve jamais uma humanidade natural. A escolástica de valores não naturais e anti naturais é a regra, é o início; à natureza o homem chega depois de longo combate – ele nunca volta para 'trás'...a natureza: isto é, ousar ser amoral (unmoralisch) como a natureza.

Somos mais grosseiros, mais diretos, mais cheios de ironia contra sentimentos genereuse, mesmo quando nos submetemos a eles.

Mais natural é nossa primeira sociedade, aquela dos ricos, dos ociosos; fazemos caça um ao outro, o amor sexual é uma espécie de esporte, ao qual o matrimônio oferece um obstáculo e um estímulo; conversamos e vivemos pelo entretenimento; apreciamos os atributos corporais em primeira linha, somos curiosos e ousados.

Mais natural é nossa posição em relação ao conhecimento: temos a libertinage do espírito em toda inocência, odiamos as maneiras patéticas e hieráticas, deleitamo-nos no que há de mais proibido, sequer teríamos ainda um interesse no conhecimento, se tivéssemos que nos aborrecer no caminho para ele.

²¹ Voltaremos oportunamente a essa questão da *Erlösung*

Mais natural é nossa posição em relação à *moral*. Princípios se tornaram dignos de riso; ninguém se permite mais falar sem ironia de seu 'dever'. Porém, aprecia-se uma intenção (*Gesinnung*) auxiliadora e benevolente (– vê-se no *instinto* a moral e desdenha-se o resto). Além disso, um par de conceitos de pontos de honra.

Mais natural é nossa posição *in politicis*: vemos problemas de poder, do quantum de poder contra um outro quantum. Não cremos num direito que não repouse sobre o poder de se impor: sentimos todo direito como conquista.

Mais natural é nossa avaliação de *grande homens e coisas*: contamos a paixão como um privilégio, não achamos nada de grande onde não esteja compreendido um grande delito; concebemos todo ser-grande como um colocar-se fora em relação à moral.

Mais natural é nossa posição em relação à *natureza*: não a amamos mais por causa de sua "inocência", "razão", "beleza", nós "diabolizamos" e a "estupidificamos" lindamente. Porém, ao invés de desprezá-la por isso, sentimo-nos, desde então, mais em casa nela, mais aparentados com ela. Ela *não* aspira mais à virtude: nós a respeitamos por causa disso.

Mais natural é nossa posição em relação à *arte*: não exigimos dela as belas mentiras de aparência, etc...; reina o brutal positivismo, que constata, sem se excitar.

In summa: há sinais de que o europeu do século 19 se envergonha menos de seus instintos; ele deu um bom passo na direção de uma vez confessar-se sua naturalidade incondicional, isto é, sua amoralidade (*Unmoralität*), *sem amargura*: ao contrário, suficientemente forte para ainda suportar sozinho essa visão.

Em certos ouvidos isso soa como se a *corrupção* tivesse progredido: e é certo que o homem não se aproximou da "natureza" de que fala Rousseau, porém deu um passo adiante na civilização que ele rejeitava horrorizado. Nós nos *fortalecemos*: chegamos novamente mais perto do século 17, isto é, do gosto do seu final (Dancourt Le Sage Regnard)²²

²² 10 [53], do outono de 1887. In: KSA XII, p. 482-484, aqui na tradução de Oswaldo Giacoia Junior. Segundo o tradutor, Dancourt, Florêncio Carton, era ator e dramaturgo francês, nascido em 1661. Teria sido por 33 anos ator da Comédia francesa, especializando-se na interpretação do personagem central de *O Misantropo*, de Molière. Escreveu cinquenta comédias, entre as quais *O Cavaleiro da Moda*, 1687 e *Os Burgueses de Qualidade*, 1700. Já Regnard, era escritor e comediógrafo francês, nascido em 1655. Teria estreado em 1696 com uma comédia em versos, *O Jogador*, graças à qual alguns críticos o consideravam inferior apenas a Molière. Fonte: *Enciclopédia Brasileira Mérito* vols. VI e XVI, respectivamente

Pela primeira vez fica explicitamente dito ser o sentido de uma tal “naturalização do homem” não o retorno a um suposto “estado natural”, anterior à corrupção dos valores ditos “naturais”, assim como fica indicado não ser possível entender esse apelo como uma tentativa de redesenhar o humano, segundo princípios ditos “naturais”, confinando-o nos domínios das forças naturais, aquelas pelas quais ele se igualaria a todos os demais seres da natureza. Diferente disso, o fragmento supracitado indica-nos ser necessário entender “natureza”, como a atitude de “ousar ser amoral como a natureza”, uma medida de “grande coragem”, a distinguir grandes homens, eventos e feitos, uma espécie de “metro”, permitindo que se avalie o homem para saber se ele realmente teria dado um passo na direção de confessar-se sua incondicional condição de natureza, isto é, sua amoralidade. Mas há algo de mais fundamental ainda aqui, aquilo que aponta para uma conquista “sem amargura”, pois que demandaria do homem força suficiente para “suportar sozinho essa visão” de sua imersão total na complexidade da realidade, em meio às tensões e desafios a ele impostos por aquela. Isso soa em absoluta consonância com aquela “sabedoria trágica artística para a totalidade”, da forma como ela aparece seja em *GT* seja nos escritos da década de oitenta sobre esta. Persiste sempre a defesa de um “realismo trágico”, como uma espécie de “grande coragem” para enfrentar os riscos inerentes à condição humana, ambigualmente enraizada na natureza e para além desta projetada, graças à força plástica e orquestradora do espírito.

De acordo com o que lemos acima, “retorno à natureza e à naturalidade” deve soar como um apelo a que o homem encare, sem amargura, com “grande coragem”, as tarefas impostas por esse seu “estado de dupla natureza”, uma tese que será corroborada mais tarde, numa das últimas obras escritas por Nietzsche, *Crepúsculo dos ídolos*, onde ele irá contrapor duas concepções de natureza, a de Rousseau e a dele próprio, para a qual ele comporá um personagem, empregando a figura de Goethe. Dirigindo-se ao pensador francês e a seu ideal de regresso à natureza, Nietzsche irá esclarecer que também ele fala de um “retorno à natureza” (*Rückkehr zur Natur*), mas, diferentemente do “ir de volta” (*Zurückgehen*) que ele identificaria em Rousseau, tratar-se-ia para ele de “ascender” (*Hinaufkommen*) – um ascender à natureza e à naturalidade mais elevada, livre, inclusive terrível, que joga, que *pode (darf)* jogar com grandes tarefas”²³.

²³ Cf. GD “Incursões de um intempestivo” § 48

Uma expressão como esta pode causar certo estranhamento. Isso porque estamos mais propensos a interpretar uma “ascensão” exatamente como movimento de distanciamento da natureza, não de encontro com ela. Nada mais natural. A idéia de elevação esteve sempre ligada, na história da filosofia e da religião, em nossa cultura cristã ocidental, a um afastamento do que é “menor”, de um estágio primitivo e primeiro, em direção a algo maior, mais completo, superior. A própria idéia de cultura, por exemplo, constituiu-se numa oposição à natureza; da mesma forma o supra-sensível, o divino, o sublime, o espírito, os quais sempre foram imaginados em frontal oposição ao natural, aos sentidos, aos instintos, ao corpo e suas demandas. Em quaisquer dos casos, o que percebemos de imediato é a desvalorização da natureza, em detrimento da qual constrói-se um “para além da natureza”. A grandeza humana e da cultura como um todo poderia, assim, ser avaliada, medida, exatamente na proporção de seu distanciamento em relação à natureza e aos estados naturais, como por exemplo aqueles nos quais o homem mais se assemelharia aos animais ou às forças incontroláveis e imprevisíveis daquela.

Nesse sentido, precisamos estar mais atentos ainda à expressão empregada por Nietzsche para falar da sua “naturalização do humano”, denominando-a um “ascender à natureza e à naturalidade”, pois nesta estarão reunidos aquilo que historicamente insistiu-se em querer separados: ascensão à natureza significa natureza e espírito fundidos pelo combate para a liberdade. Mas, novamente é preciso indagarmo-nos pelo sentido de palavras como “guerra” e “liberdade” no vocabulário de Nietzsche. Ele mesmo é quem nos esclarece, afirmando que tais termos se confundem, quando pensamos naquele “ascender”, pois liberdade traduz a vontade do homem que quer assenhorar-se de si mesmo, ter responsabilidade sobre si, manter a distância²⁴ que o separa dos demais, “tornar-se mais indiferente à fadiga, à dureza, à privação, inclusive à vida. Estar disposto a sacrificar à própria causa homens, incluindo a si mesmo. Liberdade significa que os

²⁴ Quanto a este termo “distância”, devemos lê-lo como *Pathos der Distanz*, conceito forjado por Nietzsche e que expressaria uma atitude nobre de distanciamento, de distinção. Este é um termo de grande importância para as contraposições que Nietzsche constrói, tanto em *GM* como em *JGB*, entre o Tipo nobre e o Tipo do ideal ascético moralizado, o homem do ressentimento. Como esse é um assunto do qual nos ocuparemos mais à frente, adiantamos apenas algo sobre *Pathos da distância*, cf. *JGB* “O que é nobre”, mais especialmente § 257 e 260. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 169 e 172-175, respectivamente. Em uma nota à tradução do termo *Affekt*, o tradutor Paulo César de Souza, indica algo da etimologia do termo *Pathos*, remetendo a uma passagem de santo Agostinho, na qual este mencionaria os “movimentos da alma” (*motus animi*), que os gregos chamavam *pathe*, Cícero *perturbationes*, outros chamarão *affectus*, e ainda outros, conformemente à expressão grega, *passiones*. Cf. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, nota 39, p. 224. Ainda quanto a “Pathos da distância”, cf. *GM* I § 2 e 10, sendo que neste último Nietzsche cunha outra expressão para o mesmo sentido, e fala do “afeto do desprezo”;

instintos viris, os instintos que se alegram com a guerra e a vitória (*die kriegs- und siegsfrohen Instinkte*), têm domínio sobre outros instintos, por exemplo sobre aqueles da 'felicidade'. O homem que *chegou a ser livre* (*der freigewordne Mensch*), e muito mais, o espírito que chegou a ser livre, pisoteia sobre a depreciável espécie de bem-estar com que sonham pequenos comerciantes (*Krämer*)²⁵, cristãos, vacas, mulheres, ingleses e outros democratas²⁶. O homem livre é um guerreiro. – Segundo o quê se mede a liberdade, tanto nos indivíduos como nos povos? Pela resistência, que precisa ser superada (*überwunden*), pelo esforço que custa permanecer acima²⁷.

Podemos constatar na imagem composta por Nietzsche para o seu Rousseau um pouco de todo esse universo em cujo centro estariam, segundo acredita Nietzsche, o ódio contra toda

também GM III § 14. Cf. ainda, Gerhardt, Volker. *Pathos der Distanz*. In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. V. 7, p. 199-201

²⁵ Quanto a este termo *Krämer*, como o nome para aqueles que possuem um pequeno negócio ou loja, deve-se acrescentar que o termo *Krämergeist*, traduz, na língua alemã, algo como "espírito de pequeno comerciante", indica uma forma de pensar ou agir mesquinha, egoísta, pequena

²⁶ Deve-se ficar atento ao fato de que Nietzsche une nessa sequência paródica de nomes, diversas interpretações do humano, por ele repudiadas e contrapostas ao "Tipo nobre guerreiro", por exemplo, no caso dos democratas, que resumem todos que aderem aos ideais "para muitos", os "mediócras", no sentido aqui de "medianos". São inúmeras as passagens onde Nietzsche ataca o "ideal da maioria", ao qual ainda retornaremos, indicamos aqui apenas que tal ideal é também por ele chamado "ideal de rebanho", o que nos remeteria às vacas, também citadas na sequência, mas em relação às quais referimo-nos a seguir. Quanto a esse "instinto de rebanho", cf. 11 [414] KSA XIII, de novembro de 1887; 10 [2] KSA XII, do outono de 1887, no qual Nietzsche associa os nomes do cristianismo, de Rousseau e todo romantismo, todos sob domínio dos "instintos de rebanho", todos acusados de "ódio interno" contra toda espécie de hierarquia e distância, cf. KSA XII, p. 454; 2 [13] KSA XII, do outono de 1885, onde Nietzsche contrapõe a elevação do Tipo homem, alcançada pelas cultura aristocráticas, ao apequenamento do homem (*Verkleinerung des Menschen*) propiciado pela "cultura do medíocre", do eterno "meio" (*Vermittelmässigung*), KSA XII, p. 72; 15 [120] KSA XIII, da primavera de 1888, p. 481; 23 [4] KSA XIII, de outubro de 1888; 37 [8] KSA XI, de junho/julho de 1885. Neste último, Nietzsche fala da "moral de rebanho", descrevendo-a como aquela que, com todas suas forças, aspira à universal "felicidade dos verdes pastos" (*das allgemeine grüne Weide-Glück*) sobre a terra, cf. KSA XI, p. 581. Com o que retornamos às vacas, imagem utilizada por Nietzsche para expressar aqueles que buscam felicidade na "segurança, na ausência de perigo, satisfação, na facilidade da vida", cf. KSA XI, p. 581; e querem da vida apenas que ela seja o lugar da "felicidade do sossego" (*das Glück der Ruhe*), do "Sabbat dos Sabbats", cf. KSA XI, p. 589. Acrescentamos ainda algo sobre as "mulheres", sem pretender entrar no debate acerca do uso que Nietzsche dá ao genérico "mulheres", muitas vezes associado em sua obra aos ideais de fraqueza e de amolecimento modernos. Gostaríamos aqui de remeter este "mulheres" à figura das "senhoritas românticas", imagem utilizada por Nietzsche em um importante fragmento póstumo da primavera de 1888 sobre a questão do domínio da força, entendido este enquanto "grande estilo", fragmento que ainda analisaremos. Em ambos os casos, acreditamos, os termos carregam o significado do "adoecimento romântico", doença do enfraquecimento do que no homem é sua força de auto-domínio e de transformação do mundo; por último na sequência figuram os ingleses, os quais são atacados por Nietzsche no Prefácio de sua *Para a genealogia da moral*, por estarem sempre a construir teorias sobre a origem do mal, consideradas por Nietzsche como "hipóteses que se perdem no azul", cf. GM "Prefácio § 7; ainda no início da 1ª Dissertação desta obra, Nietzsche volta aos ingleses, aos psicólogos ingleses, para acusá-los de um "secreto, pérfido, vulgar, a si mesmo talvez inconfesso instinto de apequenamento do homem" (§ 1), quando defendem estar a origem dos valores fundada em "princípios passivos", tais como a utilidade, o esquecimento, o hábito, o erro, e não na verdadeira "força espiritual criadora" humana, no Pathos da distância nobre que cria valores e cunha nomes para estes valores, (§ 2). Cf. *Genealogia da moral*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, cf. GM I § 1, p. 20; GM I § 2, p. 21/22, respectivamente

²⁷ Cf. GD "Incursões..." § 38. In: KSA VI, p. 139/40

elevação do homem, contra a liberdade no domínio de si mesmo e a favor da liberdade de adequação aos “ideais da maioria”. A luta contra Rousseau é uma luta contra um *Zeitgeist* e contra “sua ‘natureza’, seu ‘homem bom’, sua crença no domínio do sentimento – contra o amolecimento, enfraquecimento, moralização do homem: um ideal nascido do ódio contra a cultura aristocrática e que na prática é o domínio de desenfreados sentimentos de ressentimento”²⁸. Nietzsche acredita que estes estariam evidente no ideal rousseauiano de “regresso à natureza”, já que ele abarcaria toda espécie de recusa e rejeição, a tudo que ele, Rousseau, como homem e como pensador, não suportava e com o que ele não sabia lidar, tudo que ele considerava baixo, degradado e corrompido em sua sociedade e no homem de seu tempo, tendo, por isso, colocado-se diante de sua época com anseios de retorno a uma natureza perdida, na verdade, nada mais do que impotência para orquestrar as tensões e diferenças, nada mais do que “inartisticismo do instinto” para dar estilo à sua virtude única, para defrontar-se com a tarefa, árdua sim, de assumir o seu próprio comando em meio a toda dispersão e infinita degradação.

Nesse sentido, Rousseau seria, na interpretação de Nietzsche, o “primeiro homem moderno”, ou seja, um “idealista e *canaille* em uma só pessoa”, pois, acrescenta Nietzsche esclarecendo, ele tinha necessidade da “dignidade” moral para suportar seu próprio aspecto, já que era tomado por uma auto-desprezo desenfreado²⁹. A atribuição a Rousseau desse sentimento reativo, o auto-desprezo, deve fazer-nos interrogar, em que medida esse pensador serve a Nietzsche para descrição de um tipo humano marcado pela rejeição a toda “fisiologia”, assim como a todo erro e desvio? Mais ainda, em que sentido esse “tipo” lhe serviria para emoldurar o movimento de “desnaturalização do homem”? As perguntas mostram-se pertinentes, quando levamos em consideração que o nome de Rousseau abarca uma “família” bem mais ampla³⁰ de “sacerdotes e semi-sacerdotes”³¹, que teria pretendido sempre fundar a cultura e o humano num lugar chamado

²⁸ Cf. 10 [2] KSA XII, do outono de 1887, p. 453/54

²⁹ Cf. GD “Incursões...” § 48

³⁰ Em uma nota da tradução espanhola de GD, Andrés Sánchez Pascual, comentando essa idéia de Nietzsche de que existiria uma “família Rousseau”, remete-nos a uma carta de Nietzsche a Peter Gast, de 24 de novembro de 1887, na qual Nietzsche teceria as seguintes considerações: “o fato de que Gluck esteve entre os primeiros viciados em Rousseaus é algo que dá o que pensar: ao menos para mim, tudo que esse homem apreciou é algo problemático; assim mesmo o são todos aqueles que o apreciaram (– existe toda uma família Rousseau, a ela pertence também Schiller, em parte Kant; na França George Sand, e inclusive Saint-Beuve; na Inglaterra, Eliot, etc.) Todo aquele que teve necessidade da ‘dignidade moral’, *faute de mieux*, foi um venerador de Rousseau, até chegar a nosso Dühring, que tem o prazer de se apresentar em sua autobiografia precisamente como *Rousseau do século XIX*”, cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7ª ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, nota 125, p. 160

³¹ Cf. GD “Incursões...” § 47

“alma”, em detrimento da realidade mais complexa e ao mesmo tempo mais precária da vida, em detrimento do corpo, do gesto, de toda fisiologia, como podemos ler um parágrafo acima, no mesmo capítulo “Incursões de um intempestivo”, de GD ³².

Da mesma “família Rousseau” faria parte Sainte-Beuve, de quem Nietzsche dizia, um pouco antes, ser possuído por igual sentimento reativo, no caso contra toda virilidade, exatamente o que lhe faltava³³. Não nos interessa aqui esmiuçar esse personagem da “família dos sacerdotes ascetas” do século XVIII, mas apenas chamar atenção para características atribuídas por Nietzsche a tais indivíduos, como construção de um “Tipo desnaturalizado”, traços aqueles que, por sua vez, contribuem para a compreensão do sentido por ele atribuído à “naturalização do humano”. Justamente por isso, deve-se dar especial atenção ao fato de Nietzsche atribuir a Saint-Beuve um “instinto de vingança” e uma maledicência aparentados, segundo ele, ao ressentimento de Rousseau “contra tudo que há de grande nos homens e nas coisas, contra tudo que tem fé em si mesmo”³⁴. Distanciamento da natureza significa, aqui, repulsa ao que se é, a toda “imperfeição da realidade”, assim como impotência para transformar o que se considera uma limitação e imperfeição na realidade. Fundamental destacar ainda, nessa passagem, o fato de Nietzsche reconhecer tal “desnaturalização do humano” da “família Rousseau” como romantismo – pois “sob todo *romantisme* grunhe e cobiça o instinto rousseauiano de vingança”–, assim como o fato de contrapô-lo àquela grandeza que, nos homens e nas coisas, revela a fé em si mesmo de um criador³⁵.

Essas considerações a respeito do moralismo e romantismo rousseauianos devem conduzir-nos exatamente a uma das figuras criadas por Nietzsche para expressar o seu sentido de “naturalização do homem”, justamente como um ascender às mais altas possibilidades da vida: Goethe. Através deste poderemos vislumbrar o modelo de um certo “grande estilo”, associado em inúmeros fragmentos póstumos à idéia de classicismo ³⁶ e do Renascimento. Poderemos constatar, perpassando estes conceitos, a mesma contraposição que se evidencia no confronto de tipos ao

³² Ibidem

³³ Cf. Id. § 3

³⁴ Ibidem

³⁵ Cf. GD “Incursões...” § 3

³⁶ Veremos, mais à frente, como Nietzsche se apropria do conceito de “estilo clássico” para moldá-lo de acordo com suas intenções. Temos então oportunidade de perceber melhor a dimensão de tal “adjetivo” em suas mãos

longo de “Incurções de um intempestivo”, aquela entre uma “sabedoria artística para a totalidade” da existência e de inserção do humano nessa totalidade, defrontando-se a uma “vontade de moralização” da existência, como vontade de exclusão, de limitação, de negação da realidade. A figura de Goethe permite-nos visualizar, simultaneamente, o “tipo do realista trágico” e seu “contra-tipo”, o “idealista romântico”:

(...) uma tentativa grandiosa de superar o século dezoito mediante uma volta à natureza, mediante uma ascensão à naturalidade do Renascimento, uma espécie de auto-superação por parte daquele século. – Ele levava dentro de si os instintos mais fortes deste: a sentimentalidade (*Gefühlsamkeit*), a idolatria com respeito à natureza, o caráter anti-histórico, idealista, irreal e revolucionário (...). Recorreu à história, à ciência natural, à Antiguidade, inclusive a Espinosa, e sobretudo à atividade prática; se cercou simplesmente de horizontes fechados; ele não se desligou da vida, se colocou dentro dela; ele não foi desanimado e tomou para si, sobre si, dentro de si, todo o possível. O que ele queria era *totalidade*; ele combateu a separação entre razão, sensibilidade, sentimento, vontade (...) ele se disciplinou para a totalidade, *criou* a si mesmo... Goethe foi um realista convicto, em meio a uma época de sentimentos irrealis: ele disse sim a tudo que nela lhe era afim (...) Goethe concebeu um homem forte, de cultura elevada, hábil em todas as atividades corporais, que tem as rédeas de si mesmo, que sente respeito por si mesmo, ao qual é permitida a ousadia de desfrutar o âmbito inteiro e a inteira riqueza da naturalidade, que é forte o bastante para essa liberdade (...) Um tal espírito *que se tornou livre* está imerso no todo com um fatalismo alegre e confiante, na *crença* de que apenas o individual é reprovável, de que no seu conjunto tudo se redime e se afirma – *ele não nega nada mais...* Mas uma tal crença é a mais elevada de todas as crenças possíveis: eu a batizei com o nome de *Dioniso*³⁷

Aquela direção aparentemente bizarra, que indicava um ascender como caminho para a natureza, não poderia ser outra, já que a meta a ser atingida é a mais alta de todas as crenças. Como fica claro na passagem supracitada, Dioniso é o nome para aquela “sabedoria da arte para a totalidade”, um “estado” (*Zustand*) no qual existiria apenas interpretação e justificação de artista para

³⁷ GD “Incurções...” § 49. In: KSA VI, p. 151/52

a existência. Podemos perceber claramente, mesmo em um pequeno trecho como esse, a ligação entre a possibilidade de “naturalização do homem” e a “sabedoria artística para a totalidade”. E não apenas aqui, encontramos a sugestão de tal relação, fragmentariamente apresentada ao longo dos escritos da década de oitenta, por exemplo através de uma mescla de imagens envolvendo Goethe e um certo ideal de virtude do Renascimento. É como se Nietzsche incorporasse em sua técnica de exposição algo das artes literárias e construísse um Tipo, mais ficcional do que real, e que, justamente graças a esta “ficcionalidade”, oferece excelente visualização do que ele imagina ser um “ascender à natureza”, não através de conceitos mas, o que cai muito melhor a seu paladar, pela afirmação de caracteres, personagens, modelos de existência³⁸, imagens estéticas condensando a realidade, compondo um conjunto expressivo com alto poder de representação de uma idéia.

Considerando o que lemos sobre Goethe, nessa passagem citada de GD, qual seria o ensinamento daquela “mais elevada de todas as crenças possíveis”? Novamente deparamos aqui com a questão dos instintos, associada a uma certa “disciplina para a totalidade”. Goethe seria um legítimo representante da “crença dionisiaca”, por ser expressão, note-se bem, de instintos fortes e contraditórios, de forças as mais diversas, as quais ele abrigaria e endossaria como sua mais verdadeira identidade, numa operação “espiritual” ousada que harmoniza diferentes impulsos, impondo-lhes o jugo de uma lei ordenadora, da organicidade de um estilo único. Essa é uma concepção que Nietzsche repetirá em outras passagens, como veremos, sempre valorizando positivamente a capacidade do indivíduo de manter, sob domínio e coordenação rígidos, uma complexidade de impulsos contraditórios. O domínio sobre as paixões, não seu enfraquecimento ou extermínio, esclarece Nietzsche em um fragmento póstumo da primavera de 1888: “quanto maior é a força dominadora de nossa vontade, tanto mais liberdade é lícito ser dada às paixões. O grande homem é grande pelo espaço de liberdade de suas paixões: porém, ele é suficientemente forte para fazer desses monstros seus animais domésticos”³⁹.

Destaca-se aqui uma idéia de grande importância para a compreensão do sentido atribuído por Nietzsche, nos escritos da década de oitenta, ao nome de Dioniso como símbolo de uma “sabedoria para a totalidade”. Trata-se da apologia do domínio da própria força, domínio sobre

³⁸ cf. Brobjer, Thomas H. *Nietzsche's Ethics of Character*. Uppsala: Gunnar Eriksson, 1995

instintos e impulsos conflitantes, mesmo sobre tendências excludentes, que se submeteriam a uma “vontade orquestradora”, responsável por impor sentido, forma, conjunto, objetivo, àquilo que, do contrário, permaneceria apenas como força e tensão de contrários em meio a um caos de possibilidades. Se retornarmos àquela definição oferecida por Nietzsche um parágrafo antes, no mesmo “Incursões de um extemporâneo”, resumindo sua crença em um “ascender à natureza e à naturalidade mais elevada”, teremos então que, diante deste Goethe identificado à crença dionisiaca, prestar maior atenção ao que ali ele dizia ser tal movimento de ascender a um estado terrível, livre em todas suas infinitas possibilidades em meio às quais seria preciso criar para si objetivos e tarefas ⁴⁰. “Naturalização do homem” só faz sentido para Nietzsche se pensada enquanto experiência de soberania da força orquestradora plástica do espírito sobre a profusão e dispersão centrífuga de impulsos e propensões anímicas diversos, indicando a ampliação máxima do espectro de possibilidades para a grandeza humana.

Basta acrescentar a figura de Rousseau buscando um “retorno à naturalidade originária”, para entendermos como aquele caráter “livre e inclusive terrível”, atribuído por Nietzsche a sua crença dionisiaca, implica necessariamente na afirmação do âmbito inteiro da realidade, e não na procura de um ideal que corrija suas discrepâncias. Goethe corresponderia à contra-imagem do ideal rousseauiano de perfeição, o qual precisa excluir tudo considerado “baixo”, ameaçador, na medida em que sintetizaria um Tipo capaz exatamente do oposto, de desejar e de se deixar ser cercado por todas as coisas, assim como elas são, quaisquer que sejam elas, revelando dessa forma respeito por todos os fatos, pela realidade como um todo, da qual não pretende se desligar, ao contrário, nela mergulhando por completo, numa espécie de “realismo temerário”⁴¹, graças a uma sabedoria para a síntese da totalidade, como o qualifica Nietzsche. Nunca estivemos tão próximos da temática da “disciplina da força”, como aqui diante desse personagem Goethe combatendo quaisquer tentativas de seccionar o humano e propondo um ideal de disciplina da força para a grandeza humana, grandeza esta fruto da coordenação e orquestração da complexidade por um “espírito artístico”, capaz de aproximar, sem risco, as paixões mais extremadas dos anseios da razão.

³⁹ Cf. 16 [7] KSA XIII, da primavera de 1888, na tradução de Oswaldo Giacoia Junior. Esta sentença é praticamente a repetição de um outro fragmento do outono de 1887, 9 [139] KSA XII, cujo primeiro parágrafo é quase idêntico a este 16 [7]. Cf. também, sobre o mesmo tema, 11 [353] KSA XIII, do inverno de 1887/8

⁴⁰ Cf. GD “Incursões...” § 48

⁴¹ Cf. GD “Incursões...” § 50 e 49

Curioso seria trazermos à cena, mais uma vez, a figura de Sócrates, para confrontá-la com a imagem aqui tecida de Goethe, ambos colocados por Nietzsche diante do desafio da disciplina para a totalidade, ou seja, de criar para si e propor para aqueles à sua volta os contornos de um “horizonte bem definido”; ambos inseridos em épocas de precariedade, de um caótico “não-saber-onde-ir”⁴². Segundo relato de Nietzsche, em “O problema de Sócrates”, também em *GD*, esse filósofo ateniense teria diagnosticado a idiosincrasia de sua época em si próprio, na “idiosincrasia de seu caso”, como uma espécie de degeneração que avançava silenciosamente por todas as partes: “não apenas o desenfreio e a anarquia confessos dos instintos são um indício de *décadence* em Sócrates: também o são a superfetação do lógico e aquela *maldade de raquítico* que o distingue”⁴³; “a velha Atenas caminhava para seu final”⁴⁴. Assim como o “Tipo realista trágico” de Goethe, também Sócrates procura, em meio ao excesso e à desagregação dos instintos, mecanismos de domínio de si:

Mas Sócrates adivinhou ainda mais. Ele viu *por trás* de seus aristocráticos atenienses; ele compreendeu que *seu caso*, a idiosincrasia de seu caso, não era já nenhum caso de exceção. A mesma espécie de degeneração estava preparando-se silenciosamente em todas as partes: a velha Atenas caminhava para seu final. E Sócrates compreendeu que todo o mundo (*alle Welt*) tinha *necessidade* dele, – de seu remédio (*Mittel*), de sua cura, de seu artifício pessoal de auto-conservação (*seinen Personal-Kunstgriff der Selbst-Erhaltung*)... Em todas as partes os instintos (*Instinkte*) encontravam-se em anarquia; em todas as partes estava-se a cinco passos do excesso: o *monstrum in animo* era o perigo geral. “Os impulsos (*Triebe*) querem fazer o tirano; é preciso (*man muss*) inventar um *contra-tirano* que seja mais forte” (...) Como Sócrates chegou a ser senhor de si? – No fundo seu caso era só o caso extremo, só o caso que mais saltava aos olhos, daquilo que então começava a tornar-se calamidade geral (*die allgemeine Noth*): que ninguém mais era senhor de si, que os instintos (*Instinkte*) voltavam-se uns *contra* os outros. Sócrates

⁴² Cf. *Id.* § 50

⁴³ Cf. *GD* “O problema de Sócrates” § 4. Quanto a este “superfetação do lógico”, consideramos aqui que esta palavra, “superfetação” está registrada em português apenas num sentido biológico, de “superposição de fetos durante a gravidez”, de acordo com o Houaiss – *Dicionário da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Tentamos, no entanto, seguir o tradutor espanhol de *GD* em seu “superfetação de lo lógico”, já que não há registros nos dicionários de alemão para o termo empregado por Nietzsche: *Superfötation des Logischen*. Cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7ª Ed. Tradução e notas Andrés Sánchez Pascoal. Madrid: Alianza, 1984, p. 39

⁴⁴ Cf. *GD* “O problema de Sócrates” § 9

fascinou por ser esse caso extremo (...) e, como é fácil compreender, fascinou mais fortemente ainda como resposta, como solução, como aparência de *cura* desse caso⁴⁵

Se os instintos voltavam-se uns contra os outros, Sócrates pressente ser necessário encontrar uma “força de comando” que impusesse direção, servindo de eixo norteador para homens que não mais acreditavam no poder profilático-curativo daquela “sabedoria para a síntese” alcançada pela arte trágica. Não podemos esquecer, a tragédia agoniza e está próxima do final, sinal incontestável, segundo a visão de Nietzsche, da morte da “sabedoria trágica dionisiaca para a totalidade”. Sócrates acredita poder oferecer a “cura” para essa enfermidade que diagnosticava a sua volta: a racionalidade seria a salvadora⁴⁶, seria ela agora a determinar para o homem a medida para a virtude. Mas o que significa, nos termos de Nietzsche, esta busca da racionalidade como força direcionadora e impositiva, justamente no momento em que perde-se o controle de si mesmo em meio a uma desagregação geral dos instintos? Isso apenas indica, assegura Nietzsche, uma situação de necessidade (*Nothlage*)⁴⁷, “estava-se em perigo, tinha-se *uma* só escolha: ou bem perecer ou bem – ser *absurdamente racionais*”⁴⁸.

Chama atenção, nessa passagem, a ênfase de Nietzsche numa espécie de precariedade da realidade fisiológica e anímica, na qual esses homens passam a viver e a tentar se auto-conservar. Basta estarmos atentos, por exemplo, ao destaque por ele dado a este “*uma* só escolha”, ou ainda ao uso recorrente de expressões e termos que indicam carência, falta e necessidade, ausência de escolha, assim como no correlato emprego do verbo *müssen*, indicando um estado de falta de opção e de soberania. Quando se tem necessidade de fazer da razão um tirano, como fez Sócrates, lembra-nos Nietzsche, isso só pode indicar a eminência de ter que se submeter a algum outro tirano⁴⁹, ou seja, perde-se a autonomia. É dentro dessa mesma lógica, de um empobrecimento do caráter multifacetado da realidade e do conseqüente avanço de um “estado de necessidade”, que Nietzsche aponta para os desdobramentos de uma “busca de domínio de si”, através de um

⁴⁵ Id. In: KSA VI, p. 71/72

⁴⁶ Cf. GD “O problema de Sócrates” § 9 e 10

⁴⁷ Em uma nota a sua tradução de *Para além de bem e mal*, Rubens Rodrigues Torres Filho lembra que o adjetivo *nötig* se prende ao substantivo *Not*, o qual, se traduzido como necessidade, deve ser entendido no sentido de “indigência”, “carência”, “estado de necessidade”, não devendo ser confundido com *Notwendigkeit*, necessidade lógica ou transcendental, cf. *Para além de bem e mal*. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas – Coleção Os pensadores*. 3ª Ed. São Paulo: Abril, 1983, nota 2, p. 270

⁴⁸ Cf. GD “O problema de Sócrates” § 10

fanatismo da “racionalidade a qualquer preço”, deixando-nos indícios daquilo que separaria as tentativas do filósofo ateniense daquelas de Goethe, no sentido de criar mecanismos de domínio de si.

Essa talvez a grande diferença entre Sócrates e Goethe, na medida em que este responde ao desafio imposto pela necessidade de auto-superação com a criação de uma síntese, justamente combatendo “a separação entre razão, sensibilidade, sentimento, vontade” e impondo-se a disciplina da totalidade. Ou seja, Goethe logra “uma universalidade no compreender, no aprovar, no ficar-na-expectativa (*An-sich-heran-kommen-lassen*) das coisas, quaisquer que sejam”⁵⁰. Sócrates, por outro lado, defende Nietzsche, não tinha opção:

Quando se tem necessidade (*nöthig haben*) de fazer da razão um tirano, como fez Sócrates, então não deve (*muss*) ser pequeno o perigo que outra coisa se faça de tirano. Naquele momento adivinhou-se que a racionalidade era a *salvadora*, nem Sócrates nem seus “doentes” eram livres de ser racionais, – era de *rigueur*, era seu *último* remédio. O fanatismo com o qual a reflexão grega inteira se lança à racionalidade delata uma situação de emergência (*Nothlage*): estava-se em perigo, tinha-se uma só escolha: ou perecer ou – ser *absurdamente racionais*...⁵¹

A idéia de uma impossibilidade de escolha reforça estarmos diante de um quadro de empobrecimento da realidade, com o correlato estreitamento do seu ângulo de perspectivas, o que se traduziria no enfraquecimento do homem para lidar com o caráter múltiplo daquela e com suas inerentes tensões de impulsos contrários. Se nos lembrarmos de que “ascender à naturalidade mais elevada” implica, na definição de Nietzsche, enfrentar o terrível em todas suas infinitas possibilidades, assumindo justamente a liberdade oferecida por tamanha amplitude, então compreendemos melhor a ausência de liberdade de Sócrates, na medida em que ele pretende combater um estado de privação e de impotência para a realidade, fazendo guerra aos instintos. Mas fazer guerra aos instintos não oferece uma saída da decadência, adverte Nietzsche, propor “racionalidade a qualquer preço, a vida lúcida, fria, previdente, consciente, sem instinto”, em

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ Cf. GD “Incursões...” § 50

⁵¹ GD “O problema de Sócrates” § 10. In: KSA VI, p. 72

oposição aos instintos que se debatem em anarquia, tudo isso é apenas uma enfermidade distinta⁵², pois permanece a impotência para a criação de uma síntese que incorpore também a esses “monstros”, transformando-os em animais domésticos a serviço do homem: “*ter que combater (bekämpfen müssen)* os instintos – esta é a fórmula da *décadence*: enquanto a vida ascendente é felicidade igual a instinto”⁵³.

A imagem composta por Nietzsche de Goethe tem como objetivo permitir ao leitor visualizar a efetividade de um projeto do humano redimido, ou seja, imerso na complexidade da realidade, capaz de lidar com os diversos lados das coisas, eventos, sentimentos, sem precisar deles nada eliminar, sem precisar negar nem mesmo a terrível contradição que habita a existência para com ela ter prazer. De certa forma, o “personagem Goethe” logra representar um “estado de síntese artística” do humano que parece colocar em ação, em movimento, toda aquela teoria da “sabedoria da arte para a totalidade”, a nosso ver, descrevendo muito bem o que Nietzsche pretende com o conceito de “grande estilo”. Este, por sua vez, expressaria, em linguagem estética, o que Nietzsche diz ser a “virtude no sentido renascentista”⁵⁴, ou *virtù*, como ele a chama, obra de síntese única esculpida na imersão total do homem na realidade e que, por isso mesmo, carrega consigo toda a complexidade da multiplicidade de elementos dos quais aquela é constituída. Segundo podemos também ler em um fragmento póstumo do outono de 1887, aquela “sabedoria para a síntese”, alcançada por Goethe, deve ser entendida como indicio inequívoco de que se alcançou as mais elevadas possibilidades do humano, justamente na sua redenção na realidade:

⁵² Cf. GD “O problema de Sócrates” § 11

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Cf. 10 [109] KSA XII, do outono de 1887. Nietzsche define aqui o seu sentido de “virtude”, o qual se oporia a todos instintos do “homem medíocre” (*Durchschnittsmenschen*), pois que ela recusa ser virtude para muitos, sendo, ao contrário, “virtude para si”, medida única esculpida para si por indivíduos singulares. Nietzsche dá a esta “virtude singular” o nome de *virtù*, “virtude no estilo da renascença”, “virtude livre de moralina”, como ele também a chama, por exemplo em EH, cf. *Ecce Homo*. “Por que sou tão inteligente”. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, § 1, p. 61. Quanto a esse intento de Nietzsche de figurar um apelo aos indivíduos singulares, os “senhores de si mesmos”, em atitude de frontal oposição aos movimentos cristãos e democráticos, os quais ambicionariam alcançar virtudes para muitos, “para a multidão de iguais”, ou seja, que pregariam a “educação moral” em nome do nivelamento do homem, cf. por exemplo Salaquarda, Jörg. A última fase de surgimento de A gaia ciência. Tradução Bárbara Salaquarda e Oswaldo Giacoia Junior. In: *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, nº 6, p. 75-93, 1999, aqui p. 86 e ss. Cf. também FW § 120 e os de 268 a 275; ainda os § 290 e 335, nos quais podemos ver Nietzsche defendendo essa virtude para indivíduos singulares, para aqueles que se tornam o que são, como diz o § 270. Segundo ainda Salaquarda, Nietzsche definiria aqui o “homem herbíco”, aquele “que não se deixa guiar, como o ‘escravo’ indolente e timorato, por prazer e desprazer, isto é, do exterior, mas por suas mais autênticas tendências”, e que não teme em declarar a *sua* crença, a *sua* virtude. Cf. Salaquarda, J., op. cit. p. 87

O que é típico no homem medíocre (*mittelmässig*)? Que ele não entende como necessário o *reverso das coisas* (*die Kehrseite der Dinge*) ; que ele combate os estados maus, como se se pudesse prescindir deles; (...) que ele gostaria de confundir e apagar o *típico caráter de uma coisa*, um estado, uma época, uma pessoa, ao mesmo tempo que gostaria de aprovar apenas uma parte de suas qualidades e *suprimir* as outras. A “desejabilidade” dos medíocres é exatamente o que nós combatemos: o ideal concebido como algo no qual nada de prejudicial, mau, perigoso, questionável, aniquilador deve restar. Nosso discernimento é o oposto: que juntamente com cada crescimento do homem também seu reverso precisa crescer, que o homem *mais elevado* (...) seria aquele que expressasse com maior vigor o *caráter contraditório da existência*, como sua glória e única justificação... Aos homens banais é permitido (*die gewöhnlichen Menschen dürfen*) exibir apenas um muito pequeno ângulo desse caráter da natureza: eles sucumbem tão logo a multiplicidade de elementos e a tensão de contrários cresce, quer dizer, as pré-condições para a *grandeza do homem*. Que o homem deve se tornar melhor e pior, esta é minha fórmula para essa inevitabilidade...

(...)assim não se deve de modo algum desconhecer, que se trata apenas da realização do homem sintético (...) nós por exemplo não alcançamos ainda, com todo esforço de três séculos, o *homem do Renascimento* (...) É necessário se ter uma **medida** (*Maassstab*): eu distingo o *grande estilo*; eu distingo *atividade* e reatividade; eu distingo o *excedente profuso* e o *sufredor-apaixonado* (– os “idealistas”) ⁵⁵

Assim como já fizera através de Goethe, Nietzsche insiste também aqui em um “tipo sintético” capaz da “sabedoria para a totalidade”, essa imersão no real que lida com todas as diversas gradações de efeitos a ele inerentes, com todos os “estados maus” das coisas, com o “lado reverso” destas. “Grande estilo” indica aqui justamente um ideal construído nessa imanência do real, concebido como aquilo que suporta não apenas o aprovável e desejável das coisas, mas também o mau, prejudicial, questionável e perigosamente aniquilador que elas carregariam. Nessa visão, o

⁵⁵ 10 [111], do outono de 1887. In: KSA XII, p. 519/20. Quanto à esta expressão aqui composta por Nietzsche para definir os dois Tipos contrapostos, deve-se atentar para os termos no original: *die Überschüssigen Verschwenderischen und die Leidend-Leidenschaftlichen*. Chamamos atenção para essa idéia de “transbordamento” implícita no primeiro e para a de sofrimento identificado como “fuga da realidade”, o idealismo, no segundo. A imagem de profusão e transbordamento será central na composição do Tipo nobre e, para além deste, por vezes com ele se identificando, do Para-alm-do-homem (*Übermensch*), o qual pode, legitimamente ser chamado de “o transbordante”

humano aparece em meio a uma complexidade de forças e possibilidades, as quais ele terá de artisticamente elaborar em uma síntese viável de ser vivida ou às quais ele sucumbirá. Essa habilidade de orquestração de apelos contraditórios e conflitantes da existência, aparece aqui claramente associada a uma capacidade plástica transformadora e propiciadora de forma, da própria forma, a forma do que se é, da sua virtude ou crença.

Até pela escolha de uma expressão saída do reino das artes e da estética, “grande estilo” confirma o que Nietzsche defende ser a recusa de amputação do real como uma tarefa sobretudo “artística”, no sentido que entendemos uma “sabedoria trágica para a totalidade”, uma conquista para a elevação do humano. “Dar estilo” a seu caráter, esclarece a esse respeito um texto de FW, essa a grande e rara arte, “praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico”, demonstrando com tal consumação artística de síntese, “como foi a coação de um só gosto que predominou e deu forma, nas coisas pequenas como nas grandes”⁵⁶. Que não restem dúvidas aqui, continuamos a movermo-nos dentro do cenário de confronto entre “vontade de realismo” e “impotência para a realidade”. Serão as naturezas artísticas, aquelas a encontrar sua força e alegria no movimento interior de constrangimento e consumação da diversidade sob sua própria lei, enquanto, “inversamente, são os caracteres fracos, nada senhores de si, que odeiam o constrangimento do estilo”⁵⁷, porque este deles demanda esforço e concentração em objetivos, rumos e sentidos próprios, resistindo à toda dispersão e fragmentação. Porque isso é tão difícil e ameaçador para aqueles impotentes para si mesmos? Por que são eles os que mais temem ficar a sós com suas limitações e demandas mais íntimas, por intuírem neles mesmos a pouca força exigida para tal tarefa.

Esse “homem mediano”, contraposto na passagem supracitada ao “homem sintético”, seria reconhecido por Nietzsche exatamente pelo estreitamento do ângulo de possibilidades do real, em meio às quais ele consegue viver e criar. Justamente devido a uma precariedade anímica, a um desconhecimento do que nele pode sua força, ou mesmo a um despreparo para o domínio dessa força, para saber coordenar seus sutis mecanismos de transformação plástica do fato bruto do real, esse Tipo precisa, ele não tem outra escolha, reduzir o campo de sua própria inserção nesse real, restringindo a gama de demandas deste sobre ele e, assim, a pressão que sente insuportável, como

⁵⁶ Cf. FW § 290, aqui na tradução de Paulo César de Souza: *A gaia ciência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 195

também diminuindo o que para ele seriam “áreas de risco”, regiões que registrariam o contacto entre seu mundo interior e as manifestações da efetividade. A chave de leitura aqui aponta exatamente para a dimensão possível a cada homem, a ser permitida para o ângulo de abertura da realidade. Assim lido, “grande estilo” deve remeter, necessariamente, à mais ampla possibilidade realizável no encontro entre homem e mundo, porque tudo torna-se digerível, assimilável, passível de transformação, quando é grande o domínio do homem de seu poder na orquestração de si mesmo.

Seria muito oportuno aproveitarmos a indicação sugerida a partir da passagem sobre Goethe, encarnando um espírito poderoso, capaz de conduzir a mais elevada paixão a uma forma, impondo-lhe os limites de um bem fechado horizonte, para remetermo-nos a um texto do início da década de setenta, no qual Nietzsche discorria sobre essa mesma capacidade plástica de impor unidade de estilo, seja no que diz respeito ao indivíduo seja a um povo ou cultura. “Da vantagem e desvantagem da história para a vida” foi escrito em 1874, como uma reflexão sobre os danos causados tanto àquele como a estes por uma incapacidade artística para “crescer a partir de si mesmo, remodelando e assimilando o passado e o estrangeiro, de forma a curar feridas, repor o perdido e, a partir de si mesmo, dar novas formas às já quebradas”⁵⁸. Sem termos a pretensão de uma análise acurada de tal escrito e de suas reverberações evidentes na posterior teoria do “grande estilo”, caberia, entretanto, colocá-lo lado a lado com os textos de 1888, principalmente no sentido de se destacar a inserção de tal teoria dentro da reflexão nietzscheana sobre os rumos traçados pela cultura moderna para si própria.

Segundo podemos ler ali, justamente o grande mal que atingiria a modernidade seria uma generalizada “fraqueza de personalidade” e perigosa contradição entre conteúdo e forma, o que caracterizaria uma ausência de “unidade do estilo artístico em todas expressões da vida de um povo”, conduzindo a uma miserável fissura entre forma e conteúdo⁵⁹, a uma incapacidade de se identificar no aprendido, assimilado, vivido, nas referências mesmas do passado, aquilo de mais próprio e unicamente seu, sua identidade e caráter único, como homem ou como cultura. Também aqui Nietzsche emprega a imagem de um “horizonte fechado e completo”, defendendo ser imprescindível a qualquer empresa criadora e transformadora esta lei geral: “apenas dentro de um

⁵⁷Ibidem, p. 196

⁵⁸ Cf. “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” § 1. In: KSA I, p. 251

⁵⁹ Cf. Id. § 4., p. 274 e 275

horizonte pode todo ser vivo tornar-se saudável, forte e fecundo; sendo-se incapaz de traçar um horizonte em torno de si mesmo e de, de forma bastante egoísta, por outro lado, restringir sua visão dentro dos limites de um estrangeiro, definha-se fraco ou precipita-se em direção a um prematuro falecimento. A jovialidade (*Heiterkeit*), a boa consciência (*Gewissen*), a ação alegre (*frohe That*), a confiança no que virá – tudo isso depende, tanto no caso do indivíduo como no de um povo, da existência de uma linha que separe aquilo que é claro e passível de ser abrangido com a vista, da escuridão, daquilo impossível de ser iluminado”⁶⁰.

O que especificamente nos interessa nesse escrito sobre o sentido da história para a vida e elevação da cultura é destacar a emersão já aí de um “Tipo sintético do grande estilo”, delineado como um “espírito poderoso, que leva a mais elevada paixão a uma forma dada”⁶¹, e que, talvez exatamente por isso, sabe reconhecer que “o mundo é completo e alcança seu fim (*Ende*) em cada momento único” e que “o passado e o presente é um e o mesmo, em toda variedade tipicamente igual e, como onipresença de Tipos imperecíveis, uma estrutura estática de valores inalterados e de eternamente igual sentido”⁶². Chamamos atenção para a atmosfera criada por Nietzsche, ao centro da qual ele instala não exatamente o “Tipo sintético” em si, mas sim a esperança de uma vinda, a crença em uma possibilidade, a certeza de que “aquilo que uma vez foi capaz de tensionar mais amplamente (*weiter ausspannen*) o conceito de ‘homem’ e realizá-lo da forma mais bela, precisa existir eternamente, de forma a eternamente poder fazê-lo”, conectando em uma só cadeia de sentido toda grandeza alcançada, pois as maiores lutas travadas devem encontrar-se ligadas através dos tempos, tornando possível que uma vitória conquistada num passado muito distante seja ainda sentida como viva, brilhante e grande”⁶³.

Nietzsche ressalta, entretanto, como essa exigência de que a grandeza se perpetue eternamente, esbarra com a terrível e implacável persistência do pequeno, do hábito estúpido, do mesquinho e aleijado que ocupa os mais diversos cantos dessa terra, obstruindo, sufocando, desviando, por vezes sedutoramente, o avanço de um espírito ousado, daqueles audazes que

⁶⁰ Cf. Id. § 1. In: KSA I, p. 251/52

⁶¹ Cf. Id., p. 254

⁶² Cf. Id., p. 256

⁶³ Id. § 2, p. 259. Lembramos aqui que, mais do que nunca, este “grande” (*gross*) deve ser lido no sentido de “great” e nunca de “big”, como bem lembra Hideo Akiyama, em seu artigo sobre o conceito de “grande estilo. Voltaremos ainda a isto. Cf. Akiyama, Hideo. “Nietzsches Idee des ‘grossen Stils’”. In: *Nietzsche-Studien* 3, 1974, p. 105-114

acreditam ser possível perpetuar o mais raro e único que um dia levou às mais elevadas possibilidades o humano e suas criações⁶⁴; esta a “coragem do impossível”⁶⁵, conquistada graças à superação de limites impostos por atrozes dúvidas que assaltam o homem em seus momentos de fraqueza e que podem conduzi-lo a fraquejar sobre suas mais profundas e necessárias certezas, aquelas certezas que garantem a disciplina do domínio da própria força sobre o que, em luta acirrada, busca a dispersão. Em tal cenário predomina a urgência de impor uma forma de pensar criadora, capaz de disseminar o conhecimento de como pode um estado artístico ser, ao mesmo tempo, um “estar suspenso acima” e uma amorosa imersão no factual e empírico⁶⁶, por exemplo, tomando sob seu poder algo já conhecido e desgastado, mas para remodelá-lo, extraindo de sua aparente simplicidade toda possível profundidade⁶⁷, como também ousando pensar tudo de forma conjunta, tecendo um todo a partir do isolado⁶⁸.

Aquele com tal anseio sabe que alguém deve tomar a frente e indicar que a “unidade mais elevada na natureza e alma de um povo precisa ser refeita, aquela fissura entre interior e exterior precisa novamente desaparecer sob os golpes de martelo da necessidade”⁶⁹, pois como poderia um “grande espírito produtivo” suportar viver em uma época e em uma cultura nas quais não mais se mostram possíveis a unidade de estilo e a sabedoria para a totalidade?⁷⁰ Fica explícito aqui o caráter subjetivo de tal questionamento sobre os limites e possibilidades da história para a promoção de uma cultura criadora de si mesma. Embora referindo-se, na passagem, à sua relação com os alemães – definidos como um exemplo do enfraquecimento de personalidade que assolaria os modernos, por escolherem o conforto indolente, o “deixar-se ir”, e o menor grau possível de auto-superação (*Selbstüberwindung*) –, Nietzsche impõe ao conjunto de sua análise um sentido claramente mais amplo, voltando-a para o sentido e trajetória da cultura ocidental herdeira dos gregos, assim como para os desígnios humanos. No entanto, não podemos ignorar seu confronto pessoal com o ambiente do qual fazia parte, confronto este inerente à “tarefa” à qual ele se lança como pensador, o que ficaria muito claro quando admite sua angústia por presenciar a quebra da

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ Cf. “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” § 2. In: KSA I, p. 260

⁶⁶ Cf. Id. § 6, p. 292

⁶⁷ Cf. Id., p. 294

⁶⁸ Cf. Id. p. 290

⁶⁹ Cf. Id. § 4, p. 278

⁷⁰ Cf. Id., p. 277

integridade de um povo, mais ainda por constata-la justamente ali, entre os considerados “cultos” que clamam para si o direito ao “espírito artístico nacional”⁷¹:

Mesmo que aqui e ali o julgamento e o gosto de indivíduos se tornaram mais sutis (*feiner*) e sublimados (*sublimierter*) – isso não lhe traz compensação; ele é atormentado por ter que falar como que apenas para uma seita e não mais ser necessário entre seu povo. Talvez ele preferisse enterrar seu tesouro, pois ele sente náusea (*Ekel*) ao ser pretensiosamente patronizado (*anspruchsvoll patronisirt*) por uma seita, enquanto seu coração está cheio de compaixão por todos. O instinto do povo não corresponde mais a seus anseios; é inútil abrirem-lhe os braços saudosamente. O que lhe resta, senão voltar seu inspirado ódio contra aquele inibidor sortilégio, voltar-se contra os limites da assim chamada formação (*Bildung*) de seu povo, para, como juiz, condenar ao menos aquilo que, para ele, o que vive e gera vida, é aniquilação e degradação: assim ele troca o profundo discernimento de seu destino pelo divino prazer do criador e auxiliador e termina como um solitário sábio, como um sábio enfastiado. É um espetáculo dos mais dolorosos: qualquer um que o veja, reconhecerá aqui uma coerção sagrada: ele dirá a si mesmo, aqui alguém precisa ser auxiliado, aquela mais elevada unidade na natureza e alma de um povo precisa ser refeita de novo, aquela fissura entre o interior e exterior precisa novamente desaparecer sob golpes de martelo da necessidade (...) Quais meios deve ele então buscar? O que lhe resta, por outro lado, como seu profundo conhecimento (*Erkenntniss*): proferindo-o, propagando-o, disseminando-o com mãos generosas, ele espera plantar uma necessidade: e a partir dessa forte necessidade nascerá um dia um feito forte (*That*)⁷²

A nosso ver é imprescindível inserir esse discurso acerca do “Tipo sintético do grande estilo”, contraposto a um contexto onde predomina a “fraqueza de personalidade”, dentro do espetáculo humano considerado como dos mais dolorosos por um “espírito filosófico” que ambiciona um olhar para além dos limites do já estipulado, já pensado e fixado, do conquistado mas também superado, por acreditar que “apenas aquele que constrói o futuro tem direito de julgar o passado”, pois apenas o olhar adiante e o empreendimento de erguer uma “grande meta” (*Ziel*)⁷³ podem

⁷¹ Ibidem

⁷² “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” § 4. In: KSA I, p. 277/78

⁷³ Cf. Id. § 6, p. 294/95

ensinar a disciplina do domínio sobre a própria força, sobre os excessos íntimos, sobre o caos interior que ameaça minar qualquer pretensão de unidade, ensinar mesmo a domar a perigosa *Hybris* do intelecto, que com seu impulso analítico quer a tudo sorver e assimilar, provocando o risco da morte por indigestão⁷⁴. Deve ser feito um esforço, sugerimos, para sempre se interpretar as figuras compostas por Nietzsche como tentativas de criação de uma ambiência, uma atmosfera preparada para incitar à atitude, por exemplo aquela de reconhecermos a nós mesmos o poder de forjar uma unidade em meio aos caos do que se é; ou aquela, a esta correlata, de construir em torno de nós mesmos as linhas do horizonte de uma “grande e abrangente esperança”, uma ambição plena de esperança, formando para nós uma imagem à qual o futuro venha corresponder, abandonando de vez crenças que nos querem como eternos epígonos⁷⁵. Para isso servem tais imagens de “grandes criadores” do para-além-do-humano, pois “se vocês (...) se colocarem a si mesmos dentro (*hineinleben*) da história dos grandes homens, irão aprender com eles um mais supremo mandamento, de se tornarem maduros e fugirem daquela paralisante coação educacional (*Erziehungsbanne*) da época, a qual vê sua utilidade em impedir que vocês se tornem maduros, para dominar e explorar vocês imaturos”⁷⁶.

Analisando-os sob diferentes ângulos, atribuindo-lhes nomes diversos, Nietzsche insiste em Tipos opostos, no que diz respeito à suas formas de interpretar e enfrentar a vida e de, em meio a tal enfrentamento, “esculpir” a si próprios. De caráter muito mais existencial do que histórico, o enfoque aqui privilegia o embate do homem com o destino, e os artifícios por ele criados como resposta aos desafios encontrados. Assim como o nome de Rousseau serviu para exemplificar o caso de uma “vontade de fuga”, tanto de si mesmo como do real que o cercava, ao apresentá-lo como alguém que precisou fugir de sua época na busca de uma natureza originária ideal, também outros destacados sapientíssimos aparecerão na narrativa nietzscheana sob a clivagem do “estilo para a síntese”. Talvez um dos mais destacados seja Sócrates, uma trajetória intrigante, na medida em que dedica sua vida ao desafio de colocar para si próprio e para outros as mais altas metas, ao desafio de ensinar a disciplina da virtude para a elevação do humano, mas que termina seus dias combalido pela enfermidade da impotência ante a realidade, reagindo ressentido contra a vida.

⁷⁴ Cf. Id. § 4, p. 273; também § 5, p. 279

⁷⁵ Cf. Id. § 6, p. 295

⁷⁶ Cf. “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” § 6. In: KSA I, p. 295

Encontrarmo-nos ainda ao centro daquela atmosfera sugerida por Nietzsche, ao confrontar-nos com grandes espíritos e seus embates para criar para si próprios e estender para sua época uma disciplina do “grande estilo”, como o vimos exercitar em seu ensaio sobre a utilidade e perigo da história para a vida. Também aqui, ao colocar-nos frente a frente com a figura de Sócrates e seu diálogo com a solidão e a morte, Nietzsche voltará de certa forma a insistir no mesmo ponto: “ninguém tem mais direito a nosso respeito do que aquele que possui o impulso e a força para a justiça. Pois nele estão reunidas e ocultas as mais elevadas e raras virtudes, como num mar insondável, o qual acolhe em si correntes vindas de todos os lados, tragando-as para si. A mão do homem justo, quando competente para julgar, não estremece mais ao segurar a balança; inexorável contra si mesmo, ele coloca peso sobre peso, seu olhar não se abate, quando o prato da balança sobe ou desce, e sua voz não soa dura ou partida quando ele proclama o veredicto”⁷⁷. Se mantivermos nossa atenção voltada para Sócrates, poderíamos então considerar, seguindo as indicações de Nietzsche, em que medida essa figura enigmática⁷⁸ poderia encontrar-se bem ao centro dessa encruzilhada existencial, diante da qual todo “grande espírito” um dia viu-se chamado a assumir em suas mãos o cinzel que esculpirá a pedra mais dura, aquela de sua virtude em meio ao embate de vida e morte:

Se ele fosse um demônio gelado do conhecimento, ele iria propagar à sua volta uma atmosfera gelada de uma transumanamente (*übermenschlich*) terrível majestade, que nós teríamos que temer e não honrar: mas que ele é um homem e tenta elevar-se de dúvidas frouxas a uma mais severa certeza; de uma tolerante indulgência ao imperativo “tu tens que” (*du mußt*); da rara virtude da generosidade à mais rara de todas, a da justiça, que ele agora assemelha-se àquele demônio, sem ser, do começo, outro que um pobre homem e, sobretudo, que ele tenha, a cada momento, que expiar em si mesmo sua humanidade e tragicamente consumir a si mesmo por uma virtude impossível – tudo isso o coloca em uma solitária altura, como o *mais venerável* exemplar do gênero humano; pois ele quer a verdade, mas não apenas como frio conhecimento sem conseqüências, mas sim como juíza ordenadora e punidora, verdade não como a possessão egoísta do indivíduo, mas como justificação sagrada para mover todos os marcos fronteiros de possessões

⁷⁷ Cf. Id., p. 286

egoístas, em uma palavra, verdade como juízo final do mundo e certamente não como presa capturada e prazer do caçador singular (*einzelnen Jäger*)⁷⁹

O desafio da criação da “virtude única” como eixo de comando sobre si mesmo e garantia de uma arte para a delimitação de horizontes, dentro dos quais o homem poderá e deverá lançar-se como conquistador e desbravador, como aquele que age e aspira a grandes feitos, ou aquele que venera e luta para preservar o que admira, ou ainda como aquele que sofre e necessidade libertação (*Befreiung*)⁸⁰. Chama-nos atenção o sentido atribuído por Nietzsche, em seu escrito de 1874 sobre a história, aos dois conceitos e designações por ele criados para expressar o poderoso antídoto contra toda força envenenadora e paralisante, contra a arraigada superstição de que não existiria outra possibilidade além dessa mais do que enfadonha realidade⁸¹ – “ahistórico” (*unhistorisch*) e “transhistórico” (*überhistorisch*) circunscrevem, segundo ele nos esclarece, a arte e a força plástica de poder esquecer, cercando-se de um horizonte bem definido, assim como aquela força artística capaz de desviar o olhar do eterno fluxo de vida e morte no qual tudo encontra-se mergulhado, lançando-o ao encontro daquilo que concede à existência o caráter do estável e eterno: a arte e o sagrado⁸². Assim interpretado, o “grande estilo” aparece como antídoto contra simultaneamente dois grandes males da modernidade, tal como Nietzsche os considera: a fraqueza de personalidade, com a correlata impotência do homem para si mesmo; a náusea, acompanhada daquele terrível sentimento de impotência frente ao real.

O grande signo de interrogação sempre a acompanhar os passos, ações e palavras de Sócrates, tal como Nietzsche o sente, faz-se aqui igualmente visível para nós, principalmente se atentamos para a persistente ênfase desse ensaio sobre a história, em toda problemática da educação dos jovens, aqueles que, acredita Nietzsche, mais riscos correm de perder a si mesmos e de ter enfraquecida sua força plástica para a transformação do vivido, dado, e passado, em projeto e esperança de futuro⁸³; mas que, por outro lado, são também os que conduzem a missão, como “a

⁷⁸ Cf. “Ensaio de autocrítica” § 1. In: KSA I, p. 13. Também ao longo do capítulo “O problema de Sócrates”, de *GD*, Nietzsche volta a expressar de diversas formas essa espécie de “grande pergunta” que o perseguia, no que se refere à figura do filósofo ateniense. Cf. KSA VI, p. 67-73

⁷⁹ “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben” § 6. In: KSA I, p. 286/87

⁸⁰ Cf. Id. § 2., p. 258

⁸¹ Cf. Id. § 10, p. 326

⁸² Cf. Id., p. 330

⁸³ Cf. Id., p. 332

primeira geração de combatentes e matadores de serpentes, os quais precedem (*voranziehen*) uma mais feliz e mais bela cultura e humanidade (*Menschlichkeit*), sem ter, dessa futura felicidade e vindoura beleza, mais do que um pressentimento cheio de promessa”⁸⁴. A esses que carregam a esperança de um futuro que virá dirige-se Nietzsche, buscando socraticamente deles se acercar, para narrar-lhes em uma parábola a possibilidade de seu resgate para longe da devastadora doença moderna, pois eles mesmos terão de traduzir, com suas mais pessoais experiências, todo o recebido e percebido através da história, da cultura e do viver, transformando-o artisticamente em uma doutrina singular e única⁸⁵.

A trajetória de Sócrates e seu embate final com o desgosto da vida volta silenciosamente a marcar a reflexão nietzscheana sobre a cultura e os desígnios humanos, assim como a resposta grega ao desafio delfico – “conhece-te a ti mesmo” – encontra-se, para ele, como um enigma, colocado à entrada da cultura ocidental. É uma sentença difícil, lembra-nos Nietzsche, pois o deus não revela nem oculta, apenas indica⁸⁶, restando ao homem a invenção de si mesmo como resposta. Os gregos ofereceram uma bela sugestão: o seu conceito de cultura, “como uma nova e aperfeiçoada *Physis*, sem interior e exterior, sem dissimulação e convenção, a cultura como uma unanimidade (*Einhelligkeit*) entre vida, pensamento, aparência e querer”⁸⁷. Isso deve ser para cada um de nós uma parábola, lança Nietzsche, pois cada um tem de ser aquele que orchestra para si próprio o seu caos interior, de forma a expressar suas verdadeiras necessidades e anseios, afastando para longe de si valores, pensamentos, referências e ensinamentos de “segunda mão”⁸⁸. Fica dessa forma bastante evidente a dimensão atribuída por Nietzsche ao “grande estilo”, enquanto aprendizado para a orquestração do caos e criação da virtude singular, únicas garantias e instrumentos para a elevação da cultura e proteção do homem, contra a devastação provocada pelo sofrimento com o imponderável.

⁸⁴ Cf. Id., p. 331

⁸⁵ Cf. Id., p. 332

⁸⁶ Cf. Id. § 10, p. 333. Nietzsche refere-se aqui à sentença de Heráclito, sobre aquela outra sentença, a do deus de Delfos, segundo a qual “o senhor, de quem é o oráculo em Delfos, nem diz nem oculta, mas dá sinais”. Cf. Heráclito. Fragmento 93. In: *Os Pré-Socráticos. Coleção Os Pensadores*. 2ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et alli. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 88. Nietzsche traduz diferente este fragmento: o deus “não oculta nem anuncia (*verkünden*), apenas aponta”

⁸⁷ Cf. Id., p. 334

⁸⁸ Cf. Id., p. 333

Sugerimos manter tal interpretação do “grande estilo” sempre em nosso horizonte de análise, para reaproximarmos da leitura realizada por Nietzsche, ao final da década de oitenta, daquele ensinamento artístico grego para o domínio sobre o caos interior das paixões e sua espiritualização numa mais elevada *Physis*. A imagem de Sócrates deve novamente servir-nos de sugestão e interrogação, se tomarmos como referência justamente o embate do homem com aquele imponderável, e o desafio a ele posto pela sentença do deus de Delfos. Aos olhos de Nietzsche, o filósofo e educador da juventude ateniense traduziria a imagem do homem que sofre e que, em seu embate com a complexidade e contradição da realidade, sente-se impotente para dar expressão à multiplicidade de elementos e à tensão constante entre opostos, próprios da existência, vendo-se, assim, diante da única alternativa a seu alcance: a de eliminar o que julga prejudicial e questionável – o tal “reverso das coisas”. Segundo Nietzsche, a sentença esclarecedora dessa impotência de Sócrates para a “sabedoria da totalidade” seria aquela na qual, diante da taça de cicuta, ele identifica a vida a uma enfermidade e a morte à libertação do que fora para ele uma prisão⁸⁹. Sócrates estava farto, assegura-nos Nietzsche⁹⁰. Mas o que indica isto, senão que ele “sofreu da vida”⁹¹? O que poderia sinalizar aquele tom de dúvida e melancolia, repleto de cansaço da vida, de oposição à vida, senão que também aos sábios acomete a enfermidade da falta de força interior?⁹²:

A mim mesmo, essa irreverência de pensar que os grandes sábios são *tipos decadentes* (*Niedergangs-Typen*), ocorreu-me pela primeira vez exatamente em um caso em que a ela se opõe do modo mais enérgico o preconceito erudito e não-erudito: eu me deu conta de que Sócrates e Platão são sintomas de decaimento, instrumentos da dissolução grega, pseudo-gregos, anti-gregos (“O nascimento da tragédia”, 1872) (...) coincidiam fisiologicamente em algo, para adotar, *ter que (müssen)* adotar – uma mesma atitude negativa frente à vida. Julgamentos, julgamentos de valor sobre a vida, a favor ou contra,

⁸⁹ Cf. GD “O problema de Sócrates” § 1. Nietzsche refere-se aqui a uma passagem do *Fedón* de Platão, 118 a, onde este narra os últimos momentos do mestre. São conhecidas as últimas palavras de Sócrates, antes de tomar a taça de cicuta, ditas para um de seus discípulos, Critón, avisando-o que eles deviam um galo a Asclépio, e pedindo que ele cumprisse o dever, pagando-o. Segundo nos lembra o tradutor espanhol de GD, em Atenas era costume a oferenda de um galo a Asclépio, em agradecimento pela recuperação de uma enfermidade. Cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7ª Ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, nota 39, p. 149. Apenas a título de esclarecimento, Asclépio seria o herói e o deus da medicina, cf. Grimal, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, s/d, p. 49

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ Cf. FW § 340

⁹² Cf. GD “O problema de Sócrates” § 1

não podem, por fim, nunca ser verdadeiros: eles têm valor unicamente como sintomas (...)⁹³

É pelo viés do sofrimento com a vida e da impotência para criar sínteses artísticas do humano, que Nietzsche parece querer aproximar o mestre do discípulo, quando ele indica que também Platão precisa (*müssen*) adotar a mesma atitude negativa frente à vida⁹⁴, pois participa do mesmo contexto de decadência. A “enfermidade”, à qual Nietzsche refere-se, deve ser entendida, como podemos ler acima, enquanto processo pelo qual os critérios de valor para o viver passam a expressar uma atitude de depreciação em relação à vida mesma, uma necessidade de estreitamento do ângulo de possibilidades do efetivo. Isso deverá ficar mais claro, se contrapusermos à esses trechos sobre a enfermidade sofrida por dois gregos ilustres, aquilo que Nietzsche diz acerca dos valores transformados em “virtudes da contra-natureza”. Perceberemos, então, ser plenamente justificável remetermo-nos à indignação de Nietzsche diante da sentença socrática condenando o viver como uma enfermidade a ser superada, logo na sequência de um fragmento sobre a impotência para o caráter contraditório da existência. O desgosto de Sócrates para com o viver, a enfermidade que ele aí pressente, refere-se justamente à sua percepção de ser acometido pelo mal-estar de ter que estar em meio a todo esse cenário complexo onde predominam tensões inconciliáveis, precariedades insuperáveis, todo erro e infâmia aos quais o corpo e suas demandas nos impõem, ao mesmo tempo a ânsia sem fim desse “fáustico infinito no peito”, que a tudo quer superar e sobre tudo como que planar.

Em um capítulo de *GD*, justamente intitulado “Moral como contra-natureza”, veremos Nietzsche fazer veemente defesa do “grande estilo”, sem assim a ele se referir, como a habilidade “artística” para espiritualização das paixões, como uma espécie de sabedoria de orquestração de todas essas vivências humanas com a precariedade e, simultaneamente, profusão da realidade, como que sugerindo, silenciosamente, ser a imagem daquele Sócrates impotente ante sua própria impotência, uma espécie de ícone que precisamos considerar, se queremos refletir sobre os riscos para o homem e cultura de toda construção da virtude como sabedoria para a castração e

⁹³ Id. § 2. In: KSA VI, p. 67/68

⁹⁴ Ibidem. Mais uma vez vemos Nietzsche insistir no caráter de emergência e de ausência de opção, enfatizando, inclusive grifando, o verbo *müssen*. Nietzsche diz, aqui, sobre o “consenso dos sábios” a respeito do pouco valor da vida: “er beweist vielmehr, dass sie selbst, diese Weisesten, irgend worin *physiologisch* übereinstimmen, um auf gleiche Weise negativ zum Leben zu stehn, – stehn zu *müssen*”

seccionamento da complexidade de que são feitos homem e cultura. Se épocas existiram nas quais fazia-se guerra às paixões por temor diante dos perigos que elas representam para a estabilidade, seja do homem seja da cultura, pretendendo-se aniquilá-las, também poder-se-ia constatar momentos bem sucedidos no que diz respeito à sua “espiritualização”⁹⁵, ou seja, sua coerção sob o domínio de uma forma, um caráter, um único sentido. Aproximando duas expressões da impotência, uma aquela da incapacidade para a orquestração de impulsos conflitantes, outra, correlata a essa, a da necessidade de aniquilação daquilo que se revela ameaçador ou mesmo daquilo percebido como desvio, erro, lacuna, estranheza na existência, Nietzsche indica, nesse capítulo crucial de seu *GD*, ser o ensinamento proposto pela sabedoria artística para a totalidade aquele que não mais distingue criação artística de si próprio pelo homem e espiritualização do que nele é fato bruto da natureza.

Continuando o tom do que vimos ser a decadência dos sábios gregos, Nietzsche trata aqui da necessidade de “todos os velhos monstros da moral”⁹⁶ de pregar guerra às paixões, seguindo uma lógica, segundo ele, muito antiga, presente em toda tradição religiosa cristã, e que poderia ser constatada, por exemplo, na sentença testamentária “se teu olho te escandaliza, arranca-o”⁹⁷. No entanto, em consonância com o que vimos no fragmento do outono de 1887, sobre homens que sucumbem diante do crescimento da tensão de elementos contrários, Nietzsche alerta para o fato de que “aniquilar as paixões e apetites meramente para prevenir sua estupidez e suas conseqüências desagradáveis”⁹⁸, como o propuseram ao longo da história “monstros sagrados” da moral, apenas revela uma outra forma de debilidade, já que “os meios radicais são indispensáveis apenas aos degenerados”⁹⁹. A Igreja, por exemplo, lembra-nos Nietzsche, “combate a paixão com a extirpação, em todos os sentidos da palavra: sua medicina, sua ‘cura’ é a castração (*Castratismus*). Não se pergunta jamais ‘como espiritualizar, embelezar, divinizar um apetite?’ – em todos os tempos ela colocou a pressão da disciplina no extermínio (da sensualidade, do orgulho, da ânsia de domínio, da ânsia de posse, da ânsia de vingança)”¹⁰⁰, justamente dando-nos mostra de ser dominada por aquela espécie de “desejabilidade dos medíocres”, ao pretender construir um ideal humano do qual

⁹⁵ GD “Moral como contra-natureza” § 1

⁹⁶ Ibidem

⁹⁷ Ibidem. Nietzsche refere-se aqui a uma passagem do *Novo Testamento*, citando palavras de Jesus no Evangelho de São Mateus, 5: 29. Cf. *Crepúsculo de los ídolos*. 7ª ed. Trad. e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 153, nota 65

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ GD “Moral como contra-natureza” § 2

¹⁰⁰ Id. § 1

devesse ser eliminado todo o prejudicial, mau, perigoso e questionável próprio à vida¹⁰¹. “Atacar as paixões em sua raiz, conclui Nietzsche, significa atacar a vida em sua raiz”¹⁰², significa inabilidade artística para lidar com o real do qual somos feitos e apenas no qual podemos existir.

Aquilo que Nietzsche denomina “moral contra-natural”, revela-se exatamente como a enfermidade à qual ele acusava Sócrates e Platão de terem sucumbido, um “estado inartístico” que elegeria, instintivamente, a castração e o extermínio, na luta com os apetites, com as tensões, com todo o caráter contraditório da realidade, por tratar-se aqui de indivíduos débeis, “demasiadamente degenerados para poder impor-se moderação no apetite”¹⁰³. É nesse sentido que devemos entender o diagnóstico de “enfermidade”, proferido por Nietzsche em relação àqueles filósofos, enquanto “impotência para a realidade”, sendo sua “moral contra-natural” fruto da reação diante desta “impotência artística”. No entanto, não deve passar despercebido o fato de que só pode existir uma moral “contra-natural”, se pressupõe-se uma “moral natural”. Sem dúvida, esclarece Nietzsche, esta deve ser buscada em todos os valores “sãos”, ou seja, naqueles valores que estão regidos por um “instinto de vida”¹⁰⁴. Mas do que nos fala Nietzsche, quando condensa a fórmula “instinto de vida” para expressões de valor? A resposta, acreditamos, ele apresenta-nos em uma curta sentença, na qual defende a riqueza em antíteses como a prova de fecundidade da vida em um indivíduo, pois só a guerra denuncia a “vida grande”¹⁰⁵. A realidade, acrescenta ele mais adiante, apresenta-nos uma riqueza fascinante de tipos, a exuberância própria de um jogo pródigo, a constante mudança de formas¹⁰⁶, portanto, renunciar ao desafio dessa complexidade, revela apenas um sintoma que deve nos induzir a refletir sobre o estado geral daqueles cujo ódio e inimizade conduziram à construção de sistemas de valor voltados, precisamente, contra os instintos da vida, condenando-os¹⁰⁷.

Todos os “grandes monstros da moral” apresentam-se aqui diante de tal definição, o que nos permite ler os nomes tanto de Sócrates como de Platão, quando Nietzsche fala de certos “ascetas impossíveis”, esclarecendo ser esse o caso daqueles que, por ausência de alternativa anímica ou fisiológica, mostraram-se incapazes da firmeza necessária para a “cura radical”, para renunciar a seu

¹⁰¹ Cf. 10 [111] KSA XII, do outono de 1887, p. 519/20

¹⁰² GD “Moral como contra-natureza” § 1

¹⁰³ Id. § 2

¹⁰⁴ Id. § 4

¹⁰⁵ Id. § 3

¹⁰⁶ Id. § 6

¹⁰⁷ Id. § 4

“demônio” ¹⁰⁸. Acreditamos que deve estar relativamente claro, a essa altura, o sentido que Nietzsche empresta ao termo moral, quando o associa a um “estado inartístico” para a realidade, o que torna bastante pertinente voltarmos a falar em “desnaturalização do homem”, quando sob a regência dessa “moral contra-natural”. Por outro lado, deve também soar coerente lembrarmos, nesse momento, daquele modelo criado por Nietzsche para dar imagem ao conceito de “grande estilo”, seja através do nome de Goethe, seja através da recorrência ao Renascimento e a artistas renascentistas ¹⁰⁹. Da mesma forma que não nos deve causar estranhamento a facilidade com a qual Nietzsche substitui o nome de Sócrates pelo de Rousseau, quando quer falar de uma “vontade de ideal e fuga da realidade”, não pode soar arbitrário ligarmos toda essa temática do estilo grande a um “estado artístico para a realidade”, aproximando artistas e épocas: Goethe e a “grande coragem” grega trágica; o Renascimento e a virtude de Tucídides:

Por fim, minha desconfiança em relação a Platão vai ao fundo: eu o acho tão desviado de todos os instintos fundamentais dos helenos, tão moralizado (*vermoralisiert*), tão cristão antes do cristianismo – ele já tem o conceito “bom” como conceito supremo – que a propósito do fenômeno Platão como um todo preferia empregar, mais do que nenhuma outra expressão, a de “mentira superior”, ou se agrada mais ao ouvido, idealismo (...) Minha recreação, minha predileção, minha *cura* de todo platonismo foi em todo tempo *Tucídides* (...) Do deplorável embelezamento dos gregos com as cores do ideal (...) nenhuma outra coisa cura mais radicalmente do que Tucídides (...) A filosofia grega como *décadence* do instinto grego; Tucídides como a grande soma, a última revelação daquela objetividade forte, rigorosa, dura, que o heleno antigo tinha em seu instinto. A *coragem* frente à realidade é o que em última instância diferencia naturezas tais como Tucídides e

¹⁰⁸ Id. § 2. Em apenas uma curta sentença, proliferam sentidos “subliminares”. Primeiro a referência a um tipo de asceta que foi impelido ao ascetismo, não por escolha, mas por ausência desta. Novamente Nietzsche acentua aquele caráter de necessidade e impossibilidade de alternativa, que vimos predominar na análise do “problema de Sócrates” e de seus “enfermos”. Mais ainda, a indicação de existirem diferentes tipos de ascetismo, já nos adianta algo de fundamental para a leitura que ainda faremos da IIIª dissertação de *Para a genealogia da moral* (GM).

¹⁰⁹ Em diversas passagens Nietzsche emprega o nome de Rafael, como representante do que ele identifica como “cultura artística” e como a força de uma “sabedoria artística para a síntese”. O Renascimento aparece, igualmente, como uma espécie de “modelo histórico” dessa cultura artística que será, sistematicamente, contraposta por Nietzsche ao romantismo e igualmente ao nome de Rousseau. Cf., por exemplo, GD “Incursões...” § 9; e os fragmentos póstumos 14 [117] KSA XIII; 41 [7] KSA XI; 2 [114] KSA XII; 9 [146] KSA XII; 10 [2], [3] e [5] KSA XII. Nestes três últimos, Nietzsche faz um resumo de seus “sins” e “nãos”, contrapondo o romantismo rousseauiano e cristão, como exemplos de negação da realidade, ao “ideal da renascença”, como a “saúde da totalidade”: o “grande estilo” no agir novamente descoberto; o mais poderoso instinto, aquele da vida mesma, a ambição do poder (*Herrschaft*), aquele que afirma, cf. 10 [5], KSA XII, p. 457.

Platão: Platão é um covarde frente à realidade, – *por conseguinte*, foge para o ideal;
Tucídides tem domínio de si, – *por conseguinte*, tem também domínio das coisas... ¹¹⁰

Novamente a temática da “desnaturalização do homem”, ruptura associada também aqui à dissolução da síntese dos instintos gregos e a uma progressiva recusa da realidade em toda sua complexidade. Platão, tal como Nietzsche o representa, deve ser lido como um momento emblemático, uma espécie de ícone mítico, poderíamos dizer, já que, Nietzsche bem o sabe, um tal processo de desligamento do homem e de uma cultura de seus instintos fundamentais, e por consequência seu afastamento da natureza em direção a um mundo “inventado”, ao ideal, não se deu no tempo de uma vida e nem através de apenas um homem ou pensador. Platão é um signo de interrogação, colocado junto a todo conceito e valor desenraizado do solo da vida prática, da história, da natureza. Nesse sentido, Nietzsche pode falar de um Platão já cristão, assim como apontar no conceito de “bem” supremo de sua filosofia sinais inequívocos do ideal cristão, o mesmo ideal, agora platonicamente cristianizado, que exercerá forte fascinação sobre as naturezas mais nobres da Antigüidade, seduzindo-as em direção à “cruz” ¹¹¹.

O nome contraposto por Nietzsche ao de Platão não deixa dúvidas quanto ao caráter do confronto. Tucídides marca bem a divisão territorial entre forças moralizadoras da existência e os instintos artísticos profiláticos. Percebe-se aqui, inequivocamente, a identidade entre sabedoria da arte e “grande coragem” para a totalidade da realidade. Significativo porém notar que, aquilo nessa passagem atribuído a Tucídides, Nietzsche dizia, em outro lugar, ser característica própria do grego dionisiaco, que carregava em sua alma o maior dos enigmas: a oposição entre dionisiaco e apolíneo, transformada no grande triunfo da afirmação da vida, como podemos ver nas análises da arte trágica. Tucídides é exatamente essa soma de “vontade para os horrores da vida” com “vontade de medida e de limite”, traduzida em apologia da aparência, da ilusão e da arte, tal como Nietzsche a descrevera naquele fragmento póstumo dedicado à síntese da oposição de apolíneo e dionisiaco na alma grega, por nós já citado ¹¹². Sua forma de ilusão, não podemos esquecer, é aquela própria do “grande artista”, aquela que revela uma estima suprema pela realidade e que, justamente por tanto estimá-la, quer vê-la duplicada, escolhida, reafirmada.

¹¹⁰ GD “O que devo aos antigos” § 2. In: KSA VI, p. 155/56

¹¹¹ Cf. Ibidem

¹¹² Cf. 14 [14] KSA XIII, da primavera de 1888, citado logo no início de nossas análises de GT, no começo da Iª parte

Repete-se aqui aquela distinção feita por Nietzsche entre duas espécies de “vontade de mentira” ¹¹³, uma expressa pelo “grande artista, fruto de uma “sabedoria da arte para a totalidade da realidade”; outra representada por Platão, fruto da covardia frente à complexidade da realidade e que procura refúgio desta no ideal, em uma outra realidade inventada, àquela transcendente. Questões fundamentais gravitam, nessa passagem, em torno do nome de Tucídides, uma delas a que aponta para uma certa “grande coragem” para a totalidade da realidade. A que nos remete Nietzsche, quando fala dessa “grande coragem” do artista frente à realidade? Podemos aproveitar a oportunidade para retomarmos os escritos dedicados a GT, em especial aquele no qual essa questão adquirirá a dimensão de uma interrogação pessoal de Nietzsche sobre sua própria trajetória filosófica. Escrito em 1886 como parte de um movimento de retomada não apenas de GT mas também de sua história pessoal ¹¹⁴, igualmente daquilo que lhe era mais próprio¹¹⁵, este

¹¹³ Quanto às diferentes formas de “mentira”, cf. *O Anticristo* § 56, onde Nietzsche irá afirmar que o que “em última instância importa é a *finalidade* com que se mente. O fato de que no cristianismo faltem as finalidades ‘santas’ é *minha* objeção contra seus meios. Só finalidades *más* (*schlechte Zwecke*): envenenamento, calúnia, negação da vida, desprezo pelo corpo, degradação e auto-profanação (*Selbstschändung*) do homem pelo conceito de pecado (...)”, cf. *Der Antichrist*. In: KSA VI, p. 239

¹¹⁴ Não podemos esquecer que Nietzsche retoma, nesse momento, suas obras anteriores a *Assim falou Zaratustra*, relendo-as e lhes acrescentando um texto a título de “prefácio”. Este é o caso de *Humano demasiado humano*, *Aurora*, *A gaia ciência*, assim como GT. Em um texto de introdução a uma edição italiana de “Ensaio de autocrítica”, Marco Brusotti esclarece muito dessa postura filosófica de Nietzsche, sempre em constante diálogo interior consigo mesmo e com sua trajetória e sempre externando esse diálogo em suas obras. Brusotti apresenta aqui uma rica interpretação desses escritos de Nietzsche de 1886, retomando a própria obra, cf. Brusotti, Marco. *Introduzione*. In: *Tentativo di autocritica*. Genova: Il melangolo, 1992, p. 9-60. Em um texto-comentário sobre os fragmentos póstumos do último ano de vida produtiva de Nietzsche, G. Colli chama nossa atenção para esse movimento executado por Nietzsche de “retorno a si mesmo”, como Colli o classifica, nos últimos meses de vida lúcida, aqui referindo-se mais especificamente aos escritos nos quais, desde a primavera de 1888 até os últimos dias deste ano, Nietzsche retoma sua própria obra, além de sua relação e ruptura com Wagner. Segundo aquele comentador, poder-se-ia diagnosticar aí um certo enfado de Nietzsche com a abstração, com o trabalho em torno de conceitos abstratos, fato que o teria conduzido a uma atitude de “olhar para trás”. Esse movimento de Nietzsche sobre sua própria trajetória teria, segundo ainda Colli, produzido o efeito paradoxal de conduzi-lo a novas formulações teóricas, as quais ocultariam, sob um brilho e petulância exteriores, uma dimensão de profundidade ainda não devidamente pesquisada. Cf. Colli, G. *Die nachgelassenen Fragmente von Anfang 1888 bis Januar 1889*. In: *Distanz und Pathos*. Trad. do italiano por Ragni M. Gschwend e Reimar Klein. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1993, p. 139-144, aqui cf. p. 140-142. Concordamos apenas em parte com tal comentário. Como esse é um ponto essencial para nossa tese, vamos esclarecer aqui a discordância. Acreditamos que tal movimento de “olhar para trás” e mesmo de voltar-se sobre si próprio, faz parte tão essencialmente da trajetória de reflexão de Nietzsche, que constitui mesmo, a nosso ver, o que singulariza sua filosofia e lhe dá um tom absolutamente único. Não resta dúvidas de que, a partir de um determinado momento, seus escritos passam a tratar de forma mais reiterada dessa auto-reflexão do passado, fato que parece estar em conexão com a ruptura com Wagner e o processo de “convalescença”, como Nietzsche o chama, pelo qual ele teria passado no início dos anos oitenta, diretamente relacionado com o episódio Lou Salomé/Paul Rée, mas que, sem dúvida, remeteria à dor da ruptura com Wagner, ferida esta, ao que parece, nunca totalmente cicatrizada. Pode-se perfeitamente perceber isso apenas acompanhando a narrativa biográfica de Nietzsche, cf. Janz, Curt Paul *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 vol. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978. Especialmente o vol. 1, segunda parte: “Abschied von Bayreuth (1876)”, p. 699 e ss.; ainda vol. 2, especialmente o capítulo intitulado “Ich trachte nach meinem Werk (Sommer/Herbst 1885)”, p. 391 e ss.. Seria impossível aqui enumerar as inúmeras passagens onde podemos acusar tal movimento de retomada do seu próprio passado, por parte da reflexão nietzscheana, mas apenas a título de exemplo, citamos algumas: cf. “Ensaio de autocrítica”; *FW*

“Ensaio de autocrítica”, acreditamos, oferece-nos uma belíssima oportunidade para dimensionarmos o sentido daquela “sabedoria da arte para a totalidade”, batizada com o nome de Dioniso, na obra tardia de Nietzsche. Tendo em mente aquele enfado dos sábios gregos para com a vida e sua postura de distanciamento desta, tal como vimos na crítica a Sócrates e Platão em *GD*, seria o momento de também nos perguntarmos: será o pessimismo sempre indício de “vontade de fuga da realidade”?

É o pessimismo *necessariamente* signo de declínio, ruína, de fracasso, de instintos (*Instinkte*) fatigados e debilitados? (...) Existe um pessimismo da *força*? Uma predileção intelectual pelas coisas duras, horríveis, más, problemáticas da existência, predileção nascida de um bem-estar, de uma saúde transbordante, de uma *abundância* (*Fülle*) da existência? Existe talvez um sofrimento de superabundância (*Überfülle*) mesma? Uma tentadora valentia do mais agudo dos olhares, valentia que deseja o terrível, por considerá-lo o inimigo, o digno inimigo, no qual ela pode provar sua força? (...) O que significa, justamente entre os gregos da época melhor, mais forte, mais valente, o mito *trágico*? E o fenômeno enorme do dionisiaco? O que significa, nascida dele, a tragédia? – E por outro lado: aquilo do que morreu a tragédia, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a jovialidade do homem teórico – como? não poderia ser justamente esse socratismo um signo de declínio, de fadiga de enfermidade, de instintos que se dissolvem de modo anárquico? E a “jovialidade (*Heiterkeit*) grega” do helenismo tardio, apenas um crepúsculo? A vontade epicúrea *contra* o pessimismo, apenas uma cautela (*Vorsicht*) do homem que sofre? (...) Seria o cientificismo apenas um medo e uma fuga do pessimismo? Uma sutil defesa contra a *verdade*? ¹¹⁶

“Prefácio”, onde o próprio sentido do texto parece ser esse “olhar sobre a própria vivência”; *GM* “Prefácio”, onde vemos a narrativa de sua trajetória interior em torno do questionamento trágico, central para esta obra, do sentido do mal para a existência; 2 [13] KSA XII, datado entre outono de 1885 e outono de 1886, onde Nietzsche, referindo-se à problemática do niilismo e do que ele chama “apequenamento do homem”, acrescenta ter sido essa sempre a sua suspeita, que sempre retorna, sua preocupação, que atormenta o seu sono, sua esfinge junto à qual mais de um abismo o ameaçam; cf. também *GD* “O que devo aos antigos” § 5; assim como, por exemplo, todo *O caso Wagner* deixa entrever um “acerto de contas” de Nietzsche com ele próprio

¹¹⁵ Cf. “Ensaio de autocrítica” § 1. In: KSA I, p. 11, onde Nietzsche esclarece que seja o que for que esteja na base desse livro problemático, o certo é que essa é uma “questão profundamente pessoal”

¹¹⁶ “Ensaio de autocrítica” § 1. In: KSA I, p. 12/13

De acordo com o que podemos ler acima, a resposta àquela questão é seguramente negativa. Não, o pessimismo nem sempre aponta para uma fuga da realidade, por mais que esta se revele ao homem em toda sua dimensão de horror, desafiando-o como o pior dos inimigos. Tal avaliação, como já sabemos, Nietzsche traz consigo desde suas primeiras análises do mito e da arte trágicos, quando ele se viu diante da indagação, que aliás não era só dele, do porquê de tais manifestações de horror causarem evidente prazer, de terem mesmo se tornado o centro artístico de uma cultura como a grega. Mais ainda, ele havia constatado, já à época de *GT*, existir naquela cultura, em seu momento de maior vigor, um evidente “desejo do feio”, uma “boa e rigorosa vontade, própria do heleno primitivo, de pessimismo, de mito trágico, de dar imagem a todas as coisas terríveis, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que há no fundo da existência”¹¹⁷. Por outro lado, tal “vontade de pessimismo” em meio à exuberância de um povo colocaria, inevitavelmente, um signo de interrogação diante do otimismo da racionalidade socrática, assim como diante daquilo que Nietzsche identifica como a excessiva “precaução epicúrea” contra todo pessimismo. Teria sido precisamente nos tempos de sua dissolução e debilidade, quando não mais contavam com a confiança interior necessária para enfrentarem todo horror e ameaça inerentes ao destino humano e à história, quando já haviam perdido contacto com aquela sabedoria trágica da arte para orquestração de impulsos opostos, que os gregos se tornaram cada vez mais otimistas, mais superficiais, também mais ansiosos por explicações lógicas, mais desejosos de dominarem todo aparato racional para a compreensão da realidade? ¹¹⁸

Acreditamos que a aproximação sugerida entre os nomes de Sócrates e Epicuro pelo viés do sofrimento da vida, repete aqui uma questão persistente na trajetória de Nietzsche: seria o otimismo um escudo para o homem que sofre e se defende do sofrimento? ¹¹⁹. Novamente

¹¹⁷ Cf. “Ensaio de autocritica” § 4

¹¹⁸ Ibidem

¹¹⁹ Ibidem. Quanto ao nome de Epicuro, Nietzsche voltará a ligá-lo ao pessimismo romântico – o qual, segundo ele, seria o oposto de um pessimista dionisíaco – assim como ao “caso do cristão”, “que na realidade é somente uma espécie de epicúrio e, como este, essencialmente um romântico”. Cf. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, aqui § 370, p. 273. Este parágrafo faz parte do Vº Livro dessa obra que, como se sabe, foi escrito no outono de 1886, juntamente a um prefácio, para ser acrescentado a uma nova edição da obra. Chamamos atenção aqui para essa passagem, na qual Nietzsche aproxima os nomes de Epicuro e do cristianismo, qualificando-os como “pessimistas românticos”, indicando claramente a ausência de uma correspondência histórica e factual nessas avaliações. Ao contrário disso, uma passagem como essa atesta a sua intenção de construir um “Tipo”, e não a de definir contornos históricos e “reais” dos nomes apontados. O fato de Nietzsche frisar que Epicuro é o posto de um pessimista dionisíaco, “assim como o ‘cristão’”, colocando em aspas este “cristão”, acentua ser mesmo o “cristianismo”, para ele, muito mais do que o movimento religioso histórico nascido do judaísmo e que catequizou a Europa nos primeiros séculos da nossa era. Voltaremos ainda a este § 370, para uma análise mais minuciosa

deparamos com a fuga da realidade, com a impotência para vivê-la em toda sua amplitude e, portanto, com a necessidade de defesa e de proteção. No entanto, algo mais do que a mera procura de proteção deve ser destacado na avaliação de Nietzsche, segundo podemos perceber na sequência. Para ele, o centro de sua análise dessa “vontade de fuga da realidade”, tal como ele a desenvolveu em sua primeira obra, deve ser buscado na denúncia justamente de um tipo de impotência para a totalidade, bastante visível naquilo que ali, em *GT*, permaneceu “invisível”: o cristianismo, “a mais aberrante variação” sobre o tema da amputação da existência, pois nele poder-se-ia detectar um modo de pensar e de valorar absolutamente hostil à vida, mais ainda, uma rancorosa e vingativa aversão à vida ¹²⁰. Uma afirmação como essa já estava implícita, como bem vimos, na análise sobre Sócrates em *GT* e se repetirá nas acusações contra o romantismo de Rousseau, em sua busca por uma natureza originária. No entanto, o que mais chama nossa atenção nessa referência do “Ensaio de autocrítica” à hostilidade do cristianismo à vida é a asserção de que tal atitude deve remeter-nos à arte, o que legitimaria nossa perspectiva nesta tese de sempre aproximar e confundir os nomes do cristianismo, de Sócrates e Schopenhauer, entre outros ilustres criadores, no que se refere à explicitação daquilo que Nietzsche diz ser um “inartisticismo específico do instinto”, conceito inventado por ele, acreditamos, exatamente com o objetivo de tornar evidente tal impotência para a transformação artística da realidade.

Exatamente em que medida a aversão à vida aponta para a arte, isso é esclarecido imediatamente a seguir, quando Nietzsche assevera que aversão a uma delas só pode indicar aversão à outra, pois ambas fundam-se na complexidade do “mundo”, este entendido como aparência, arte, engano, ótica, perspectiva, erro ¹²¹. Nesse sentido, pode-se perfeitamente concluir que o “precavido e hostil silêncio” ¹²², guardado por *GT* em relação ao cristianismo, deve ser entendido exatamente em conexão com a defesa daquela “sabedoria para a totalidade” nessa obra, tese que veremos reforçada, logo a seguir, quando Nietzsche nos informa a razão pela qual o cristianismo sempre lhe pareceu a mais escandalosa variação sobre o tema da amputação da vida em sua totalidade: ele surge e cresce a partir de sentimentos humanos de desconforto em relação ao mundo, sentimentos que irão transformar-se em ódio às características mais próprias da vida, a seu incessante movimento e instabilidade, aos apelos sentidos como agressivos vindos de sua

¹²⁰ Cf. *Id.* § 5

¹²¹ Cf. “Ensaio de autocrítica” § 5

¹²² *Ibidem*

materialidade, um ódio aos afetos, aos sentidos, à superfície da beleza, em nome de um “mais além (*Jenseits*) inventado para caluniar o aqui (*Diesseits*)”, ódio que, na verdade, nada mais seria do que “náusea e fastio da vida”¹²³, tudo conduzindo a um desejo de afastamento, de desligamento desse mundo, “movimento” este que, segundo Nietzsche, pode ser facilmente constatado na “incondicional vontade do cristianismo de admitir valores só morais”¹²⁴, negando validade à sabedoria da arte, da aparência e superfície da vida, quanto à tarefa de ensinar ao homem as virtudes necessárias para o domínio daquele perigoso território do aparente sem domínio, habitado pelas paixões, por apetites os mais violentos, impulsos desconhecidos, todo o “lado reverso” de nós mesmos.

Embora Nietzsche não empregue em momento algum aqui a expressão “sabedoria para a totalidade”, acreditamos que ela traduza perfeitamente aquilo que ele indica ser a tese em torno da qual ergueu-se *GT*, contra uma interpretação da vida que a queria amputada, diminuída, drenada em sua complexidade e suas tensões. Daí ser mesmo compreensível, justifica-se ele, toda aquela “metafísica de artista”, uma ociosa e arbitrária fantasmagoria, mas que, no essencial, denunciava um espírito que se defendia contra a interpretação e o significado apenas morais da existência¹²⁵; contra a “vontade moral” e sua inerente impotência para a totalidade, teria se erguido então com esse livro, acrescenta Nietzsche em tom pessoal, seu instinto defensor da vida, inventando para isso “uma doutrina e valoração radicalmente opostas da vida, uma doutrina e uma valoração puramente artísticas, *anticristãs*”¹²⁶. Como denominar tal “sabedoria artística para a totalidade da vida”? Com uma dose de auto-ironia Nietzsche responde ter, enquanto filólogo e homem de palavras, e não sem uma certa liberdade, escolhido o nome de um deus grego, batizando-a de dionisiaca¹²⁷.

Logo no início do parágrafo seguinte de “Ensaio de autocrítica”, Nietzsche fará uma pergunta que nos permite entrever algo da dimensão por ele atribuída àquelas “intuições” lançadas pela primeira vez em *GT*, acerca dessa “sabedoria artística dionisiaca”. A sequência da reflexão nos oferece, acreditamos, mais uma oportunidade para entendermos a permanência da “questão trágica”, no que se refere a uma análise da “desnaturalização do humano”:

¹²³ Ibidem

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Ibidem

Entende-se qual a tarefa (*Aufgabe*) que eu ousei tocar já com esse livro? ...Quanto lamento agora que eu não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de me permitir, em todos os sentidos, uma *linguagem própria* para expressar umas intuições e ousadias tão próprias, – que eu tentasse expressar penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, umas valorações estranhas e novas, que iam radicalmente tanto contra o espírito de Kant e de Schopenhauer, assim como a seu gosto! Como pensava Schopenhauer de fato sobre a tragédia? “O que dá a todo o trágico o impulso para elevação – diz ele em *O mundo como vontade e representação* (...) – é a aparição do conhecimento (*Aufgehen der Erkenntniss*) de que o mundo, a vida, não podem dar uma satisfação autêntica, e, portanto, *não são dignos* de nosso apego: nisso consiste o espírito trágico –, esse espírito conduz, segundo isso, à *resignação*”. Oh, de que modo tão distinto falava a mim o dionisíaco! Oh, quão longe de mim encontrava-se, então, justo toda esta resignabilidade (*Resignationismus*)! – Mas no livro há algo muito pior, que eu agora lamento mais ainda do que ter obscurecido e estropeado com fórmulas schopenhauerianas uns pressentimentos dionisíacos: a saber, que eu arruinei totalmente o grandioso problema grego, tal como se me parecia, pela interferência de coisas muito modernas! (...) À margem, claro, de todas as esperanças apressadas e de todas errôneas aplicações à realidade do presente, com o que eu arruinei então meu primeiro livro, permanece o grande signo de interrogação do dionisíaco, tal como ele foi ali colocado, também no que se refere à música: como deve ser feita uma música que não tivesse uma origem romântica, como a tem a música alemã, – sim uma origem *dionisiaca*?...¹²⁸

Deve ficar desde já claro o que Nietzsche supõe quando fala dos destinos da música. Como teremos oportunidade de ver um pouco mais à frente, coloca-se aqui a questão do sentido da cultura, se esta será dominada por aquela rancorosa e vingativa aversão à vida, pela náusea romântica e sua “vontade de fuga da realidade”, ou se, muito ao contrário disso, ela poderá ousar a “grande coragem” dionisiaca para a totalidade da vida. Contrapor a música alemã, como exemplar do fastio romântico da vida, a uma suposta música de origem dionisiaca, indica sobretudo que permanece presente a questão da “sabedoria trágica para a totalidade”, como medida para a tarefa de propor a “naturalização do homem”. Queremos sobretudo destacar, na passagem supracitada, a

¹²⁸ “Ensaio de autocritica” § 6. In KSA I, p. 19/20

referência à teoria do trágico de Schopenhauer, a qual, segundo Nietzsche, pregaria a resignação e o desligamento da vida. Também aqui ele insiste na contraposição entre tal modo de ver e a sua interpretação da sabedoria trágico-dionisiaca, identificando indiretamente o que será mais enfaticamente afirmado em outros momentos da obra dos anos oitenta, como veremos: a indissociabilidade existente, para ele, entre Schopenhauer e a música romântica de Wagner.

Em inúmeras passagens, estes dois nomes aparecem mais do que lado a lado, quase intercambiáveis para Nietzsche. Deixando momentaneamente de lado o factual a respeito da íntima conexão existente entre o pensamento schopenhaueriano e Wagner¹²⁹, seria pertinente tratarmos de uma expressão muito empregada por Nietzsche, no sentido de sintetizar aquela hostilidade à vida entendida enquanto “impotência artística”. Também aqui encontraremos como sinônimos os nomes do cristianismo, de Schopenhauer e Wagner, unificados sob a designação de um certo “estado inartístico”¹³⁰, ou, como Nietzsche também o chama, um “anti-artisticismo específico do instinto”¹³¹, “um modo de ser que empobreceria, adelgaçaria, tornaria tuberculosas todas as coisas”¹³². Segundo Nietzsche, a história estaria repleta desses “anti-artistas”, famélicos de vida, “os quais, por necessidade (*mit Nothwendigkeit*), têm que (*müssen*) acolher em si todas as coisas, consumi-las, faze-las *mais fracas*”¹³³. Embora não esteja dito expressamente aqui, podemos já adiantar a indicação de encontramo-nos nas cercanias da pergunta pelo embate do homem com o destino. Trata-se, como a referência tanto a Sócrates quanto a Epicuro havia já indicado, do sofrimento

¹²⁹ A respeito da relação entre Wagner e a filosofia de Schopenhauer, cf. Magee, Bryan. *Schopenhauer and Wagner*. In: *The philosophy of Schopenhauer*. Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1983, p. 326-378. Também Borchmeyer, D./Salaquarda, J. (org.). Nachwort. In: *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Vol. II. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag, 1994, p. 1273-1386. A relação de Wagner com a filosofia de Schopenhauer perpassa todo esse importante estudo, mais especificamente cf. a Parte 2. “Die Zeit der Freundschaft”, p. 1286-1315; Cf. também, Salaquarda, J. Leib bin ich ganz und gar... – Zum “dritten Weg” bei Schopenhauer und Nietzsche. In: Schmidt, Hermann J./Gerlach, Hans-Martin/Eichberg, Ralf (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. 1. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 37-50; Salaquarda, J. Einleitung. Nietzsche und Wagner – Dritte Nietzsche-Werkstatt Schulpforta. In: Schmidt, Hermann J./Gerlach, Hans-Martin/Eichberg, Ralf (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 145-152; Salaquarda, J. Zum Seminar über “Nietzsche contra Wagner”. In: Schmidt, Hermann J./Gerlach, Hans-Martin/Eichberg, Ralf (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 255-266; Martin, Nicholas. Nietzsche contra Wagner: “Wie ich von Wagner loskam”. In: Schmidt, Hermann J./Gerlach, Hans-Martin/Eichberg, Ralf (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 267-273; Müller-Lauter, W. Artistische décadence als physiologische décadence. Zu Friedrich Nietzsches später Kritik an Richard Wagner. In: *Über Freiheit und Chaos. Nietzsche Interpretationen II*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999, p. 1-23; Montinari, Mazzino. Nietzsche und Wagner vor Hundert Jahren. In: *Nietzsche-Studien*, 7, 1978, p. 288-302; Goedert, Georges. Nietzsche und Schopenhauer. In: *Nietzsche-Studien*, 7, 1978, p. 1-26

¹³⁰ Cf. 14 [119] KSA XIII, da primavera de 1888

¹³¹ Cf. GD “Incursões...” § 9

¹³² Ibidem

¹³³ Ibidem

humano e da impotência artística diante da visão dos horrores da existência, impondo-se como uma espécie de paralisia para a transformação, que não deixa ao homem muitas escolhas, no que diz respeito ao manejo criador dos inúmeros apelos e pressões que o cercam, vindos seja do curso da história, seja do embate com o outro, seja dos seus “monstros caseiros”. O homem dominado por tal “inartisticismo” do instinto, tem exatamente seu centro de força e domínio de si debilitado, tornado-se presa fácil à quaisquer empresas aventureiras que lhe ofertem alguma exterior promessa de tal domínio da força.

Encerrando um dos parágrafos de “Incursões de um extemporâneo”, onde trata da “psicologia do artista”, Nietzsche nos reconduz indiretamente para a pergunta se o pessimismo seria ou não expressão de uma “vontade de fuga” da realidade e de si mesmo. Uma breve referência ao “caso do cristão autêntico”, Pascal, como o “anti-artista” por excelência, chama nossa atenção para aquela observação feita em seu “Ensaio de autocritica”, sobre a incompatibilidade entre cristianismo e arte, ao insistir em que um cristão artista é algo impensável¹³⁴, considerando-se a arte como pura imanência no mundo e o cristianismo como a mais aberrante variação da tentativa de distanciamento da realidade¹³⁵. Uma das maneiras de avançarmos na compreensão do sentido atribuído por Nietzsche a esse “inartisticismo do instinto”, enquanto impotência para a auto-disciplina daquilo que no homem é o segredo de sua força, seria aquela de fazermos uma leitura paralela, contrapondo a esse aquilo que Nietzsche define como “estado artístico”, um conceito que guarda surpresas, na medida em que retorna às análises da arte trágica de *GT*, ao procurar condensar, no final dos anos oitenta, impulso apolíneo para a forma, ordenamento, e embriaguez dionisiaca.

Segundo podemos ler ainda em uma passagem de sua “psicologia do artista” em “Incursões de um extemporâneo”, Nietzsche considera imprescindível, para existir alguma espécie de fazer e contemplar estéticos, a “condição fisiológica” da embriaguez artística, um estado, segundo ele, presente em infinitas experiências humanas – e não apenas na criação da obra de arte em si – sendo a todas comum a força dos grandes desejos, das paixões fortes que comandariam: “a

¹³⁴ Ibidem. Deve-se notar ainda que Nietzsche acrescenta aqui o nome de Rafael, contrapondo-o ao de Pascal, e pedindo que não se lhe replique com o nome desse artista italiano, quando ele fala de um “inartisticismo específico do instinto”, no caso cristão, afinal Rafael “dizia sim, fazia sim” e, por conseguinte, não era um cristão. Mais uma vez, Nietzsche retira do termo “cristianismo” seu aspecto factual, no que tange à sua crítica a este, dando mostras de tratar-se aqui de um “caso humano”, de um Tipo, muito mais do que de um fenômeno histórico delimitado

¹³⁵ Lembrar aqui do que lemos em “Ensaio de autocritica” § 5

embriaguez da festa, da rivalidade, da peça de virtuose (*Bravourstück*), da vitória, de todo movimento extremado; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição (...)ou aquela graças ao influxo de narcóticos; por fim a embriaguez da vontade”¹³⁶. O essencial nesse “estado artístico” da embriaguez, acrescenta Nietzsche, “é o sentimento de plenitude e de intensificação de forças”¹³⁷, pelo qual o homem torna-se artista, participando da natureza, coagindo e violentando com gestos impetuosos as coisas, tal como o faz o escultor agredindo a pedra mais dura com seu cinzel, impondo-lhe limites para produzir forma e beleza. Chama atenção aqui o esforço de Nietzsche para, nesse outro momento de sua reflexão filosófica já tão distante dos começos nos quais investigava o sentido daquela “sabedoria para a síntese” ensinada pela arte trágica grega, retomar o tema da necessidade recíproca do apolíneo e dionisiaco, para a efetivação do “estado artístico”. A embriaguez agora aparece indissociável de um ímpeto para o domínio da força, o qual impõe forma e unidade não apenas à matéria bruta mas igualmente ao caos dos impulsos, emoções, instintos, e todas imagináveis demandas interiores, dos quais o homem é constituído.

Arte significa, aqui, “ter-que-transformar” (*Verwandeln-müssen*)¹³⁸, estado no qual o homem impõe a si mesmo como modelo de perfeição para que tudo que ele toque, a tudo que se dirija, tudo que crie, revele-se como reflexo de seu poder organizador e coordenador de si e da dispersão que o cerca, de sua “vontade criadora”, de sua força interior para o domínio das tensões e contradições da realidade. Em um tal “estado de artista”¹³⁹, como Nietzsche o percebe, a realidade seria enriquecida, ampliada, sobrecarregada de energia e força¹⁴⁰, sendo mais uma vez necessário concluir que o “instinto básico” do artista o guia sempre para a vida, pois “a arte é o grande estimulante para a vida”¹⁴¹, justamente a forma de sabedoria para a totalidade da realidade que impõe a fusão entre impulsos antitéticos da vida, tais como esses representados por duas espécies de embriaguez, a embriaguez apolínea que quer distância e limites, a embriaguez dionisiaca que quer intensificação dos meios de aproximação entre homem e realidade¹⁴². Da mesma forma com a qual nos surpreende confundindo apolíneo e dionisiaco sob uma mesma denominação de um certo “estado de embriaguez artística”, Nietzsche não se dá ao trabalho de distinguir com clareza o

¹³⁶ Cf. GD “Incursões...” § 8

¹³⁷ Ibidem

¹³⁸ Id. § 9

¹³⁹ Cf. 14 [119] KSA XIII

¹⁴⁰ Cf. GD “Incursões...” § 8

¹⁴¹ Cf. Id. § 24

¹⁴² Cf. Id. § 10

sentido de tal fusão e reciprocidade para aquilo que, logo a seguir, ele dirá ser “o mais alto sentimento de potência (*Macht*) e segurança”, expresso apenas naquele ou naquilo que possui “grande estilo”, pois que só este “repousa em si”, fatalista, como uma lei entre tantas possíveis, como unidade e coesão impondo-se soberana para além de toda dispersão e caos¹⁴³.

Em um dos fragmentos póstumos da primavera de 1888 sobre *GT*, intitulado estrategicamente “Contra-movimento da arte. *Pessimismo na arte?*”, Nietzsche oferece-nos uma outra versão, bem mais esquemática, para este “estado artístico” simultaneamente apolíneo e dionisiaco, tentando traduzir em termos específicos das artes, aquilo que, para ele, obrigatoriamente se estenderia para as condições de existência do homem em meio ao embate contínuo da existência. Retomando o nome de Schopenhauer para, uma vez mais, insistir em seu total desacordo em relação à interpretação deste para a sabedoria trágica, Nietzsche deixa-nos pistas indiretas para lermos aqui traços de um “grande estilo”, precisamente no sutil e difícil equilíbrio entre a verdade artística para a definição e clareza e aquela outra proporcionada pela intensificação e estimulação de todos os sentidos, equilíbrio esse que permitiria ao homem a paradoxal experiência de ter suas forças intensificadas até o ponto máximo do “sentimento de embriaguez”, precisamente graças a uma “degustação” de poderes plásticos para distinção e delimitação das coisas¹⁴⁴. Premente sobretudo ficarmos atentos à essa lembrança do nome de Schopenhauer e sua interpretação da sabedoria trágica como ensinamento para a resignação, principalmente se considerarmos esta como uma entrega e demissão voluntária de si mesmo aos desígnios ou força exteriores àquilo que, em cada um é seu mais verdadeiro e único centro de comando:

¹⁴³ Cf. Id. § 11

¹⁴⁴ Ivan Soll oferece-nos uma importante indicação de leitura deste fragmento póstumo, ao responder à pergunta se Nietzsche teria, a partir de certo momento, rejeitado a teoria do apolíneo, que se encontrava em *GT*. Ele afirma que aquela idéia de que existiria um valor de redenção da vida na experiência de ordem e, ainda mais, na experiência da unidade orgânica da obra de arte e do sonho, batizada por Nietzsche com o nome de Apolo, persistiria na obra tardia de Nietzsche, embora ele não mais use o termo “apolíneo”. Não existiria, segundo ainda Soll, nenhuma negação da parte de Nietzsche da relevância dessa doutrina que constitui a noção do impulso apolíneo. O desaparecimento desta denominação dever-se-ia, segundo ele, a uma tendência crescente na obra de maturidade de integrar aquilo concebido inicialmente como dois impulsos opostos, do apolíneo e do dionisiaco. Segundo Soll, o fragmento que supracitamos seria um bom exemplo dessa tendência, nos escritos tardios de Nietzsche: embora ele aí não faça menção a “apolíneo” ou “dionisiaco”, Nietzsche estaria, segundo ele, testando a idéia de que satisfação com definição e distinção, experiência anteriormente ligada a Apolo, estaria intrinsecamente ligada, e não oposta, àqueles estados de embriaguez, que estiveram ligados ao dionisiaco. Cf. Soll, Ivan. *The redemption of life through art*. In: Janaway, C. (org.). *Willing and Nothingness*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 79-115, aqui p. 112 e 113

Contra-movimento da arte. *Pessimismo na arte?*

O artista ama gradualmente os meios nos quais o estado de embriaguez se dá a reconhecer, por causa deles mesmos: a extrema sutileza e esplendor da cor, a nitidez da linha, a nuance dos *tons* (...)

-: todas as coisas distintas, todas nuances, na medida em que elas lembram as extremas intensificações de força, as quais a embriaguez produz, despertam de volta esse sentimento de embriaguez

-: o efeito da obra de arte é a *excitação do estado artístico-criador* (*des kunstschaaffenden Zustandes*), da embriaguez

-: o essencial na arte permanece sua perfeição da existência, sua produção da perfeição e plenitude

Arte é essencialmente *afirmação, bênção, divinização da existência*... O que significa uma *arte pessimista*? Isso não é uma contradição? – Sim

Schopenhauer *erra*, quando ele coloca certa obra de arte (*Werk der Kunst*) a serviço do pessimismo. A tragédia *não* ensina a “resignação”

Representar (*darstellen*) as coisas terríveis e questionáveis já é em si um instinto de poder e glória (*Herrlichkeit*) no artista: ele não as teme

Não existe arte pessimista... A arte afirma. Hiob afirma.

Mas Zola? Goncourt?

– As coisas que eles mostram são feias, mas eles as mostram por *prazer* (*Lust*) com esse *feio*...

– Não adianta! vocês se enganam, quando afirmam outra coisa

Quão redentor é Dostoiewsky! ¹⁴⁵

Não há porque termos dúvidas quanto ao caráter atribuído por Nietzsche a esse ensinamento da arte como a mais elevada de todas as crenças, aquela que insere o homem na natureza. Inserção na natureza significa, como podemos perceber pelo que lemos acima, que o homem encontra mecanismos de intensificação da sua força, justamente pelo domínio e manipulação de meios artísticos de recriação do real, justamente através de elementos aparentemente tão simples tais como formas, cores, sons, palavras, realizando o que poderíamos

¹⁴⁵ 14 [47], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 241

chamar um “auto-aprendizado de domínio da força”, aprendizado este que, por um lado, garante a identidade entre aquilo que no homem, e à sua volta, é natureza, com uma esfera equivocadamente considerada como apartada desta da materialidade do mundo, aquela do espírito e de suas aspirações e realizações; por outro lado, carrega a ousada defesa do exercício humano de domínio da força e de construção de metas e objetivos, como uma operação de cunho artístico-espiritual de auto-transformação do homem e de transformação do mundo, cujo fim deve ser a total imersão daquele neste último, ou seja, a afirmação ativa de todas as possibilidades e manifestações da vida, sem amargura, ao contrário, com desejo de ainda representar (*darstellen*), recriar, e experimentar mesmo as coisas terríveis e questionáveis aí presentes. O fato de arte significar afirmação da vida, produção de perfeição e abundância não significa, não pode significar, eliminação daquilo que de mais temível e questionável a existência conteria. Muito pelo contrário, aquela que representaria o “estado artístico” supremo, a tragédia, ensinaria justamente ser próprio do “instinto de poder e magnificência no artista” a expressão das coisas feias, duras, problemáticas da vida ¹⁴⁶.

A menção feita ao “erro de Schopenhauer”, remete-nos a uma passagem de “Incursões de um intempestivo”, de *GD*, onde Nietzsche ataca a crença ensinada por aquele filósofo, de que o propósito geral da arte seria o de “desligar-se da vontade” (*loskommen vom Willen*) ¹⁴⁷. Essa torna-se mais uma oportunidade para Nietzsche posicionar-se contra aquilo que considera uma excrescência, acreditar ser possível arrancar o homem da natureza e ainda tê-lo como indivíduo soberano, senhor da arte e do conhecimento. O que esconderia a defesa feita por Schopenhauer de um estado artístico de distanciamento da complexidade da vida, através do qual e graças ao qual o homem descobriria as virtudes de um cancelamento e entrega de si? Para Nietzsche, este filósofo, assim como outros defensores do “ideal de homem” distanciado das forças da natureza, sofreria de um “mal de olho”, uma ótica pessimista muito própria às naturezas “anti-artísticas” ¹⁴⁸, sendo por isso preciso recorrer aos artistas mesmos para entendermos melhor o sentido do “estado estético”. E um artista, pergunta Nietzsche, o que ele ensina sobre si mesmo, sobre seu “estado” mais próprio?

¹⁴⁶ Cf. *GD* “Incursões...” § 24

¹⁴⁷ Nietzsche refere-se em inúmeras passagens a tal “desligamento da vontade”, como já vimos em algumas e voltaremos ainda a ver na *GM*. Um tal “ensinamento”, muitas vezes associado ao nome de Schopenhauer, seria aquele por trás do adocimento moderno: “paralisia da vontade: onde não se encontra hoje esse aleijão! (...) a maior parte, por exemplo, daquilo que hoje se expõe nas vitrines como ‘objetividade’, ‘cientificidade’, ‘*l’art pour l’art*’, ‘conhecimento puro, livre da vontade’ é apenas ceticismo ornamentado e paralisia da vontade”, cf. *Além do bem e do mal*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992, § 208, p. 113. Ainda retomaremos o tema da crítica nietzscheana ao movimento de cunho romântico em defesa de *l’art pour l’art*

Ensina que se as coisas que ele – o homem do “estado artístico” – representa são terríveis, assustadoras e questionáveis, isto apenas vem provar sua “grande coragem”, comunicando-nos com isso precisamente o “estado *sem* medo frente ao terrível e problemático” ¹⁴⁹, e dando-nos mostra de seu domínio espiritual sobre as contradições e tensões mais terríveis e questionáveis da existência.

O “estado artístico” seria, assim, uma atitude para com a vida, que carregaria consigo o ensinamento maior da naturalidade do homem, ou seja, de seu total pertencimento à natureza, graças a um poder e força de orquestração da diversidade, por mecanismos artístico-espirituais. Não o desligamento, mas a imersão sem medo, “a valentia e liberdade do sentimento ante um inimigo poderoso, ante um infortúnio sublime, ante um problema que produz espanto – esse estado *vitorioso* é o que o artista escolhe, o que ele glorifica” ¹⁵⁰. Interessante notarmos como são sinônimos absolutos aqui “estado artístico” de imersão na natureza e tragédia. Isso fica claro quando Nietzsche, na continuidade, acrescenta que, “ante a tragédia o que há de guerreiro em nossa alma celebra suas saturnais; quem está habituado ao sofrimento, quem vai buscando o sofrimento, o homem *heróico*, exalta com a tragédia a sua existência” ¹⁵¹. De certa forma é como se lêssemos os nomes de Goethe e Tucídides, sob este “espírito-artístico heróico” ¹⁵². Tanto o realismo e a capacidade de desfrutar do âmbito inteiro das experiências humanas do primeiro, quanto a “objetividade forte, rigorosa e dura”, indicando uma coragem frente à realidade, do segundo ¹⁵³ são para Nietzsche indícios do “estado estético” de imersão na natureza.

Antes de avançarmos na compreensão da amplitude deste que Nietzsche denomina “estado artístico”, seria importante sintetizarmos nossa tese no que se refere ao sentido que pretendemos para a “grande coragem” do realismo trágico, enquanto movimento de redenção do homem na totalidade do mundo e da vida. Imersão na natureza traduz, na versão que Nietzsche lhe dá, alargamento do ângulo de possibilidades da existência, com a inclusão de todas possíveis tensões, de todos os prováveis desafios impostos pela imensa gama de combinações aí viáveis. Uma tal

¹⁴⁸ Cf. GD “Incursões...” § 9

¹⁴⁹ Id. § 24

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ Ibidem

¹⁵² Cf. 10 [168] KSA XII

¹⁵³ Cf. GD “Incursões...” § 49 e “O que devo aos antigos” § 2, ambos já citados e comentados

ampliação só torna-se factível, mediante mecanismos internos desenvolvidos pelo homem, no sentido de tomar posse da força organizadora e coordenadora que lhe é própria, única, a qual só ele pode reconhecer e adequadamente manejar, a favor de si mesmo. Consoante com tal interpretação, o “desligamento” proposto tanto por Schopenhauer quanto pelo cristianismo, conteria dois graves erros de percepção em relação ao humano e seu embate com o destino. Em primeiro lugar, optaria pelo caminho da exclusão, no que se refere ao importante papel representado por uma “educação para a virtude”, à qual caberia indicação de instrumentos para que o homem possa lidar com o caráter terrível e questionável inerente à existência. Isso significa dizer que ambos defendem aquilo que, aos olhos de Nietzsche, seria o caminho mais fácil, mais pacífico, até mesmo mais silencioso: aquele da castração.

Ficamos mais próximos, dessa forma, de responder uma pergunta deixada em suspenso: o que esconderia essa defesa feita por Schopenhauer de um estado artístico de desligamento do homem da complexidade da vida? Se seguirmos a linha de interpretação adotada por Nietzsche, desde que se aproximou daquele enigma de uma síntese trágica para a totalidade, lograda pela cultura grega através dos meios da arte, então somos obrigados a reconhecer, com ele, que eliminar aquilo tido como ameaçador, não impede em absoluto que o homem seja tragado pelo absurdo de sua condição existencial, assim que qualquer acontecimento mais extremo revelar-lhe a face monstruosa de sua fragilidade em meio ao caos de forças e de tensões da vida, bastando para isso que ele, num dia banal como outro qualquer, pise em falso na fenda que no chão se abre, abatido por um igualmente banal fato da natureza, por exemplo a morte estúpida de um filho. Tal verdade pretendem os defensores do “desligamento da vontade” reescrever, ao propagarem a crença na proteção absoluta do homem, proporcionada por um movimento de distanciamento da complexidade da vida em direção ao ideal de um “para além da vida”.

Incorre-se assim, no que parece ser um segundo erro de percepção da complexidade da vida, cometido por aqueles impelidos por tal “vontade de ideal”, por certo um erro compreendido no primeiro, aquele de impedirem, com seu ideal de “virtude da castração”, o aprendizado do homem sobre sua própria força, sobre as potencialidades plásticas, orquestradoras, coordenadoras, que lhe seriam inerentes, perdendo ele, assim, a oportunidade de expandir seu domínio sobre si próprio e, claro, sobre seus “monstros interiores”. Este segundo erro, podemos chamá-lo assim, é um erro

fatal, no sentido de que dissemina o enfraquecimento daquilo que no homem é seu “tirano interior”¹⁵⁴, seu “ponto de Arquimedes”, na árdua e importante tarefa da disciplina do domínio de si e desbravamento do mundo. Perde o homem, domesticado pelo medo, perde a cultura, “achatada” em suas possibilidades de elevação. Este o “perigo dos perigos”, oculto sob a aparente inocente defesa da arte como meio para o desligamento do que no homem é sua força da vontade, disseminada pela estética romântica de Schopenhauer, segundo a leitura que desta faria Nietzsche. Muito mais do que a um movimento estético, faz-se aqui guerra contra o avanço de uma concepção do humano que o pretende prisioneiro entre os limites de um terrivelmente estreito ângulo de possibilidades da realidade, o que, percebermos então agora, torna possível e necessária a aproximação dos nomes de dois grandes criadores e “monstros sagrados” da moral: Sócrates e a dissolução dos instintos gregos não encontrar-se-ia, nessa perspectiva defendida por Nietzsche, tão distante assim de Schopenhauer e sua crença na arte como meio para o “desligamento da vontade”.

¹⁵⁴ Voltaremos oportunamente ainda a essa questão do “tirano interior”, daquilo que no homem é a “força da vontade”, cf. *Além do bem e do mal*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992, § 212; 230 e 231, p. 119; 136-139, respectivamente; também o fragmento póstumo 37 [14], de junho/julho de 1885, KSA XI, p. 590

IVª PARTE

– Wir, die wir zum Glücke *flüchten* –: wir, die wir jede Art Sünden und unbändige Sonnenfülle brauchen und uns dorthin an die Strasse setzen, wo das Leben sich wie ein trunkener Fratzen-Festzug – als etwas das von Sinnen bringt – vorüberwälzt wir, die wir gerade das vom Glücke verlangen, dass es “von Sinnen” bringt: scheint es nicht, dass wir ein Wissen haben welches wir *fürchten*? Mit dem wir nicht allein sein wollen? Ein wissen, vor dessen Druck wir zittern, vor dessen Flüstern wir bleich werden? Diese hartnäckige Abkehr von den traurigen Schauspielen, diese verstopften und harten Ohren gegen alles Leidenden, diese tapfere, spöttische Oberflächlichkeit, dieser willkürliche Epicureismus des Herzens, welcher nichts warm und ganz haben will, und die *Maske* als ihre letzte Gottheit und Erlöserin anbetet: dieser Hohn gegen die Melancholiker des Geschmacks, bei denen wir immer auf Mangel an Tiefe rathen – ist das nicht alles eine Leidenschaft? Es scheint, wir wissen uns selber als allzu zerbrechlich, vielleicht schon als zerbrochen und unheilbar, es scheint, wir fürchten diese Hand des Lebens, dass es uns zerbrechen muss, und flüchten uns in seinen Schein, in seine Falschheit, seine Oberfläche und bunte Betrügerei; es scheint, wir sind heiter, weil wir ungeheuer traurig sind. Wir sind ersnt, wir kennen den Abgrund: *deshalb* wehren wir uns gegen alles Ernste ¹⁵⁵

¹⁵⁵ 2 [33] do outono 1885/outono 1886. In: KSA XII, p. 79: “– Nós, os que fugimos para a felicidade – : nós que precisamos de cada forma de Sul e irrefreada plenitude solar e que naquela rua nos sentamos, ali onde a vida passa como um inebriado e pícaro cortejo, revoltando-se – como algo que vem dos sentidos –, nós, os que exatamente isso exigimos da felicidade, que ela traga algo dos sentidos: não parece, que nós possuímos um saber que tememos? Como o qual não queremos ficar a sós? Um saber, sob cuja pressão estremecemos, ante cujo sussurrar empalidecemos? Esse tenaz desvio dos tristes espetáculos, esses ouvidos bloqueados e insensíveis a tudo que sofre, essa corajosa e zombeteira superficialidade, esse arbitrário epicurismo do coração, o qual não quer ter nada tépido e por completo, e que adora a máscara como sua última divindade e redentora: esse escárnio contra os melancólicos do gosto, nos quais adivinhamos sempre a falta de profundidade – não seria isso uma paixão? Parece que nós nos sabemos como demasiadamente frágeis, talvez já despedaçados e incuráveis; parece que tememos essa mão da vida, que nos quer partir, e nos refugiamos em sua aparência, em sua falsidade, sua superficialidade, na policromia do engano; parece que somos joviais porque somos imensamente tristes. Nós somos sérios, nós conhecemos o abismo: *por isso* voltamo-nos contra toda seriedade”

Gostaríamos de agora aproveitar a oportunidade oferecida pela referência à crença schopenhaueriana de que o propósito da arte seja o de “desligar-se da vontade”, tal como Nietzsche a interpreta, para trazermos ao texto o nome de Wagner, como sabemos um grande artista entre dois filósofos. Como veremos, independentemente se histórica e filosoficamente correto, Nietzsche não dissocia o romantismo filosófico de Schopenhauer da criação artística wagneriana. Essa será a marca sempre indelével em suas análises do “fenômeno Wagner”¹⁵⁶, o qual, defendemos, representa para ele uma das mais acabadas e nefastas manifestações do “inartisticismo do instinto” disseminadas por sua época, mais precisamente dito, em meio à decadência de sua época. Extremamente adequado, assim, tomarmos o “caso Wagner” como antítese moderna daquela “sabedoria da arte para a totalidade”, que, diante desse “mestre da música” para a modernidade, como Nietzsche o interpreta, deve indiscutivelmente remeter-nos àquele caráter afirmativo, transfigurador do mundo – da “flauta de Dioniso”¹⁵⁷.

Antíteses absolutas, a música de Wagner e a “sabedoria da arte” dionisiaca, defrontar-se-ão como duas formas excludentes de pessimismo, aquele o da fraqueza e da necessidade de ideal, este constitutivo da “grande coragem” trágica para a realidade. Será interessante acompanharmos, nesse contexto, a defesa feita por Nietzsche da “naturalização do humano”, ponto crucial em nossas análises. Para tal, pretendemos voltar nossa atenção para uma idéia subliminar aos textos por nós analisados, que desejamos ver emergir da discussão que à frente se desenvolverá sobre o “grande estilo”, idéia aquela arquitetada por Nietzsche em meio a diversos temas conectados à arte e à “sabedoria artística para a totalidade”. Trata-se da idéia, por ele veementemente defendida, da necessidade do cultivo de uma “forma de pensar criadora e nobre”¹⁵⁸, definida como uma postura perante o mundo que não defende para este a “meta” (*Ziel*) da “felicidade do repouso” ou do “Sabbat de todos os Sabbats”, mas sim que se coloca diante dele em atitude de guerra, numa atitude que sabe ser necessário fixar leis e impô-las, dura e tiranicamente, em nome do futuro; um “pensar

¹⁵⁶ Que fique desde já claro aqui: referimo-nos à análise crítica realizada por Nietzsche de seu próprio engajamento ao romantismo schopenhaueriano e ao projeto de cultura e arte wagneriano, na qual ele emprega ambos os nomes, o de Schopenhauer como o de Wagner, da mesma forma que empregou o de Goethe para explicitar uma sabedoria para a totalidade. Ou seja, emprega-os como “lente de aumento”, instrumento de foco, personagens, imagens, representações, que ofereçam visibilidade a processos humanos, históricos, psicológicos por demais vastos para serem facilmente visualizados. Portanto, deve-se considerar aqui, quando falamos das análises nietzscheanas do fenômeno Wagner, estamos sempre pressupondo o período pós-ruptura com Wagner.

¹⁵⁷ Cf. “O caso Wagner” § 1. *Ecce Homo*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 143.

¹⁵⁸ Cf. 37 [14] KSA XI, p. 589.

criador” que sabe e quer cultivar na grandeza igualmente as características humanas boas e as ruins, por saber-se capaz (artista suficiente para) de orquestrar em uma síntese, tanto o lado escuro quanto o luminoso do homem¹⁵⁹.

Dois “personagens” tornam-se, nesse cenário, referência: Wagner e o “ambicioso do grande estilo”. Contrapostos por Nietzsche, direta ou indiretamente, ambos carregarão, enquanto interrogação que são do sentido da cultura, uma outra interrogação de cunho ainda mais pessoal, como já sugerimos, que parece acompanhar Nietzsche desde *GT*: por que tomba o homem? Ou, dito reversamente, o que nele conduz à elevação e à grandeza? Nietzsche tem uma intuição a respeito, e Wagner serve-lhe bem como imagem a traduzi-la, como podemos perceber pela pergunta quase indignada, lançada justamente num fragmento póstumo, do verão de 1885, no qual faz a defesa daquela “forma de pensar nobre-criadora”. Segundo lemos aí, artistas e filósofos encontram-se em meio a uma época pouco propícia para o cultivo de uma poderosa, abrangente e ousada espiritualidade, uma época onde dominam os “espíritos demagogos”, “espíritos-atores”¹⁶⁰. Mas, mais precária ainda seria a situação dos “sumo-artistas”¹⁶¹ (*den höheren Künstlern*), pois não teriam quase todos eles seu ocaso (*zu Grund gehen*), graças a uma “falta de força interior” (*innere Zuchtlosigkeit*)¹⁶², uma “falta de domínio de si”? Agora que já não são mais tiranizados a partir de

¹⁵⁹ Ibidem

¹⁶⁰ Chamamos atenção para o fato de que Nietzsche ataca em Wagner seu caráter de ator, o que tem o sentido de acusá-lo de ser mais homem de teatro do que um músico verdadeiro. Para Nietzsche, o teatro é uma arte ligada às demagogias modernas, à expansão do “gosto burguês e democrático”, abrigando em si a mediocrização do gosto e das artes. Para além desse sentido, mais evidente, acreditamos que a adjetivação de ator a Wagner teria também um outro sentido, mais sutil, de apontar nele o que Nietzsche acredita ser uma “farsa”: Wagner representa papéis, permanecendo sempre muito distante dele próprio. Cf. *O caso Wagner* (WA). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1999, § 9, p. 27/28, e “Pós-escrito”, p.36.

¹⁶¹ Escolhemos traduzir este “höher(en)” por “sumo”, para, intencionalmente, dar um certo tom “religioso” para esse Tipo, como em português temos os “Sumo-pontífice” e “Sumo-sacerdote”, por exemplo. Mas algo mais chama nossa atenção sobre isso. Na obra organizada por Salaquarda e Borchmeyer sobre a relação Nietzsche-Wagner, podemos ler que, quando Wagner envia o seu *Parsifal* a Nietzsche, em abril de 1878 – momento-marco da ruptura dos dois, no qual Nietzsche enviara também àquele o seu *Humano demasiado humano* – ele acrescenta à obra uma dedicatória na qual coloca seu nome como *Ober-Kirchenrath*, ou seja, uma espécie de “conselheiro paroquial superior”. Segundo os autores, Nietzsche não se deixa levar pelo humor wagneriano, e toma aquilo muito à sério, considerando que Wagner teria dado, com isso, sinal inequívoco de ter se transformado, com essa obra, em um verdadeiro sacerdote, cf. Salaquarda, J./Borchmeyer, D. (org.). *Nietzsche und Wagner – Stationen einer epochalen Begegnung*. Vol. II. Frankfurt/Leipzig: Insel, 1994, p. 1317

¹⁶² Em uma passagem de *FW* intitulada “Moral como problema”, Nietzsche esclarecerá que a grande objeção que se pode fazer à moral consistiria em acusá-la de contribuir para o enfraquecimento do que no homem consiste em sua força: “a falta de personalidade (*der Mangel an Person*) sempre se vingará; uma personalidade adelgaçada, enfraquecida, apagada, que nega e renega a si mesma, não serve para nada de bom – muito menos para a filosofia. A ‘abnegação’ não tem valor, seja no céu ou na terra; todos os grandes problemas exigem o *grande amor*, e deste são capazes somente os espíritos fortes, redondos, seguros, que se apoiam firmemente em si mesmos”. Cf. *A gaia ciência*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, § 345, p. 237. No § 338 da mesma obra, ele fala de

fora, por uma tábua de valores de uma Igreja qualquer ou de um principado, esses homens mostram o quanto também não aprenderam a cultivar o seu “tirano interior”, a sua vontade (*Willen*)¹⁶³.

O Wagner de Nietzsche vem a propósito dessa narrativa. Mas comecemos por aquele que acreditamos ser o seu reverso, o “ambicioso do grande estilo”, um certo “Tipo da força” (*Gewaltmensch*)¹⁶⁴, capaz justamente de ensinar um “pensar criador e nobre”, que aceita o desafio posto ao homem pela diversidade e complexidade da realidade, o desafio de criar uma “síntese inclusiva”, testemunho artístico da viabilidade de coexistência harmônica dos contrários graças ao domínio da própria força. Em um fragmento póstumo da primavera de 1888, intitulado “Vontade de poder como arte. ‘Música’ – e o *grande estilo*”, Nietzsche traçará os contornos desse que parece ser simultaneamente um Tipo e um “estado artístico”, onde confundem-se atitude humana e estilo estético, sugerindo uma vez mais a identidade entre o nome de Dioniso – nome para “mais elevada de todas as crenças” – e uma espécie de sabedoria do domínio da força e da orquestração das tensões em lógica e simplicidade da forma. Seguindo aquilo que pudemos ler no fragmento do verão de 1885, acima citado, acreditamos que esse “Tipo da força” apontaria justamente na direção contrária ao que ali Nietzsche denunciava ser a “carência de personalidade”, pois ele expressaria exatamente o cultivo da “vontade imperiosa” que ousa “dar estilo a seu caráter”, segundo Nietzsche, “uma arte grande e rara, praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico”¹⁶⁵.

Vontade de Poder como arte. “Música” – e o *grande estilo*¹⁶⁶

seu grande temor, o “apequenamento de nossos valores e nossa vontade”, seguindo a mesma tese de que moral e a “religião da compaixão” contribuem para isso. Aqui ele lança a pergunta: “como é possível ficar em seu próprio caminho?”, enquanto existem cem maneiras decentes e louváveis de me afastar *do meu caminho*, maneiras altamente ‘morais’?, cf. op. cit. p. 227. Em um fragmento póstumo do outono de 1887, Nietzsche associa Schopenhauer e sua crença no “desligamento da vontade” (*Loslösung vom Willen*) aos “valores morais da despersonalização” (*den moralischen Werth der Entselbstung*), cf. 10 [118] KSA XII, p. 523. Chamamos, portanto, atenção para o fato de que, com este “*innere Zuchtlosigkeit*”, encontramos-nos no mesmo território demarcado por Nietzsche como aquele no qual “a falta de natureza, (...) a própria *anti-natureza* recebeu as supremas honras com a moral, e como lei, como imperativo categórico, permaneceu suspensa sobre a humanidade!”. Mais à frente um pouco ele acrescenta ainda, “a moral da renúncia de si trai uma vontade de fim, *nega* em seus fundamentos a vida”, cf. EH “Por que sou um destino”. 2ª ed. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, § 7, p. 156/57

¹⁶³ Cf. 37 [14] KSA XI, de junho/julho de 1885, p. 590

¹⁶⁴ Para evitar confusão com os inúmeros sentidos do uso corrente da palavra “tipo” em português, destacamos este Tipo, deixando-o em maiúscula, para lembrar que se trata aqui do *Typusmensch*, tal como Nietzsche o emprega

¹⁶⁵ Cf. FW § 290, na tradução de Paulo César de Souza, op. cit., p. 195

¹⁶⁶ Cf. Akiyama, Hideo. “Nietzsches Idee des ‘grossen Stils’”. In: *Nietzsche-Studien* 3, 1974, p. 105-114. Segundo o autor, Nietzsche faria uso deste “gross” como um sinônimo do prefixo “über”, o que nos conduziria a uma aproximação

Não se avalia a grandeza de um artista pelos “belos sentimentos” que ele desperta: isso as senhoritas gostam de acreditar. Mas sim pelo grau de sua aproximação do grande estilo, de sua capacidade para o grande estilo. Este estilo tem em comum com a grande paixão, que ele desdenha agradar; que ele esquece de persuadir; que ele ordena; que ele *quer (will)*... Tornar-se senhor sobre o caos daquilo que se é; a seu caos impor, se tornar forma; necessidade tornar em forma (*Notwendigkeit werden in Form*): tornar lógico, simples, inequívoco, Matemática; *lei* - : isto é aqui a grande ambição. Com ela se repele (*stösst man zurück* = se impõe distância)¹⁶⁷. Nada provoca mais o amor a tais homens de força (*Gewaltmensch(en)*) – um deserto se estende em torno deles, um silêncio, um temor como ante um grande delito (*vor einem grossen Frevel*)

Todas as artes conhecem este Ambicioso do grande estilo; por que eles faltam na música? Nunca um músico construiu tal como aquele mestre construtor criou o Palácio Pitti? ...Aqui há um problema. Será que pertence a música a essa cultura, onde o reino de toda espécie de *Gewaltmenschen* já se extinguiu? Por fim o conceito grande estilo contradiz/se opõe à alma da música, - a “mulher” na nossa música?...

Eu toco aqui numa questão cardeal: a onde pertence toda nossa música? As épocas de gosto clássico não conhecem nada comparável a ela: ela desabrochou, quando o mundo renascentista alcançava seu entardecer (...) ser contra-renascença faz parte de seu caráter? E expresso de outra forma, ser uma arte de decadência? Assim como o estilo barroco é uma arte de decadência?(...)

A música é contra-renascença na arte: ela é também *décadence* como expressão da sociedade

Eu já havia uma vez apontado para essa questão: se nossa música não é um pedaço de contra-renascença na arte? Se ela não é uma parente próxima do estilo barroco? Se ela

entre o “grande estilo” e o “*Übermensch*”. Segundo ainda o autor citado, Nietzsche empregaria sempre no mesmo sentido o adjetivo “gross”, como por exemplo na expressão a “grande saúde”; o “grande meio-dia”; a “grande política”. Tanto no caso desse, como no de “über”, deve-se pensar, segundo Akiyama, não no sentido de “grande” tal como em “big”, mas sim no de “great”, o que indicaria, acrescentamos, força, grandiosidade, amplitude. O autor acrescenta uma definição que nos parece especialmente importante para o sentido de “grande estilo”, tal como o interpretamos. Segundo ele, Nietzsche empregaria o adjetivo “gross” para indicar uma unidade ou totalidade sintética de diferentes opostos, cf. Akiyama, H., op. cit., p. 108. Exatamente por isso, abusamos intencionalmente do prefixo “grande”, repetindo o que consideramos gesto interpretativo fundamental de Nietzsche

¹⁶⁷ Chama atenção aqui, quanto a este “impor distância”, a proximidade do Tipo nobre, já que o conceito de “Pathos da distância”, como já mencionamos, faria parte do vocabulário descritivo do ideal nobre, da *virtù* nobre

não cresceu em contradição com todo gosto clássico, de tal forma que estaria vedado/proibido sem si essa ambição à classicidade (*Classicität*)?

A essa questão de valor de primeira ordem não seria permitido resposta duvidosa, quando o fato fosse corretamente avaliado de que a música atinge sua mais elevada maturação e plenitude – mais uma vez com movimento de reação contra a classicidade...

Mozart (...) ...Beethoven, o primeiro grande romântico (...) como Wagner, o último grande romântico...ambos opositores instintivos do gosto clássico, do estilo severo/austero - isso para não falar aqui do “grande” ¹⁶⁸

Do que fala Nietzsche quando se apropria da música e de estilos musicais para denunciar a decadência de uma cultura que não conhece mais a arte como “flauta de Dioniso”?¹⁶⁹ Para tentar responder a esta questão, vamos tomar como ponto de partida a contraposição colocada por Nietzsche bem no centro desse fragmento entre clássico e barroco. A primeira coisa a ser destacada a esse respeito é o sentido que tais termos adquirem na linguagem de Nietzsche, já que eles são mais comumente associados a momentos históricos, o que nos levaria a lê-los como historicamente determinados. Para Nietzsche não é assim. Como ele mesmo esclarece em um fragmento da mesma época, o conceito de “clássico” não deve ser empregado dentro de um contorno histórico, mas sim psicológico¹⁷⁰. O que Nietzsche entende aqui como “psicológico”, deverá tornar-se mais claro, no entanto, à medida que avançamos para entender o sentido dessa contraposição de estilos: o clássico, denominado “estilo severo”; o barroco, descrito como estilo de decadência, como expressão de uma sociedade e uma cultura “onde o reino de toda espécie de homem de força” já chegou ao fim.

Logo a primeira afirmação do fragmento já oferece-nos indícios de um confronto entre dois tipos divergentes de sentimentos em relação ao mundo, o que, como veremos, se estende à relação do homem com ele mesmo. Diferentemente do que acreditam as “senhoritas românticas”, a arte, segundo Nietzsche, aproximaria o homem das grandes paixões e desejos, das paixões do poder, do

¹⁶⁸ 14 [61], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 246-248

¹⁶⁹ Cf. EH “O caso Wagner”. *Ecce Homo*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, § 1, p. 143

¹⁷⁰ Cf. 14 [25] KSA XIII, da primavera de 1888, p. 229

amor, da vingança¹⁷¹, sendo o “grande estilo” exatamente expressão de uma bem-lograda existência em meio aos principais impulsos da vida, uma capacidade artística única, que permitiria ao indivíduo ousar afirmar a si próprio como senhor do caos daquilo que se é, impondo aos elementos em conflito forma; à dispersão, unidade e lei¹⁷². Imprimir estilo ao próprio caráter aparece como um correlato do gesto que cria grandes obras de arte, a ambos sendo comum a demanda por ordenamento, hierarquia e domínio sobre a diversidade, seja de impulsos, seja de possibilidades. Fica claro, assim, que tal gesto é compreendido por Nietzsche como tradução da “ambição ao clássico” e, por sua vez, como absolutamente antitético ao “estilo barroco”, também entendido como tendência romântica.

Em meio à vastidão de elementos e manifestações, impor direção e manter-se firme no comando do sentido. O homem em meio a um mar sem fim de impulsos, tal como o artista diante da matéria bruta e suas infinitas possibilidades, à qual ele terá de dar forma, fazendo escolhas, estabelecendo prioridades, de modo a dela extrair o seu sentido, sentido dele, homem. Essa parece uma imagem recorrente, mesmo em escritos onde Nietzsche não fala explicitamente de estilo ou de “vontade de arte”, mas por exemplo de “domínio das paixões”, como é o caso de um outro fragmento póstumo, este do outono de 1887, no qual ele defende que, quão maior for a “força de senhor da vontade” (*Herren-Kraft des Willens*), maior se revelará a liberdade que pode ser concedida às paixões, estabelecendo-se, assim, uma medida para a grandeza humana, pois o “grande homem” só é grande graças ao âmbito de liberdade de seus desejos e ao poder pelo qual estes “magníficos monstros” são colocados a seu serviço¹⁷³. O domínio sobre paixões, afetos, impulsos diversos, e não seu enfraquecimento ou extirpação, constitui a grandeza do caráter que cria o “grande estilo”¹⁷⁴.

O mais elevado sentimento de poder estaria concentrado no tipo clássico, êxtase e voluptuosidade experimentados dentro do “espaço” criado por um forte impulso de delimitação,

¹⁷¹ Quanto a isso cf. também 14 [163] KSA XIII, p. 347, e GD “Moral como contra-nauteza” § 1, onde, como já vimos, Nietzsche cita a Igreja como exemplo da impotência para a “moral natural”, por pretender a castração e o extermínio das paixões, em vez da “orquestração artística”, através da sublimação dessas

¹⁷² Em um fragmento póstumo do inverno 1887/8 no qual, de forma esquemática, sugere pontos a serem, ao que parece, desenvolvidos numa futura obra sobre a “procedência do ideal” (*Herkunft des Ideals*), Nietzsche indica ser preciso partir do “estado estético”, no qual o mundo seria visto em sua maior perfeição: o “ideal clássico” – “como expressão de um *Wohlgelathensein(s)* de todos principais instintos”, “o grande estilo como expressão da ‘vontade de poder’ mesma”, expressão de uma vontade que ousa assumir para si os mais temíveis instintos. Cf. 11 [138] KSA XIII, p. 63

¹⁷³ Cf. 9 [139] KSA XII, do outono de 1887, p. 414

¹⁷⁴ Ibidem. Também: 11 [353] KSA XIII, de novembro de 1887, no qual Nietzsche repete que a grandeza do caráter consiste não em que o homem não possua paixões potencialmente perigosas, mas sim que ele as possua no mais temível grau, mas revele habilidade artística suficiente para mantê-las sob seu rígido domínio, cf. KSA XIII, p. 153/54

contidos e concentrados em formas, gestos e expressões anímicas, que encontrariam imagem apropriada na maestria do arquiteto em impor forma, estabelecer ordem e hierarquia, sobre a matéria disforme e o caos das forças da natureza. Segundo o que lemos, não apenas no fragmento sobre música e “grande estilo”, mas igualmente em outras passagens que tratam do “grande estilo”, poder-se-ia utilizar legitimamente a imagem do arquiteto como exemplar do “ambicioso do grande estilo”, pois “na arquitetura devem adquirir visibilidade o orgulho, a vitória sobre a força da gravidade, a vontade de poder”, sendo ela “uma espécie de eloquência do poder expressa em formas, eloquência que às vezes persuade e inclusive lisonjeia e outras vezes se limita a ditar ordens”¹⁷⁵. Apesar de dirigir-se ao arquiteto, tal definição não deixa de se ampliar abarcando a arte como um todo, enquanto expressão de domínio sobre forças da natureza e, naturalmente, do homem sobre si mesmo, como parte da natureza¹⁷⁶.

O recurso ao arquiteto, para espelhar aquilo expresso pelo “grande estilo”, estava presente, como vimos, também ao centro da descrição do “Tipo da força”, no fragmento sobre música e “grande estilo”. Ali o homem criador, visto como constituído por impulsos, paixões e por uma imperiosa vontade de ordenamento destes, se assenhora do que é caos em natureza, impondo forma, estabelecendo limites, ordenamento, hierarquia, enfim, impondo seu comando. A comparação com o arquiteto, o qual ensinaria a transformar em matemática e simplificação das formas, em geometria dos espaços, aquilo que era matéria bruta e disforme, faz-se sob o nome de Brunelleschi, que teria “esculpido” com pedra, barro, gesso e fogo, seu famoso palácio *Pitti* em Florença. O nome desse artista construtor do Renascimento não se encontra aqui ao acaso. Escolhendo um dos mais importantes representantes do classicismo renascentista e uma de suas obras primas, Nietzsche dá testemunho de um olhar agudo para observação das formas, mesmo não sendo as artes plásticas o

¹⁷⁵ Cf. GD “Incursões...” § 11

¹⁷⁶ Volker Gerhardt chama atenção sobre o sentido que a arte permaneceria tendo para Nietzsche, para além das mudanças sofridas por seu pensamento sobre arte ao longo dos anos pós ruptura com Wagner e com a metafísica romântica da arte de Schopenhauer. Ele remete-nos a uma passagem de *Humano demasiado humano I* (MA), onde, em meio à dita “fase positivista”, Nietzsche destacaria o ensinamento da arte: “esta a lição da arte, de ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza”, cf. MA I § 222. O autor acrescenta ainda, na sua conclusão sobre a teoria da arte na obra da década de oitenta, que Nietzsche procura não o “corpo em si”, mas sim a “razão no corpo” (*die Vernunft im Leibe*), ou seja, que procura também por “einer bildenden Kraft, die sich mitteilende Einheiten schafft. In der Orientierung an Befehl und Gehorsam, d.h. im Ausgang von der Selbstgesetzgebung, bleibt eine organisierende, auswählende, entscheidende Instanz gewahrt, ohne die alles qualitätsloses Fließen wäre”. Desta forma poderíamos dizer que existiria aqui uma correspondência entre vida e arte, no sentido de que a “auto-organização da vida é pensada em analogia com a arte, e a arte em analogia com a vida”, cf. Gerhardt, Volker. Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst. In: *Nietzsche Studien*, 13, 1984, p. 374-393, aqui p. 392

campo favorito de seu senso estético, por razões inclusive de ordem fisiológica, como sabemos¹⁷⁷. Pelas mãos daquele artista, os princípios estéticos do Renascimento ganharam expressão vigorosa e única. Basta para nós aqui reconhecer, entre aqueles princípios, a busca de rigoroso ordenamento e harmonia das formas, a imposição das leis matemáticas ao espaço, o modelo de beleza assentado em uma racionalidade de inspiração matemática e forte ímpeto hierarquizante¹⁷⁸.

No entanto, se vemos, através dessa apologia da “vontade ordenadora clássica”, a ambição do “grande estilo” tão bem representada na figura do arquiteto, não podemos deixar de lembrar que tal conceito de clássico, como o pretende Nietzsche, não pode ofuscar a presença do elemento orgiástico da arte, como já ensinavam os gregos dionisiacos com sua obra de arte trágica. Da importância desse amálgama para o seu sentido de “estilo clássico”, Nietzsche irá lembrar-nos, remetendo a dois grandes teóricos do classicismo, Winckelmann e Goethe. Segundo Nietzsche, estes constroem um conceito de clássico que não apenas não esclarece o elemento dionisiaco mas, mais do que isso, o excluem¹⁷⁹. Já o seu conceito de “ambição ao clássico” harmonizaria os impulsos antitéticos do apolíneo e do dionisiaco, em uma síntese da qual ele nos falará em um fragmento póstumo da primavera de 1888, mais um no qual traça esboços para seu “Contra-movimento: a arte”:

O sentimento de embriaguez, de fato análogo a um *excedente de força*:
em seu maior vigor na época de acasalamento dos sexos:
novos órgãos, novas habilidades, cores, formas...
o “embelezamento” é uma consequência da *força aumentada*

¹⁷⁷ Não nos parece absurdo associar o enorme desenvolvimento da sensibilidade musical e de ouvido de Nietzsche com suas dificuldades visuais, sem querer estabelecer aqui uma relação de causa-efeito. Da mesma forma não seria absurdo associar a tais dificuldades sua tímida incursão no que se refere ao reino das artes plásticas, apesar de seu conhecido apreço pelas artes

¹⁷⁸ Sobre a arquitetura e seu significado na cultura do Renascimento, cf. Brandão, Carlos Antônio L. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991. Aqui o autor, que é arquiteto e professor de história da arquitetura, irá sintetizar que, “celebrar a racionalidade da arte clássica não recuperava apenas uma ordenação matemática, mas também, e principalmente, o significado antropocêntrico investido na sua arte, nas suas colunas, nos seus capitéis, nas suas ordens e na modulação adotada. Não se trata apenas da expressão da racionalidade e da natureza, mas também da crença num ideal ordenador, que constrói a própria natureza, que a submete a um rigoroso **cânon** e afirma a racionalidade humana, a história humana e a cultura, frente à **natura**”, cf. Brandão, Carlos Antônio, op. cit., p. 54/55

¹⁷⁹ Cf. 14 [35] KSA XIII, da primavera de 1888, p. 235. Johan Joachim Winckelmann (1717-1768) é considerado um dos grandes teóricos do classicismo. Sua obra sobre a arte grega fez escola nesse sentido: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Johan Wolfgang Goethe (1749-1832), por sua vez, tem uma obra sobre aquele, intitulada *Winckelmann und sein Jahrhundert*, publicada em 1805.

embelezamento como consequência necessária do aumento de força

embelezamento como expressão de uma vontade *vitoriosa*, de uma coordenação intensificada, uma harmonização de todos desejos fortes, de um peso perpendicular infalível

a simplificação lógica e geométrica é uma consequência do aumento de força: ao contrário, aumenta novamente o *perceber* (*das Wahrnehmen*) tal simplificação do sentimento de força...

ápice do desenvolvimento: o grande estilo

a fealdade significa *décadence de um Tipo*, contradição e coordenação defeituosa dos desejos interiores

significa uma decadência da força *organizadora*, da "vontade" fisiologicamente dito... .

(...)

a simplificação dos órgãos para a percepção do menor e mais fugidio em tudo

a *divinação*, a força do compreender para o mais leve auxílio, para cada sugestão, a *sensualidade* (*Sinnlichkeit*)¹⁸⁰ "inteligente"

a *força* como sentimento de domínio nos músculos, como elasticidade e prazer com o movimento, como dança, como agilidade e Presto

(...)

Todos esses momentos-elevados da vida estimulam-se reciprocamente; o mundo da imagem e representação de um basta como sugestão para o outro...De tal maneira são estados finalmente unidos, os quais talvez tenham razão, para permanecer estranhos entre si. Por exemplo

o sentimento de êxtase religioso e a excitação sexual (...)

Primavera¹⁸¹, dança, música, tudo competição dos sexos – e também ainda aquele fáustico "infinito no peito"...

¹⁸⁰ Quanto a este *Sinnlichkeit*, traduzimos aqui como sensualidade, mas gostaríamos de observar estar implícito em tal termo o "sensível", o mundo "físico", *das Sinnliche*, ou, como Heidegger o coloca em oposição ao *Übersinnliche*, "*die sinnliche Welt*", aqui referindo-se ao sentido do termo *Kunst*, para Nietzsche, citando inclusive fragmentos póstumos da primavera de 1888, parte daquele "Contra-movimento: a arte", assim muitas vezes intitulado por Nietzsche. Não existe distorção em enfatizar o termo "sensualidade", como podemos observar pelo conjunto do fragmento citado, que coloca a corporalidade e suas formas de expressão, assim como a sexualidade, como parte das forças artísticas da vida. Assim como ocorre com essa palavra em português, também em alemão "sensualidade", etimologicamente, indica uma imersão absoluta no sensível, no mundo dos sentidos, da corporalidade de tudo que é. Quanto a interpretação feita por Heidegger, cf. Heidegger, M. *Nietzsche*. Vol. I. Pfullingen: Neske, 1961, p. 82 e ss.

os artistas, quando ele valem algo, são dotados de um temperamento vigoroso (também corporalmente), possuem força em excesso, são animais vigorosos, sensuais; sem um certo sobreaquecimento do sistema sexual não se poderia imaginar um Rafael (...) ¹⁸²

Diferentemente daquele anseio romântico, próprio às “senhoritas românticas”, que almeja da beleza o encobrimento da realidade conturbada e muitas vezes terrível das paixões em seu estado bruto, Nietzsche parece defender, com essa “ambição à classicidade”, a construção da beleza como intensificação dos meios de percepção da realidade, como refinamento dos sentidos para o desfrute do mais complexo e que muitas vezes é o menor e mais fugaz. O “tornar belo” aparece, nesse contexto, como produto do aumento de força e, portanto, como expressão de intensidade e ímpeto próprios do gesto criador que coordena e harmoniza diferentes e muitas vezes conflitantes impulsos. Beleza expressa, nesse sentido, a atuação daquele “tirano interior”, uma vontade vitoriosa a coordenar e impor sentido a uma complexidade de desejos e manifestações do real. Simplificação lógica e geométrica, o correto delineamento da forma, a forma clara, os contornos bem definidos, a firmeza do volume contido por linhas nítidas, tudo isso acusaria a presença de uma força coordenadora bem sucedida, que parece aumentar seu poder criador e transformador na proporção exata em que acentua-se sua imersão no real, na medida em que crescem seus meios de percepção e contato com o real, e não em seu distanciamento deste.

O barroco, por outro lado, entendido como sinônimo do romantismo, indicaria a decadência desse princípio organizador, no sentido de um “mau funcionamento” das forças interiores, por alguma razão impedidas ou incapacitadas para atuarem artisticamente na criação de uma “síntese inclusiva”. Devemos entendê-lo como sinônimo do romantismo, na medida em que tal “impotência criadora” significa, aos olhos de Nietzsche, movimento de distanciamento da realidade em sua “carnalidade”, entendida como território de tensão de forças, movimento esse muito próprio a todo idealismo romântico, cuja melhor tradução seria, a seu ver, “o não-querer-ver a todo preço como a realidade é no fundo constituída” ¹⁸³. Para entender essa sistemática recusa do real, por parte do

¹⁸¹ A partir desta “primavera” e até o final, seguimos aqui a tradução feita por Rosa Maria Dias, cf. Dias, Rosa M. “Conceito de ato criador no pensamento de Nietzsche”. In: *Kriterion. Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia da UFMG*, Belo Horizonte, vol. XXXV, n.º 89, jan./jul. 1984, p. 33-44, aqui p. 37

¹⁸² 14 [117], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 293/94. Optamos aqui por manter a forma do original, respeitando a estética poética do texto

¹⁸³ EH “Por que sou um destino” § 4, cf. tradução Paulo César de Souza, op. cit., p. 153

idealismo romântico, basta atentarmos para o que Nietzsche denomina, no fragmento supracitado, uma “inteligência sensual”, segundo ele capaz de transformar as mais sutis e fugazes percepções, cada sugestão apreendida pelos sentidos, em manifestação artística, em dança, música, gesto. Todos esses “momentos de elevação da vida”, estimulando-se reciprocamente, interconectando-se e promovendo a imersão do homem no mundo. Barroco ou “idealismo romântico” significam, diante disso, a “coordenação defeituosa” desse sistema da “sensualidade inteligente”, desse sistema de percepção da, e de contato com a, realidade.

Importante notar que, mais uma vez, decadência aparece como impotência para a “síntese da totalidade”, como uma falha no “sistema de coordenação”, o qual se tornaria incapaz de impor um sentido único ao caos de possibilidades da realidade. Essa análise deve chamar nossa atenção de volta àquela irônica referência ao romantismo estético das senhoritas que buscam na arte estímulo para “belos sentimentos”, feita no fragmento sobre música e “grande estilo”. Essa “crença feminina” encontra-se aqui como um velado ataque ao ideal romântico de elevação e sublimação pela e através da arte, como revelaria ser a crença, para Nietzsche denunciadoramente kantiana, de Schopenhauer, segundo a qual o propósito da arte seria “desligar-se da vontade”¹⁸⁴. Este, sem dúvida, é um dos focos do ataque de Nietzsche aos pressupostos filosóficos e estéticos do romantismo¹⁸⁵, como ele deixa claro em um parágrafo de “Incursões de um intempestivo”, intitulado

¹⁸⁴ Cf. GD “Incursões...” § 24. Quanto a essa associação entre a crença de Schopenhauer e de Kant, cf. GM III § 6. Não nos deteremos em detalhar esse ponto aqui, posto que retomaremos mais à frente tanto a problematização da “crença de Schopenhauer”, quanto as análises de GM.

¹⁸⁵ Quanto à luta empreendida por Nietzsche contra o romantismo, é preciso que façamos aqui alguns esclarecimentos. Seguimos aqui algumas observações feitas por Ernst Behler em seu texto sobre Nietzsche e os primeiros românticos. Primeiro deve-se observar, que a imagem do romantismo traçada por Nietzsche não diz respeito ao movimento romântico alemão, mais especificamente aquele do início dos 1800, do qual fazem parte os irmãos Schlegel e Novalis, por exemplo. Quando Nietzsche fala do romantismo como um movimento europeu, ao qual associa os nomes de Rousseau, Schopenhauer, Wagner e Delacroix, por exemplo, ele descreve características que se adequariam ao movimento romântico tardio dos anos 1830/40, cf. Behler, E., p. 65. Em segundo lugar é importante não perder de vista que Nietzsche sofreu grande influência dos chamados “primeiros românticos”, por exemplo em sua leitura da greicidade, da tragédia, e do dionisiaco. Estariam aqui incluídos os nomes dos irmãos Schlegel e de Novalis, cf. Behler, E., p. 61, 73 e ss.. Um dado biográfico destaca tal influência, já que o professor de Nietzsche de literatura alemã em Schulpforta, August Koberstein, era um eminente historiador da escola romântica, com especial gosto por Novalis, cf. Behler, E., p. 70. O autor cita o exemplo de Hölderlin, muito apreciado por Nietzsche, mas que não era visto por este como um romântico, para demonstrar a tese de que os chamados “primeiros românticos” não eram assim interpretados por Nietzsche. A lista inclui autores como Shelley, Stendhal, Leopardi e Heine, os quais eram eminentes representantes do romantismo, mas que não eram assim vistos por Nietzsche., cf. Behler, E., p. 66/67. Uma observação importante destacada pelo autor, e que não podemos perder de vista em nosso trabalho, é a ambigüidade de Nietzsche para com o fenômeno do romantismo, o qual ele considera uma espécie de veneno e doença, dos quais ele próprio tentaria desesperadamente se livrar, sem muito sucesso, cf. Behler, Ernst. Nietzsche und die frühromantische Schule. In: *Nietzsche-Studien* 7, 1978, p. 59-87, aqui, por último citado, p. 64. Também sobre esse tema da relação de Nietzsche com o romantismo, cf. Heller, Peter. Nietzsches Kampf mit dem romantischen Pessimismus. In: *Nietzsche-Studien*, 7,

*L'art pour l'art*¹⁸⁶, no qual uma vez mais ele parte da arte e do artista trágicos para falar do propósito geral da arte, desvelando o que, para ele, seria o grande “mal de olho” acometendo os românticos pessimistas, tal como seria, a seu ver, o caso de Schopenhauer.

Se a arte manifesta também muitas coisas feias, duras, problemáticas da vida, isso em absoluto deve conduzir-nos à conclusão de que estamos diante de um convite à condenação da existência e de um apelo por seu abandono, pois o que o artista trágico nos comunica sobre ele mesmo ao criar tais obras seria exatamente o oposto do que o interpretam os românticos, que enxergam no trágico uma “disposição para a resignação”. Não o “desligamento” dos apelos da realidade, mas sim o “estado sem medo frente ao terrível e problemático”, um “estado vitorioso” de total imersão na realidade. Embora o nome de Schopenhauer não apareça explicitamente no fragmento sobre música e “grande estilo” e nem o de Wagner seja citado nessa passagem de “Incursões de um intempestivo”, onde Nietzsche fala do ensinamento schopenhaueriano de que o propósito da arte seria a libertação do homem das “cadeias da vontade”, ambos encontram-se estreitamente unidos na crítica nietzscheana ao “idealismo romântico”, como teremos oportunidade de constatar.

Comprovando tal sugestão de sobreposição dos nomes dessas duas importantes influências na vida e no pensamento de Nietzsche, especificamente no que diz respeito a nossa discussão

1978, p. 27-50. Em um texto introdutório a uma edição italiana do “Ensaio de autocritica”, Marco Brusotti expressa uma opinião um pouco diferente sobre essa influência do romantismo sobre Nietzsche. Segundo o autor, Nietzsche luta para se libertar do pessimismo romântico, impondo-se um “temporário otimismo”, como atestaria seu *Humano demasiado humano*, para poder, então, dar-se ao luxo do pessimismo trágico, cf. Brusotti, Marco. Introdução. In: *Tentativo di autocritica*. Genova: Il Melangolo, 1992, p. 9-60, aqui p. 35.

¹⁸⁶ Cf. GD “Incursões...” § 24. Em seu *Para além do bem e do mal* (JGB), Nietzsche também falava deste “*l'art pour l'art*”: no § 208 ele associa essa idéia estética a uma “doença da vontade”, da qual faria parte igualmente a defesa do “conhecimento puro, livre da vontade”, difundidos aqui e ali na Europa; no § 254 ele volta ao tema, explicitamente dizendo tratar-se do espírito do romantismo de Schopenhauer difundido na França. Aqui o nome de Wagner aparece, como uma danosa influência “modernizante” para a música francesa, uma “germanização e plebeização do gosto”; no § 256 Wagner aparece ligado ao “derradeiro romantismo francês dos anos 40”: “todos eles fanáticos da expressão ‘a todo custo’”. Nietzsche destaca ainda aqui o nome de Delacroix, “o parente mais próximo de Wagner —, todos grandes descobridores no terreno do sublime (...) inimigos natos da lógica e da linha reta, cobiçosos do que seja estranho, exótico, enorme, tomo, contraditório; como pessoas, Tântalos da vontade, plebeus que subiram, e que na vida e na criação sabiam-se incapazes de um tempo nobre, de um lento (...)”. Cf. *Para além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, ps. 113, 163 e 166, respectivamente. Ainda sobre a posição nietzscheana diante do movimento *l'art pour l'art*, cf. Salaquarda, Jörg. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: Liesmann, Konrad Paul (org.). *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação. Neste texto há uma parte dedicada especificamente ao esclarecimento da avaliação de Nietzsche sobre o “movimento *L'art pour l'art*”, com cuja tese central Nietzsche estaria de pleno acordo,

sobre a contraposição entre “grande estilo” e “estilo de decadência”, encontramos a análise, e novamente auto-crítica, desenvolvida por ele em uma passagem de *FW*, em torno da pergunta pelo sentido do romantismo. O que é romantismo? Essa pergunta, esclarece Nietzsche aqui, remete-o inevitavelmente a um equívoco de seu passado, a um momento no qual ele teria se aproximado do pessimismo filosófico do século XIX, interpretando-o erroneamente como “sintoma de uma mais elevada força de pensamento, de mais ousada valentia, de mais vitoriosa *plenitude* de vida”¹⁸⁷. Da mesma forma, acrescenta ele a seguir, teria interpretado a música alemã, como se esta exprimisse uma potência dionisiaca:

Vê-se que então compreendi mal, tanto no pessimismo filosófico como na música alemã, o que constitui seu caráter peculiar – o seu romantismo. O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de abundância de vida, que querem uma arte dionisiaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. À dupla necessidade desses últimos responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos, a eles responderam (respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para mencionar os dois mais famosos e pronunciados românticos que foram então mal compreendidos por mim (...) ¹⁸⁸

O que constituiria, então, o caráter peculiar do romantismo, associado por Nietzsche a Schopenhauer e Wagner, aquele mesmo classificado por ele como “reação à classicidade” e “estilo de decadência”, segundo vimos no fragmento sobre música e “grande estilo”? O fato de ele servir de abrigo para aqueles que sofrem de empobrecimento de vida e que buscam distanciamento dos apelos perturbadores do mundo, por exemplo construindo o ideal do “belo anêmico”¹⁸⁹, o gosto pelo

qual seja, a defesa de que a arte não deve estar a serviço de nenhuma espécie de fim (*Zweck*) exterior a ela própria, tais como valores religiosos, políticos ou morais

¹⁸⁷ Cf. *FW* § 370. Seguiremos e citaremos, na leitura deste parágrafo, a tradução de Paulo César de Souza. Cf. *A gaia ciência*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 272-274, aqui p. 272

¹⁸⁸ *FW* § 370, op. cit., p. 272

¹⁸⁹ Cf. 10 [168] *KSA* XII, do outono de 1887, p.555-557

gracioso e pelos “belos sentimentos”, o que apenas denunciaria Tipos dominados pela fraqueza e impotência, sofredores do enigma da existência e que buscam entorpecimento, anestesia, uma solução, ao menos a esperança de uma solução para seu padecer¹⁹⁰. O romantismo corresponderia, segundo podemos ler acima, a uma dupla necessidade desse Tipo de sofedor da vida, tanto à demanda pelo “esquecimento” da realidade quanto àquela da “libertação” de si próprio, do que neles sofre. Daí misturarem-se, aqui, a embriaguez ao silêncio; convulsão e loucura à quietude e ausência de movimento.

A essa altura não é preciso mais artifícios para reconhecermos também a crítica ao cristianismo¹⁹¹, mesclada aos nomes daqueles dois mais famosos e pronunciados românticos. Nietzsche confirma isso logo a seguir, acrescentando que aquele que mais sofre, “o mais pobre de vida, necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um ‘salvador’”¹⁹². Parte-se aqui, portanto, do pressuposto de que a religião, assim como a arte e a filosofia, pode e deve ser vista como meio de cura e socorro, a serviço da vida que cresce e luta, denunciando igualmente o sofrimento humano com o embate travado, em meio aos impulsos conflitantes, pela defesa de uma individuação. De certa forma, vemos repetir-se aqui a questão colocada pelo “Ensaio de autocrítica”, se o pessimismo seria necessariamente signo de declínio, de instintos fatigados, de uma impotência para transformação? Embora a resposta, em ambos escritos, seja a mesma, acreditamos que a passagem citada de *FW* avança ao indicar de forma mais incisiva o caráter decisivo de uma “sabedoria da arte para a totalidade”, no que se refere à distinção, reconhecida nos dois escritos, entre “Tipos de sofedores”. Amplia-se, aqui, aquela mesma contraposição entre um “pessimismo da força”, entendido como “pessimismo dionisíaco”, e um “pessimismo romântico”, sinônimo da fraqueza e do desejo de fuga da realidade, para descortinar a nossos olhos os matizes humanos ocultos sob uma mesma experiência de embate do homem com o destino.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 557

¹⁹¹ Existiria, para Nietzsche, uma relação entre a interpretação cristã do mundo com sua metafísica dualista de desprezo pelo mundo terreno e a fuga romântica para o ideal. Peter Heller lembra-nos de que, segundo essa perspectiva, o Cristianismo conduz necessariamente ao romantismo, como expressão da “insuficiência em real” (*Ungenügens am Wirklichen*), e ao pessimismo romântico, como fuga do mundo e ódio ao mundo. Cf. Heller, Peter. *Nietzsches Kampf mit dem romanstischen Pessimismus*. In: *Nietzsche-Studien*, 7, 1978, p. 27-50, aqui p. 29

¹⁹² Cf. *FW* § 370, op. cit., p. 273

Nietzsche conduz-nos a essa leitura, informando que seu olhar se tornou cada vez mais agudo para a difícil inferência regressiva, aquela que vai da obra produzida a seu autor, do ato ao agente, do ideal àquele que dele necessita, do modo de valorar à necessidade que por trás comanda tal produção de valor. A crescente sofisticação e “complexificação” de sua crítica teria, assim, acrescenta ele logo a seguir, conduzido-o a uma diferente abordagem da arte, do impulso criador humano, o que se traduziu na nova ótica de seu perguntar: “quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, ‘foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?’”¹⁹³. No entanto, assegura Nietzsche, mesmo essa indagação exporia apenas em parte a dimensão do problema humano que ele pretende alcançar, sendo recomendável estendê-la, atentando-se para um nível a mais de desdobramento daquilo que ela descortinaria, pois a causa da criação pode ser tanto o desejo de fixar, eternizar, como o de destruição, de mudança, do novo, de futuro e vir-a-ser¹⁹⁴. Mas o perguntar vertiginoso não cessaria aí, pois mesmo esses dois tipos de impulsos criadores devem ser considerados mais profundamente ainda, quando se perceberá a ambigüidade a eles inerente:

O anseio por *destruição*, mudança, devir, pode ser expressão da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, “*dionisiaco*”), mas também pode ser o ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, *tem* que destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita (...) A vontade de *eternizar* requer igualmente uma interpretação dupla. Ela pode vir da gratidão e do amor: – uma arte com essa origem será uma arte da apoteose, talvez ditirâmbica, como em Rubens, venturosa-irônica, como em Hafiz, límpida e amável, como em Goethe, vertendo uma homérica luz e glória sobre todas as coisas. Mas também pode ser a tirânica vontade de um grave sofredor, de um lutador, um torturado, que gostaria de dar ao que tem de mais pessoal, singular e estreito, à autêntica idiossincrasia do seu sofrer, o cunho de obrigatória lei e coação, e como que se vinga de todas as coisas, ao lhes imprimir, gravar, ferretear, a *sua* imagem, a imagem de *sua* tortura¹⁹⁵

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Ibidem

¹⁹⁵ Id., p. 273/74

De que forma esse “perguntar escavador”¹⁹⁶, que pretende expor camadas e mais camadas de sentido das quais se comporia um gesto criador, nos conduziria àqueles dois mais proeminentes nomes do romantismo e à compreensão do que se ocultaria sob a “vontade de romantismo”? Nietzsche encerra esse texto esclarecendo tratar-se aqui do destino de nossa cultura, se esta estará atrelada a uma solução do humano, tal como a oferecida pelo pessimismo romântico, ou se terá coragem e habilidade suficientes para compreender e assumir aquilo que ele classifica de um “pessimismo do futuro” – “pois ele virá!” acentua – um “pessimismo dionisiaco”, expressão da energia abundante, prenhe de futuro¹⁹⁷. Tanto o nome de Schopenhauer quanto o de Wagner devem, seguindo essa lógica de análise da cultura empregada por Nietzsche, descortinar para nós não apenas as raízes do ideal romântico mas, ainda mais, também seu potencial infeccioso a se alastrar e, simultaneamente, dar abrigo à mais expressiva forma daquela autêntica idiossincrasia do sofredor que sofre de empobrecimento de vida e que, como forma de vingança, imprime em sua arte, sua filosofia, seus valores e agires a imagem de “sua tortura”.

Sendo assim, muito adequado que tomemos os nomes desses dois pessimistas românticos como guias numa investigação sobre a outra face daquela “vontade de criar” que conduz ao “grande estilo” de um Goethe ou de um Homero, aliás citados, pelo que acabamos de ver, como exemplos de uma “sabedoria artística” que derrama luz e glória sobre todas as coisas¹⁹⁸. E essa “outra face” mostra uma “vontade de eternizar” que, pelo que lemos, quer imprimir em sua arte e todo seu criar a “idiossincrasia do seu sofrer”, buscando talvez alcançar “redenção de si mediante a arte e o

¹⁹⁶ Quanto a este processo de “escavação” levado à cabo pela pergunta nietzscheana, cf. Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum philosophicum*. 4.ª ed. Trad. (?). São Paulo: Princípio, 1987, p. 13-27, onde o autor fala do movimento interpretativo criado por Nietzsche com seu interrogar, que se assemelharia a um movimento escavador “de avalanche”, “que permite que por cima de si vá se despregando a profundidade de forma cada vez mais visível”, p. 19. Cf. também Foucault, M. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1988, onde o autor descreve esse “movimento de escavação” nietzscheano como sua “genealogia”, um método que “não deixa nada sobre si que tenha a estabilidade tranquilizadora da vida da natureza (...)”, mas escava por baixo aquilo sobre o que se pretende fazer algo repousar, e se enfurece contra sua pretensa continuidade”, p. 47. Trata-se, explicava ele um pouco antes, não de encontrar em um indivíduo, ou sentimento, ou idéia, suas características genéricas que permitam classificá-los em ingleses ou gregos, ou, para empregar o caso que ora analisamos, para dizer, este é romântico, aquele dionisiaco. Mais do que isso, o “interrogar genealógico” nietzscheano, busca “descobrir todas as marcas sutis, singulares, sub-individuais que possam entrecruzar-se nele (nesse indivíduo ou crença) e formar uma rede difícil de desemaranhar”, p. 25.

¹⁹⁷ FW § 370, op. cit., p. 274

¹⁹⁸ Em um fragmento póstumo localizado entre o outono de 1885 e outono de 1886, Nietzsche pergunta se a arte é uma consequência da insuficiência para o real (*des Ungenügens am Wirklichen*), ou uma expressão da gratidão para com a felicidade desfrutada (*der Dankbarkeit über genossenes Glück*)? No primeiro caso, acrescenta ele, temos o romantismo, no segundo a arte apoteótica e ditirâmbica, da qual seriam exemplos Rafael, Homero como “artista-apoteose” e Rubens. Cf. 2 [114] KSA XII, p. 118/119

conhecimento”. Nietzsche identifica aqui o nome de Wagner, como poderemos mais uma vez constatar pela leitura do escrito de 1888 dedicado ao “caso Wagner”¹⁹⁹. Na obra assim intitulada por Nietzsche, *O caso Wagner* (WA), já num dos primeiros parágrafos deparamos com uma sugestiva comparação entre a música deste e a de Bizet, sobre cujo estilo Nietzsche afirmaria representar um verdadeiro “retorno à natureza, saúde, alegria, juventude, virtude”²⁰⁰. Podemos, a essa altura de nosso trabalho, concluir estarmos novamente diante daquela afirmação de um “ascender artístico à crença mais elevada”, quando lemos o nome de Bizet, da mesma forma que liamos os nomes de Goethe e Tucídides. Trata-se aqui, segundo Nietzsche, da perfeição estética de uma arte que aproxima-se do homem para ensinar leveza, sutileza e polidez: “o que é bom é leve”, rezaria a primeira lei de uma “fisiologia estética”, para a qual leveza tem de traduzir capacidade de construir, de organizar, de rigor sóbrio de linguagem e ritmo, de concisão ²⁰¹.

Se Bizet é aqui a “nomeclatura” para o “estilo clássico”, apontando na direção da naturalização do homem, Wagner por sua vez torna-se símbolo do “estilo decadente” ao colocar sua arte a serviço da representação da redenção humana, ou seja, de seu “distanciamento da natureza”. Segundo acredita Nietzsche, este é o problema específico ao qual Wagner teria dedicado suas mais profundas reflexões artísticas, “o problema da redenção (*Erlösung*) (...), sobre nenhuma outra coisa

¹⁹⁹ Quanto aos ataques dirigidos contra Wagner, é importante deixar aqui registrado – e isso deve estender-se a todos os outros nomes empregados por Nietzsche em sua crítica – a afirmação feita por Nietzsche em *EH* sobre sua “prática de guerra”. Esta conteria quatro princípios, os quais resumimos aqui: seu ataque só se dirigiria a causas vitoriosas; ele se compromete pessoalmente, e sozinho, sem aliados, em cada combate; nunca ataca pessoas, apenas serve-se delas como “lentes de aumento com que se pode tornar visível um estado de emergência geral porém dissimulado”; seu ataque não se baseia em experiências pessoais ruins, ao contrário, ele provaria a distinção por ele conferida a alguém ou a uma causa. No terceiro princípio, de nunca atacar pessoas, ele cita como exemplo justamente o caso de Wagner. Segundo Nietzsche ele atacou aí “a falsidade, a bastardia de instinto de nossa ‘cultura’ (...)”. *EH* “Por que sou tão sábio” § 7. Cf. *Ecce Homo*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 55/56

²⁰⁰ Cf. *O caso Wagner* (WA). Trad. notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras. 1999, aqui § 3, p. 14. Também em uma passagem de *Para além do bem e do mal*, Nietzsche contrapõe Wagner e Bizet: os “humores” do norte e suas cores “do horroroso gris-e-cinza nórdico”, da “fantasmagoria conceitual exangue e sem sol – nossa enfermidade alemã do gosto” de um lado, e de outro, a “semi-lograda síntese de Norte e Sul” alcançada pelos franceses, que souberam acolher os homens raros, esses mediterrâneos natos, “os bons europeus”: “foi para eles a música de Bizet, o último gênio a vislumbrar uma nova beleza e sedução – a descobrir um pedaço do Sul na música”. Cf. *Para além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992, § 254, p. 164. Não pode passar desapercibida a referência a uma “semi-lograda síntese de Norte e Sul”, segundo Nietzsche alcançada pelos franceses. Não se trata, portanto, do mero elogio aos “humores e cores” do sul, mas a uma operação de síntese e não de exclusão, semi-lograda por uma cultura. Em um fragmento póstumo de agosto-setembro de 1885, Nietzsche afirma que a cultura grega foi a primeira grande síntese de todos os “orientes” e o início da alma européia. A definição que ele oferece aqui dessa lição grega volta à imagem do Sul: “descobrir novamente o sul em si e abrir sobre si um céu claro, brilhante e cheio de segredos; conquistar novamente em si a saúde meridional e oculto poderio (*Mächtigkeit*) da alma; passo a passo torna-se mais abrangente, mais transnacional (*übernationaler*), mais europeu, mais trans-europeu (*übereuropäischer*), mais oriente, finalmente mais grego”, cf. 41 [7] KSA XI, de agosto-setembro de 1885, p. 682

²⁰¹ Cf. WA § 1, p. 11/12

Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção. Em Wagner, há sempre alguém que deseja ser redimido: ora um homenzinho, ora uma senhorita – este é o problema *dele*”²⁰². Para Nietzsche, o *Leitmotiv* da redenção pode desdobrar-se, na obra de arte wagneriana, em uma infinidade de Tipos em busca de algum refúgio da natureza, dos conflitos entre impulsos antagônicos e muitas vezes inconciliáveis, como ocorreria com as “senhoritas românticas”, servindo-se da arte como bálsamo e promessa do sublime.

Utilizando-se ainda do caso do “eterno feminino”, como ele aqui o batiza, Nietzsche irá ainda mais além, dissecando óperas de Wagner. Em uma delas, ele identificaria a proscrição do impulso humano de busca e questionamento, como seria o caso de *Lohengrin*; em outra a defesa do “sublime ensinamento” de que o animal homem precisa ser assentado, precisa tornar-se sedentário, o que, segundo Nietzsche, em linguagem wagneriana significaria o mesmo que “desligá-lo da natureza”, redimi-lo dos riscos que esta representaria²⁰³. Aqui, no entanto, caberia uma pergunta, insiste Nietzsche, “o que acontece ao ‘judeu errante’ (*ewiger Jude*) que uma mulher adora e faz assentar? Ele apenas deixa de ser eterno; ele se casa, e não mais nos interessa. – Traduzindo para a realidade: o perigo dos artistas, dos gênios – pois estes são os ‘judeus errantes’ – está na mulher: as mulheres adoradoras são sua ruína. Quase nenhum tem caráter bastante para não ser arruinado (‘redimido’), ao se sentir tratado como deus – logo ele condescende à mulher. O homem é covarde diante do eterno-feminino: bem sabem as femeazinhas”²⁰⁴.

Que digressões raras e profundas! Quem, senão Wagner, nos ensinaria que a inocência redime de preferência pecadores interessantes? (O caso de *Tannhäuser*) Ou que mesmo o judeu errante é redimido, torna-se sedentário, quando se casa? (No *Navio Fantasma*) Ou que velhas mulheres depravadas preferem ser redimidas por jovens castos? (O caso de *Kundry*) Ou que donzelas bonitas preferem a redenção por um cavaleiro que seja wagneriano? (O caso dos *Mestres Cantores*) Ou que também mulheres casadas gostam de ser redimidas por um cavaleiro? (O caso de *Isolda*) Ou que o “velho Deus”, depois de

²⁰² Id. § 3, p. 14

²⁰³ Cf. WA § 3, p. 15

²⁰⁴ *Ibidem*

haver se comprometido moralmente em todo sentido, é finalmente redimido por um livre-pensador e moralista? (Caso do *Anele*)²⁰⁵

“O que Goethe teria pensando de Wagner?”²⁰⁶, pergunta Nietzsche. O que o artista por excelência do “grande estilo” diria de uma arte que pretende a redenção do homem ao oferecer-lhe “asas para a busca do sublime”²⁰⁷? Aos olhos de Nietzsche essa pergunta faz todo sentido, pois Goethe teria tocado nesse ponto ao se perguntar acerca do perigo que ameaçava os românticos, tendo concluído que esse residia na fatalidade de acabarem sufocados com rumações de absurdos morais e religiosos²⁰⁸. Segundo Nietzsche, poder-se-ia mesmo ler essa crítica como se fosse dirigida ao *Parsifal* de Wagner: “*Santidade* – talvez a última coisa que o povo e as mulheres ainda conseguem ver dos valores mais altos; o horizonte do ideal para todos os míopes por natureza”²⁰⁹. Estaríamos aqui diante de uma profunda perversão do “estado artístico” do instinto, quando a arte passaria a exaltar a fraqueza e abnegação do homem, sua entrega a algo “para além da natureza”, sua incapacidade transgressora e, logo, sua impotência artística transformadora e organizadora das forças da natureza. “O *artista da décadence* – eis a palavra (...) um típico *décadent*, que se sente necessário com seu gosto corrompido, que o reivindica como um gosto superior, que sabe pôr em relevo sua corrupção, como lei, como progresso, como realização”²¹⁰.

A fraqueza elevada à virtude suprema e emoldurada como estilo, para ser consumida como arte por aqueles que não suportam a visão da realidade, nem a deles mesmos enquanto seres sofredores da realidade²¹¹, que não querem ver e para isso precisam de todos artifícios possíveis para desviar seu olhar dessa visão. Segundo Nietzsche, uma das principais acusações que se

²⁰⁵ Cf. Id., p. 14

²⁰⁶ Cf. Id., p. 16

²⁰⁷ Ibidem

²⁰⁸ Ibidem

²⁰⁹ Cf. WA § 3, p. 16

²¹⁰ Cf. Id. § 5, p. 18

²¹¹ Em uma passagem da III^a dissertação de sua *GM*, onde traça o perfil do ideal ascético apropriado por sofredores de impotência, Nietzsche afirma ser o desejo de “ser-de-outro-modo”, de “estar-em-outra-parte” (cf. *GM*, trad. Rubens Rodrigues T. filho) a essência do sacerdote ascético, sendo a condição doentia humana o que aqui dominaria, um estado no qual o homem olha para si próprio com sentimento de ressentimento e suspira: “quisera ser alguma outra pessoa! (...) mas não há esperança. Eu sou o que sou: como me livraria de mim mesmo? E no entanto – *estou farto de mim!*...” (Cf. trad. Paulo César de Souza). Cf. Para a genealogia da moral. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores*. 3^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, III § 13, p. 315; Cf. *Genealogia da moral*. 2^a ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, III § 14, p. 137. Ainda voltaremos a esse sentimento de repúdio do homem por si mesmo, quando abordarmos a III^a dissertação de *GM*

poderia fazer a Wagner, como um típico representante do “anti-artisticismo específico do instinto”, seria exatamente a de produzir com sua arte artificios que serviriam de abrigo à elementos danosos, vitalmente debilitantes, que não apenas faziam apologia do enfraquecimento como ofereciam elementos de identificação para “Tipos cansados”, alimentando, dessa forma, um círculo vicioso onde decadência promoveria decadência:

A adesão a Wagner custa caro. O que faz ela do nosso espírito? *Wagner liberta o espírito?* É próprio dele toda ambigüidade, todo duplo sentido, tudo o que persuade os incertos, sem torná-los conscientes *do que* são persuadidos. Desse modo, Wagner é um sedutor em grande estilo. Nada existe de cansado, de caduco, de vitalmente perigoso e de caluniador do mundo entre as coisas do espírito, que a sua arte não tenha secretamente tomado em proteção – é o mais negro obscurantismo, o que ele esconde nos mantos de luz do ideal. Ele incensa todo instinto niilista (– budista), e o transveste em música, ele incensa todo Cristianismo, toda forma de expressão religiosa da *décadence*. Abram os olhos: tudo o que jamais cresceu no solo da vida *empobrecida*, toda falsificação que é a transcendência e o Além tem na arte de Wagner o seu mais sublime advogado (...) A música como Circe...Nisso seu último trabalho é sua maior obra-prima. Na arte da sedução o *Parsifal* sempre manterá a sua categoria, como o *golpe de gênio* em matéria de sedução...²¹²

Por que a arte de Wagner representaria perigo?²¹³ Em primeiro lugar, seu caráter danoso poderia ser constatado, segundo Nietzsche, na forma como ela ofereceria expressão a toda espécie

²¹² WA “Pós-escrito”. In: O caso Wagner. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 36

²¹³ E já que trata-se aqui da ambigüidade de um grande artista, seria interessante observarmos que o texto permitiria igualmente uma dupla leitura, ao menos deixando-nos uma sugestão em suspenso. Na passagem acima citada do “Pós-escrito”, Nietzsche afirma ser próprio a Wagner toda ambigüidade, todo duplo sentido, tudo que persuade os inseguros e incertos de si, sem torná-los conscientes de que são persuadidos, pois ele seria um “sedutor em grande estilo”. Assim traduz Paulo César Souza a expressão: “*Damit ist Wagner ein Verführer grossen Stils*”, cf. Nachschrift. Der Fall Wagner. In: KSA VI, p. 42. Cf. Pós-escrito. O caso Wagner. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cias das Letras, p. 36. Ora, apesar de uma frase gramaticalmente corriqueira, ela chama atenção pela possível ambigüidade, se considerarmos a possibilidade de uma forma genitiva. Sugerimos que se poderia talvez pensar em um Wagner que “desvia” do “grande estilo”; mais ainda, não apenas ele se desvia do “grande estilo”, mas ainda desvia outros, com a sedução de sua arte, outros que a ele aderem. O verbo *verführen* permite a interpretação de um “desvio de percurso”, de “desvio de rumo”. Poderíamos então, legitimamente, acrescentar a indagação, em que medida este “sedutor em grande estilo” não seria “aquele que desvia do grande estilo”, entendido este como a arte de esculpir o próprio caráter, a partir de uma disciplina do domínio da própria força? Assim lida, a passagem reforça o sentido do “Minotauro”, imagem sugerida por Nietzsche para Wagner, mais adiante ao final do “Pós-escrito”, como aquele que “devora caracteres”, cf., op. cit. trad. Paulo César de Souza, p. 38. No capítulo “No que faço objeções”, de *Nietzsche contra Wagner*, ele reforça

de degeneração humana, proporcionando mesmo sua expansão e propagação; em segundo lugar, no fato de ela não ser percebida como decadente pelos decadentes, “pois o fato de não lhe oporem resistência já é, em si, um sinal de *décadence*”²¹⁴. Mas o que significa decadência aqui, senão que o homem perde o domínio sobre si mesmo, ou tem incentivada sua ausência de certeza sobre si? Pior ainda, ele nem mesmo toma posse do conhecimento fundamental que reza sobre sua rota, seu fim (*Ziel*), sua crença, seja esta estética ou moral, chegando ao cúmulo de acreditar e aderir a algo, sem saber o que o levou a tal movimento. Na descrição de Nietzsche, o instinto debilitado levaria aos lábios aquilo que deveria evitar, o “veneno” que mais rapidamente conduziria ao abismo. Não poder perceber o nocivo como nocivo, não poder proibir-se esse nocivo, este o sinal da fraqueza: “os exaustos são atraídos pela coisa nociva: o vegetariano, pelos vegetais. A própria doença pode ser um estimulante para a vida: mas é preciso ser sadio o bastante para esse estimulante!”²¹⁵. Já Wagner e sua arte, eles atraem os débeis, justamente por fermentarem a exaustão humana, o cansaço da vida, o desejo de desligamento dos afetos, e isso tudo representando em teatro e música, justamente a “natureza convulsiva dos seus afetos, sua sensibilidade exacerbada”, seu gosto por temperos cada vez mais picantes, sua instabilidade, sempre travestidos de princípios e incorporados em heróis e heroínas considerados tipos psicológicos²¹⁶.

Talvez nada exista de tão conhecido hoje, ao menos nada foi tão bem estudado, quanto o caráter protéico da degenerescência, que aqui se fez crisálida de arte e artista. Nossos médicos e fisiólogos têm em Wagner seu caso mais interessante, ou no mínimo um caso muito completo. Precisamente porque nada é mais moderno do que esse adoecimento geral, essa tardeza e superexcitação do mecanismo nervoso. Wagner é o *artista moderno par excellence*, o Cagliostro da modernidade. Em sua arte se encontra, misturado da maneira mais sedutora, aquilo de que o mundo hoje tem mais necessidade – os três grandes estimulantes dos exaustos: o elemento *brutal*, o *artificial* e o *inocente* (idiota)²¹⁷

essa idéia, quando afirma que “o indivíduo deixa a si mesmo em casa quando vai a Bayreuth, renuncia ao direito de ter a própria escolha, a própria língua, ao direito a seu gosto, mesmo a sua coragem (...)”, cf. WA, op. cit., p. 54

²¹⁴ Cf. WA § 5, p. 18

²¹⁵ Cf. Id., p. 19

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ Ibidem. O tradutor da edição brasileira, Paulo César de Souza, esclarece aqui em nota que Alessandro Cagliostro é o pseudônimo de Giuseppe Balsamo (1743-1795), aventureiro italiano praticante do ocultismo. Quanto ao termo “idiota”,

O perigo representado pela arte de Wagner estaria, assim, no seu efeito protéico exatamente sobre os cansados e aqueles que procuram na arte “desligamento da vontade”, o estimulante sendo aqui aquilo que, simultaneamente, envenena e mantém a vida²¹⁸. A própria doença da fraqueza dos instintos encarregar-se-ia de produzir antidotos à exaustão, impedindo, no entanto, sua total aniquilação ao fomentar a permanência morna do estado de torpor constante, numa operação aparentemente paradoxal de manter o estado de baixa vitalidade e alta dispersão de forças, justamente através de uma “hipnose pela superexcitação”²¹⁹. Aos cansados o “passe hipnótico” wagneriano aguilhoaria, chamando mesmo os semi-mortos à vida e “derrubando como touros” os mais fortes²²⁰, talvez por convencê-los, com a sedução de seus heróis e heroínas redentores, de suas fraquezas²²¹; talvez por seduzi-los com a “policromia do ideal”²²². Nesse sentido, Wagner poderia ser considerado um caso interessante para fisiólogos e médicos, não apenas como provável “paciente”, mas também como possível mestre na “arte oculta” dessa paradoxal “sedução hipnótica” dos fracos.

Segundo as indicações de Nietzsche, uma das evidências da decadência que acometeria os românticos e sua arte poderia ser percebida na “instabilidade da sua ótica”²²³, um artifício estético que produz intencionalmente um excesso de justaposições de pequenas unidades, concentrando em um espaço mínimo uma infinidade de emoções, tons, gestos, cores, possibilidades de luz e penumbras²²⁴, obrigando o espectador a uma constante mudança de posição, na tentativa de perceber o todo, o qual só aparece fragmentado, indicando total carência de um “estilo orgânico sintético”²²⁵. Nesse sentido, afirma Nietzsche, podemos seguramente considerar Wagner um mestre “na anarquia do pequeno”²²⁶, ao que somos obrigados a acrescentar a pergunta: mas de fato, como

ele lembra que este deve ser lido no sentido dostoievskiano de “ingênuo”, “inocente”, exemplificado pelo protagonista de *O idiota*. Cf. *O caso Wagner*, op. cit., p. 84

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Ibidem. É o próprio Nietzsche quem aproxima esses dois mecanismos aparentemente excludentes, quando afirma que a arte de Wagner produziria uma “tardeza e superexcitação do mecanismo nervoso” e, logo adiante, o chama de “mestre do passe hipnótico”

²²⁰ Ibidem

²²¹ Em um fragmento póstumo de novembro 1887/março 1888, Nietzsche assevera que o que ele combateria no cristianismo seria sua prática de envenenar os fortes, invertendo suas inquietações e orgulhos contra eles próprios, tirando proveito de seus momentos de cansaço, com o fim de alquebrá-los; sua prática de saber envenenar os instintos nobres, até que estes se voltem contra os próprios homens que os possuem. Cf. 11 [55] KSA XIII, p. 28

²²² Cf. WA § 10, p. 31

²²³ Cf. Id. § 7, p. 22

²²⁴ Cf. Id., p. 24

²²⁵ Cf. Id., p. 23

²²⁶ Ibidem

se caracterizaria um “estilo decadente”? Voltando-se para Wagner, tendo à mão as análises da decadência literária desenvolvidas por outro crítico da decadência, o francês Paul Bourget ²²⁷, Nietzsche nos assegura que essa seria apenas mais uma imagem para entendermos toda espécie de “degradação da vontade”, trazendo-nos à mente a acusação por ele já feita aos “sumo-artistas”, de que estes seriam adequadas e tristes imagens do homem que tomba, acometidos pela doença da “falta de força interior”:

Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isso é uma imagem para todo estilo da *décadence*, a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade (...) A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto *pobre* de vida. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento *ou* inimizade e caos (...) o todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefato ²²⁸

Percebemos agora o sentido daquela “anarquia do pequeno”, razão pela qual Nietzsche batiza Wagner de “nosso maior mestre miniaturista da música” ²²⁹, por criar fragmentos ilhados, impermeáveis a qualquer ótica de coesão, o que, segundo as leis da estética do “grande estilo” de Nietzsche, indicaria uma ausência de força organizadora e harmonizadora das diferenças, típica de toda manifestação de decadência. Interessante que Nietzsche aponte aqui em Wagner o mesmo que já apontara em Sócrates: a ausência de escolha. Não apenas Wagner era incapaz de criar a partir do todo, “ele não tinha escolha, tinha que fazer fragmentos”²³⁰. Da mesma forma que, em meio à calamidade geral de uma Atenas em decadência, quando dominava a anarquia dos instintos,

²²⁷ Ibidem. Nietzsche segue aqui as análises de Paul Bourget sobre a decadência na literatura, sobretudo na francesa contemporânea a ele, na obra *Essais de psychologie contemporaine*, de 1883. Segundo Müller-Lauter, Nietzsche teria ficado muito impressionado pela capacidade analítica de Bourget, quando de sua leitura do primeiro volume daquela obra. Ele teria mesmo qualificado esse escritor de “einen von der tiefen Rasse[...], der bei weitem am meisten von sich aus mir nahe gekommen ist”. Cf. Müller-Lauter, W. Artistische *décadence* als physiologische *décadence*. Zu Friedrich Nietzsches später Kritik an Richard Wagner. In: *Über Freiheit und Chaos. Nietzsche-Interpretationen*. Vol. II. Berlin: Walter de Gruyter, 1999, p. 1- 23, aqui p. 1/2

²²⁸ WA § 7, p. 23

²²⁹ Cf. Id., p. 24

²³⁰ Cf. Id. § 10, p. 30

Sócrates ensinava a racionalidade a qualquer preço como única possibilidade de domínio de si²³¹, também Wagner precisava da literatura e da filosofia²³² para convencer a todos e a si próprio do sentido de sua música, daí porque toda sua vida ele teria repetido que “sua música não significava apenas música! E sim mais! Infinitamente mais!”²³³. O que significa isso, pergunta Nietzsche, senão que a música era para ele apenas um meio através do qual ele teria se entregado ao “ideal”? ²³⁴

Como em toda manifestação de decadência, como todo artista ou indivíduo presa da decadência, Wagner, assim como Sócrates, não era “dono de si” nem de seus instintos ²³⁵, assegura-nos Nietzsche. O fato de um artista “brincar de esconder-se atrás de centenas de símbolos, a policromia do ideal”²³⁶, de com seu gênio seduzir para as alturas do ideal, desse vagar, voltar e arremessar pelos ares, em toda parte e em lugar nenhum, apenas atesta seu parentesco com todos aqueles que precisam da redenção de si, “a quintessência de todas as necessidades cristãs”, a necessidade de “desvencilhar-se de si mesmo”²³⁷. O grande infortúnio da decadência, alerta Nietzsche, seria exatamente o alastramento dessa doença chamada *Entselbstung* ²³⁸, perde-se a autonomia: “nem Sócrates nem seus ‘enfermos’ eram livres para ser racionais” ²³⁹. Da mesma forma, Wagner não tinha escolha e não queria fazer escolhas, por isso seu “olhar de soslaio em direção à moral dos senhores, a moral nobre (– de que a saga islandesa é talvez o mais importante documento) e ao mesmo tempo enunciar a doutrina oposta, a do ‘evangelho dos humildes’”²⁴⁰, o que apenas prova sua idiossincrasia e a de sua arte, pois “na esfera estreita dos chamados valores morais não se encontra oposição maior do que aquela entre uma moral dos senhores e a dos conceitos de valor cristãos”²⁴¹.

²³¹ Cf. GD “O problema de Sócrates” principalmente § 9, 10 e 11

²³² Cf. WA § 10, p. 30, onde Nietzsche diz que, nesse sentido, poder-se-ia dizer que Wagner tomou para si o ensinamento de Hegel ao inventar um “estilo de significado infinito”: ele “tomou-se *herdeiro de Hegel*...a música como ‘idéia’”. Também no § 4 Nietzsche dizia que Wagner tem uma enorme dívida para com Schopenhauer, pois o “*filósofo da decadence* revelou o artista da *décadence a si mesmo*”, p. 18

²³³ Ibidem

²³⁴ Cf. Id., p. 30/31

²³⁵ Cf. GD “O problema de Sócrates” § 9, onde podemos ler que ninguém mais era senhor de si, pois os instintos voltavam-se uns contra os outros

²³⁶ Cf. WA § 10, p. 31

²³⁷ Cf. WA “Epilogo”, p. 44

²³⁸ Cf. 10 [128], do outono de 1887, KSA XII, p. 530

²³⁹ Cf. GD “O problema de Sócrates” § 10

²⁴⁰ Cf. WA “Epilogo”, p. 44

²⁴¹ Cf. Id., p. 43

Inevitável que nos venha à mente a figura de Goethe, como uma “contra-imagem” dessa “ausência de si”, na medida que este personagem exemplificava bem, tal como Nietzsche o lê, a “vontade totalizadora” que constrói em torno de si limites bem precisos, revelando maestria em disciplinar as grandes tensões e as pequenas unidades dispersas de emoção ou razão sob o jugo de um eu ordenador; expressão de uma certa “vontade de querer a si mesmo” como lei e medida. Basta lembrarmos da centralidade que adquiria a palavra “totalidade” no parágrafo de *GD* dedicado a Goethe, aqui por nós já analisado²⁴². Muito sugestiva essa imagem do “estado estético” simbolizada por Goethe. Justamente ela poderia ajudar-nos a entender ainda melhor aquilo que Nietzsche diz ser o grande perigo representado por um “fenômeno estético da impotência” tal como o seria Wagner. Mas não era só essa “ambição da totalidade” a separar Goethe de Wagner. Segundo podemos ler naquele mesmo parágrafo de *GD*, Goethe era um afirmador do real, um realista convicto, que jamais quis se desligar (*ablösen*) da vida, que, ao contrário, mergulhou em todas suas possibilidades, ousando mesmo se permitir experimentar os riscos da “grande paixão”, dos afetos extremos, sem se deixar abater pelo imenso dispêndio de energia que requer tal empreitada.

De certa forma, poderíamos dizer estarmos diante da “grande saúde” quando olhamos para o Goethe de Nietzsche, uma saúde que saberia empregar em proveito próprio inclusive aquilo que faria perecer a natureza mediana”, sabendo, ao mesmo tempo, evitar tudo aquilo que lhe causaria debilidade ²⁴³, tudo que recende a fraqueza e perda de si mesmo. Segundo acredita Nietzsche, a força danosa de Wagner estaria na sua capacidade de não apenas disseminar, propagar, os princípios da decadência, mas sobretudo de oferecer abrigo e proteção à diversas manifestações de decadência, ampliando ainda mais as chances de sobrevivência daquilo que adocece e torna impotente o homem: “o perfeito faz saudável; o doente faz doente” ²⁴⁴. Que não se duvide tratar-se aqui da “doença do idealismo”:

Como Wagner deve ter afinidade com a *décadence* européia em geral, para não ser percebido por ela como *décadent*! (...) Pois o fato de não lhe oporem resistência já é, em

²⁴² Cf. *GD* “Incursões...” § 49

²⁴³ Cf. *GD* “Incursões...” § 49. Em um parágrafo de “Por que sou tão sábio” de EH, Nietzsche faz uma interessante análise, a partir de uma auto-análise, do “estado de doença e de fraqueza”, lembrando que tal estado é em si uma forma de ressentimento: “não se sabe nada rechazar, de nada se desvencilhar, de nada dar conta – tudo fere. A proximidade de homem e coisa molesta, as vivências calam fundo demais, a lembrança é uma ferida supurante”, cf. *Ecce Homo*. “Por que sou tão sábio”. 2ª ed. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, § 6, p. 53

²⁴⁴ Cf. 16 [75] KSA XIII, da primavera-verão de 1888, p. 511

si, um sinal de *décadence*. O instinto está debilitado. O que se deveria evitar, atrai. Leva-se aos lábios o que conduz mais rapidamente ao abismo. – Querem um exemplo? Basta observar o *régime* que se prescrevem os anêmicos, artríticos ou diabéticos. Definição do vegetariano: um ser que necessita de uma dieta fortificante. Perceber o nocivo como nocivo, *poder* proibir-se algo nocivo, é ainda um sinal de juventude, de força vital. O nocivo *atrai* os exaustos: os vegetais o vegetariano. A própria doença pode ser um estimulante da vida: mas é preciso ser sadio o bastante para esse estimulante! – Wagner aumenta a exaustão: *por isso* atrai débeis e exaustos²⁴⁵

Uma das conclusões importantes que precisamos tirar da leitura de Nietzsche do “caso Wagner”, refere-se a importância por aquela atribuída ao embate travado na cultura entre “estado artístico” e “fuga da realidade”, entenda-se esta como “idealismo”. Em um dos parágrafos mais sarcásticos deste WA, Nietzsche assume explicitamente uma veia irônica, propondo encarnar o possível discurso de um artista de sucesso em meio à decadência, um Wagner travestido daquele Sócrates que circulava entre jovens, ensinando o que é a virtude, o belo, o verdadeiro e empunhando a questão: “o homem está corrompido: quem o redime? o que o redime?”²⁴⁶. Como se estivesse diante de discípulos atentos, o artista romântico pregaria, “é preciso elevar o homem, é preciso defender a virtude mesmo em relação ao contraponto”, “sejamos idealistas”²⁴⁷, vagueemos por entre as nuvens, aliciemos o infinito, dispendo a nosso redor os grandes símbolos²⁴⁸ da redenção do homem, a isso chama-se “melhorar a humanidade”²⁴⁹.

Diante de tal cena bizarra poderíamos acrescentar a pergunta de Nietzsche: “era Wagner de fato um músico?”²⁵⁰ O importante aqui, ressalta Nietzsche, é que nada se percebe de Wagner,

²⁴⁵ WA § 5. Diferente do usual, Nietzsche não coloca aqui em destaque as quatro palavras que emprega em francês. Mantemos o destaque, seguindo o tradutor brasileiro, para evitar que possa parecer um erro de digitação. Os outros destaques são de Nietzsche

²⁴⁶ Cf. WA § 6, p. 22

²⁴⁷ Cf. Id., p. 21

²⁴⁸ Ibidem

²⁴⁹ Cf. Id., p. 22. Lembramos aqui que Nietzsche intitula um dos capítulos de GD, “Os ‘melhoradores’ da humanidade”

²⁵⁰ Cf. Id. § 8, p. 25. Salaquarda e Borchmeyer tocam nesse ponto, lembrando que Nietzsche, após seu desligamento de Wagner, colocara-se a questão se a conversão de Wagner à filosofia de Schopenhauer não teria transformado aquele artista, que na prática cada vez mais passa a colocar a música a serviço do drama. Wagner não seria músico, mas sim um habilidoso criador de estímulos cênicos, para ele a música seria sempre um meio. Cf. Salaquarda, J./Borchmeyer, D. (org.). *Nietzsche und Wagner – Stationen einer epochalen Begegnung*. Vol. II. Frankfurt/Leipzig: Insel, 1994, p.1223-1386, aqui p. 1305

enquanto não se compreende seu “instinto dominante”²⁵¹. E qual seria este instinto? Nietzsche não oferece uma resposta direta aqui, mas deixa-nos indicações claras de que Wagner sofria de um “anti-artisticismo” musical e de percepção estética²⁵², afinal que tipo de músico partiria do pressuposto de que “sua música não significava apenas música”?²⁵³ Não apenas música, mas um meio de convencimento e sedução para seu ideal de homem²⁵⁴, “que a música possa em dadas circunstâncias não ser música, porém linguagem, instrumento, *ancilla dramaturgica* (escrava da dramaturgia)”²⁵⁵. Não apenas isso, mas o próprio fato de Nietzsche, ao longo do texto, expor um Wagner sob inúmeras “roupagens” parece traduzir-nos sua crença de que, na verdade, inexistiria um “instinto dominante” em se tratando de Wagner. Basta que observemos a diversidade de “disfarces” e nomes atribuídos por Nietzsche àquele artista: ele era o discípulo de Schopenhauer que não conseguiu ser verdadeiramente schopenhaueriano²⁵⁶; um apologista dos ideais cristãos, embora muito pouco verdadeiro em seu cristianismo²⁵⁷; um músico, que precisou da filosofia para justificar sua música²⁵⁸; um defensor do drama, mas que não é um dramaturgo, “pois não era psicólogo bastante para o drama”²⁵⁹; um ator²⁶⁰, que desconhece estilo, as leis superiores do estilo, pois “ele quer o efeito, nada senão o efeito”²⁶¹; Wagner é pintor de afrescos e, simultaneamente, miniaturista,

²⁵¹ Ibidem

²⁵² Cf. Id. § 2, p. 13, onde Nietzsche diz que Wagner não teria compreendido o amor, tal como apenas os grandes artistas podem criá-lo ou entendê-lo. Nietzsche refere-se aqui obra de Bizet, *Carmem*, considerando que a concepção de amor, tal como a vemos aí, “distingue uma obra de arte entre mil”. Poderíamos assim acrescentar que, na visão de Nietzsche, Wagner não apenas possuiria um “anti-artisticismo do instinto” enquanto criador e músico, mas também enquanto ouvinte e apreciador estético

²⁵³ Cf. Id. § 8, p. 25. Acharmos digno de nota a curiosa semelhança aqui entre tal frase atribuída por Nietzsche a Wagner, “apenas música”, com o grifo irônico neste “apenas”, e a sentença com a qual Sócrates condenava os mais destacados homens a sua volta, principalmente os poetas e artistas trágicos, acusando-os de terem apenas a presunção do saber e de exercerem sua arte “apenas por instinto” (*Nur aus Instinct*). Segundo Nietzsche, com esta expressão, tocaríamos o coração da tendência socrática, com ela o socratismo condenaria tanto a arte quanto a ética vigente. Cf. GT § 13, onde Nietzsche se refere a *Apologia*, de Platão, por nós já analisado

²⁵⁴ Cf. Id. § 10

²⁵⁵ Cf. Id. § 8. Gostaríamos de chamar atenção para a semelhança entre tal crítica feita a Wagner e aquela feita a Eurípedes em GT. Aqui Nietzsche acusa este último trágico grego de expulsar Dioniso da cena trágica ao inaugurar uma “estética naturalista” anti-dionisíaca e anti-artística, cf. principalmente os § 11 e 12 de GT. Mais interessante ainda acrescentar que, logo a seguir, Nietzsche irá igualmente criticar Platão por um muito semelhante “anti-artisticismo”, ao transformar a poesia em escrava da filosofia dialética, em seus diálogos, Cf. GT § 14

²⁵⁶ Cf. WA § 4, p. 16/17

²⁵⁷ Cf. WA “Epílogo”, p. 44

²⁵⁸ Cf. WA § 10, p. 30. Também na IIIª dissertação de GM Nietzsche volta a acusar Wagner de ter precisado do escudo da filosofia de Schopenhauer para defender, através da música, os ideais ascéticos. Cf. *Genealogia da moral*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, III § 5, p. 112. Ainda voltaremos a isso, quando tomarmos para análise a IIIª dissertação

²⁵⁹ Cf. Id. § 9, p. 28

²⁶⁰ Cf. Id., p. 27

²⁶¹ Cf. Id. § 8, p. 26

especialista nos espaços ínfimos, um inventor do mínimo na criação do detalhe²⁶²; ao mesmo tempo mestre da arte esotérica do ocultismo, um “Cagliostro da modernidade”²⁶³, e propagador do exotérico ensinamento da “supremacia do teatro sobre as artes”, a “teatrocracia”, essa “rebelião das massas” no reino da estética²⁶⁴. Onde estaria Wagner em meio a tantos “desvios”?

Na nossa opinião, Nietzsche oferece-nos uma ótima pista para prosseguirmos na investigação sobre Wagner, inserindo-o na questão, para nós fundamental, da “desnaturalização do humano”. A indicação estaria dada quando ele acusa aquele artista de almejar apenas o efeito, revelando assim sua “natureza de ator”. Wagner teria descoberto a magia do “efeito teatral” da música, fazendo uso da decomposição desta até dela extrair o elementar, som, movimento, cor, em suma, a sensualidade da música²⁶⁵, a serviço do efeito cênico: “o que primeiro lhe ocorre é uma cena de efeito absolutamente seguro, uma autêntica *actio* com um alto-relevo de gestos, uma cena que *transtorna*”²⁶⁶. O que para Nietzsche significa tal “natureza de ator” e sua necessidade de “efeito, apenas efeito”, vamos percebendo aos poucos, à medida em que ele faz de Wagner a imagem do homem e do artista que pretende ser algo e criar algo que de fato ele não é nem cria.

A insistência de Nietzsche no fato de que Wagner não seria aquilo que sua “representação” revelava, ou seja, no fato de que ele não seria na verdade um músico, mas sim muitas outras coisas “atuando” de músico, desvenda para nós a importância que o “caso Wagner” adquiriu na reflexão nietzscheana sobre o problema da construção da identidade do homem. Disso Nietzsche já dera conhecimento em um fragmento póstumo do outono de 1885, onde ele afirmava que teria tomado consciência do “extraordinário problema do ator” através do contato com Wagner²⁶⁷, quando ele

²⁶² Cf. Id. § 7, p. 24

²⁶³ Cf. Id. § 5, p. 19/20. Mais à frente, comentando o *Parsifal*, Nietzsche irá chamar Wagner de “velho mago”, “Klingsor de todos os Klingsors”, cf. “Pós-escrito”, p. 37. Klingsor é um mago, personagem do *Parsifal*

²⁶⁴ Cf. WA “Pós-escrito”, p. 36

²⁶⁵ Cf. Id. § 8, p. 26

²⁶⁶ Cf. Id. § 9, p. 27

²⁶⁷ Jörg Salaquarda observa que, desde seu primeiro encontro com Wagner, em novembro de 1868, apesar da evidente fascinação que este teria exercido sobre ele, Nietzsche percebe e expressa por escrito, embora ainda com simpatia, o impressionante caráter de ator de Wagner, o qual, em meio a um grupo de pessoas, ocupava todo o espaço, falando muito, cantando e representando sozinho toda uma cena inteira dos *Meistersingern*. Salaquarda acrescenta ainda, que Nietzsche deixa pela primeira vez transparecer explicitamente sua crítica nesse sentido a Wagner, considerando que todo seu criar brotaria de um impulso para representação (*Schauspielerei*), nas anotações preparatórias para o escrito *Richard Wagner em Bayreuth*, no inverno de 1873/74. Cf. Salaquarda, J. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: Liessmann, Konrad Paul (org) *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação

descobriu e diagnosticou “o ator no fundo de todo artista” – das *Typisch-Künstlerhaft*²⁶⁸. Wagner é sobretudo ator, assegura Nietzsche, e não músico por instinto, o que ele teria muito bem demonstrado quando abandona toda lei e todo estilo na música para fazer dela o que necessitava, “uma retórica teatral, um instrumento de expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico-pitresco”²⁶⁹. Ele “pensaria aproximadamente o mesmo que um ator de hoje: uma série de cenas fortes, cada uma mais forte que a outra – e, entre elas, muita estupidez *sagaz*”²⁷⁰. Não um músico, mas um *Showmaster*²⁷¹, cuja linhagem deve ser buscada entre os homens cujas obras não expressam seu verdadeiro poder, mas sim revelam incapacidade de determinação de um objetivo próprio, homens aos quais “falta a força”²⁷², e que, por isso, estão sempre à procura de algo ou alguém exterior que lhes forneça um ideal.

Nietzsche acreditava que Wagner teria mais do que nunca dado demonstração dessa ausência de força própria quando cria seu *Parsifal*, obra na qual “o refinamento na conjunção de beleza e enfermidade” alcança um efeito que deixaria na sombra toda arte anterior de Wagner²⁷³. Mais uma vez, parece-nos vir à tona aqui a problemática da “desnaturalização do homem”, quando Nietzsche acusa aquele artista de dar abrigo em sua arte a valores caluniadores do mundo e da vida, a toda espécie de obscurantismo, de com ela incensar todo niilismo²⁷⁴ e mesmo de fazer defesa da “ausência de si”²⁷⁵, do enfraquecimento da vontade. Segundo Nietzsche, poucas obras poderiam dar melhor testemunho do que o *Parsifal* daquilo que ele compreenderia como a quintessência do romantismo: “a música como Circe (...) na arte da sedução o *Parsifal* sempre

²⁶⁸ Cf. 2 [34] KSA XII, p. 81

²⁶⁹ Cf. WA § 8, p. 25

²⁷⁰ Cf. Id. § 9, p. 27

²⁷¹ Cf. Salauarda, J. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: Liessmann, Konrad Paul (org) *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação. Logo na sua introdução, intitulada “Nietzsche : Künstler – Künstler-Philosoph – Kunst-Philosoph”, o autor defende que, após a ruptura com Wagner, Nietzsche irá ampliar sua crítica a ele, desenvolvendo a idéia de que aquele artista era na verdade uma “natureza-artista”, algo que hoje poderíamos classificar como *Showmaster*, cf. Salauarda, J. op. cit.

²⁷² Cf. JGB § 256, op. cit. Trad. Paulo César de Souza, p. 166, no qual Nietzsche fala dos românticos, citando os nomes de Wagner, Delacroix e Balzac como exemplos, como “fanáticos da expressão a todo custo”. Na sua avaliação aqui, poder-se-ia sobretudo acusar esses homens de acabarem sempre “prostrados e quebrantados diante da cruz cristã”. Em uma carta a Peter Gast, Nietzsche afirma que conhece de cor esses Tipos, “no fundo lhes falta a todos o principal – ‘a força’”. Apud Salauarda, J. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: Liessmann, Konrad Paul (org) *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação.

²⁷³ Cf. WA “Pós-escrito”, p. 37

²⁷⁴ Cf. Id., p. 36

²⁷⁵ Cf. “Nós, Antípodas”. Nietzsche contra Wagner (NW). In: *O caso Wagner* (WA). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cias das Letras, p. 60, aqui *Selbstlosigkeit*. Também neste NW, Nietzsche falará do indivíduo que vai a

manterá a sua categoria, como o golpe de gênio em matéria da sedução". Eu admiro essa obra, admite Nietzsche, gostaria de tê-la realizado eu mesmo, "à falta disso, eu a compreendo... Wagner nunca esteve mais inspirado do que no fim"²⁷⁶.

Talvez essa obra final de Wagner, mais do que qualquer outra, represente para Nietzsche o seu doloroso e nunca completamente realizado distanciamento do que ele considera mais do que uma simples "corrupção do gosto", uma perigosa sedução idealista²⁷⁷. "A sedução a Wagner custa caro", revela Nietzsche por conhecimento próprio, "o jovem se torna um imbecil – um 'idealista'"²⁷⁸. Considerando tudo isso, o "caso Wagner" poderia ser encarado como uma espécie de anamnese²⁷⁹,

Bayreuth como aquele "que deixa a si mesmo em casa (...), renuncia ao direito de ter a própria escolha, a própria língua, ao direito a seu gosto, mesmo a sua coragem", cf. NW "No que faço objeções". In: WA, p. 54

²⁷⁶ Cf. WA "Pós-escrito", p. 36/7

²⁷⁷ Constatamos isso quando lemos não apenas a biografia de Nietzsche mas também o estudo de Salaquarda e Borchmeyer sobre a relação Nietzsche-Wagner. Esses autores observam que Nietzsche já conhecia o poema *Parsifal*, trabalhado por Wagner desde o natal de 1869, segundo nota do diário de Cosima Wagner, dando ciência de que eles haviam lido-o, e acrescentando uma curta observação traduzindo a experiência dessa leitura do texto com Nietzsche, como, uma vez mais "renovada terrível impressão", segundo ela. O esboço em prosa do poema *Parsifal* existiria desde 1865, segundo os autores. Eles lembram que a "subserviência" de Wagner aos ideais cristão ("*Kniefall vor dem Kreuz*"), poderia ser já detectada à época da conclusão da composição de *O Anel de Nibelungo*, não sendo portanto uma tendência tardia na vida de Wagner. Essa tendência era familiar a Nietzsche já do início. Os autores lembram ainda, que Nietzsche estiliza quando afirma que lhe pareceu um "cruzar de espadas" o coincidente envio de seu *Humano demasiado humano* a Wagner e o envio, por este, de seu *Parsifal* a Nietzsche, em abril de 1878. Isso porque, segundo os autores, o texto do *Parsifal* já se encontraria sobre a mesa de Nietzsche há mais de quatro meses. Apenas no início de 1887 Nietzsche assiste pela primeira vez à ópera, que teria estreado nessa época, já após a morte de Wagner, que ocorrera em fevereiro de 1883. Cf. Salaquarda, J./Borchmeyer, D. (org.). *Nietzsche und Wagner – Stationen einer epochalen Begegnung*. Vol. II. Frankfurt/Leipzig: Insel, 1994, aqui citadas passagens das páginas 1295, 1317/18, 1339/40. Sobre a longa luta de Nietzsche para se distanciar de Wagner e sua tendência romântica, que inclui também o afastamento de Schopenhauer, a obra acima citada dá fartas evidências. Cf. também quanto a isso a biografia de Nietzsche: Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 vols. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978. Apenas a título de informação, a primeira concepção de Wagner para *Der Ring des Nibelungen*, data de 1848. No entanto, a primeira apresentação da tetralogia teria ocorrido em 1876, no festival de verão em Bayreuth, cf. Mayer, Hans. *Richard Wagner*. 28ª ed. Hamburg: Rowohlt, 2000, p. 140

²⁷⁸ WA "Pós-escrito", p. 37

²⁷⁹ Quanto a tais termos extraídos de um vocabulário médico ou patológico, remetemos a alguns comentadores da obra nietzscheana que trabalham essa questão. Gostaríamos apenas de destacar, em especial, uma passagem na qual Arthur Danto chama atenção para o fato de que, muito raramente, se observa o uso intencional de Nietzsche de um vocabulário característico da patologia. Danto cita em especial o caso da *Genealogia da moral*, obra que ele considera um "livro médico", abordando etiologia, diagnóstico, terapêutica e prognóstico. Trata-se, segundo ele, de uma "terapêutica" que deve remeter-nos mesmo a Hipócrates e suas técnicas médicas, cf. Danto, Arthur C. Some remarks on The Genealogy of Morals. In: Schacht, R. (org.). *Nietzsche, Genealogy, Morality*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994, p. 35-48, aqui p. 40/41. Quanto ao mesmo tema, cf. também Higgins, Kathleen M. On the Genealogy of Morals – Nietzsche's gift. In: Schacht, R. (org.). *Nietzsche, Genealogy, Morality*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994, p. 49-62, onde a autora desenvolve uma interessante análise sobre o "veneno" naquela obra, chamando atenção para a importância deste para os objetivos de Nietzsche nesta obra. Apenas a título de curiosidade, lembramos que a autora joga com a palavra *Gift*, a qual significa "veneno" em alemão e "presente" em inglês; Magnus, Bernd. "Eternal Recurrence". In: *Nietzsche-Studien*, 8, 1979, p. 362-377, onde o autor defende que a melhor forma de aproximarmos-nos do pensamento de Nietzsche é tomar de empréstimo uma analogia médica, considerando que sua filosofia oferece a seu "paciente" diagnóstico, prescrição e prognose, sendo aquele

no sentido de que Nietzsche realizaria, através dele, um levantamento do histórico “médico” de uma enfermidade pela qual ele próprio teria sido acometido e contra a qual ele teve de lutar, uma doença descrita por ele em um fragmento póstumo do outono de 1887 como “moral ascética da despersonalização”²⁸⁰. Através dessa referência, somos impelidos a investigar a conexão sugerida entre ascetismo da moral e “desnaturalização do homem”, o que inevitavelmente, após termos colocado Wagner e sua obra de arte no centro da discussão, irá conduzir-nos àquele que consideramos um dos mais importantes textos escritos por Nietzsche sobre o tema : *Para a genealogia da moral* ²⁸¹. Iniciamos ainda com o caso de Wagner, um artista que, segundo lemos aí, perto de seu fim teria rendido homenagem ao ideal ascético com sua obra *Parsifal*, “o rebento de um ensandecido ódio ao conhecimento, ao espírito e à sensualidade”²⁸², o que deve nos fazer indagar, com Nietzsche: o que significamos ideais ascéticos?

“paciente” a “humanidade ocidental”, cf. op. cit., p. 369. Mesmo sem o recurso a comentadores, nenhum leitor de Nietzsche acharia difícil encontrar inúmeras referências a termos médicos e patológicos. Não teria sentido encher notas de rodapé com tais referências, remetemos apenas a dois momentos da obra onde isso aparece de uma forma que nos interessa em especial nesta tese. Em EH “Por que sou tão sábio”, onde Nietzsche faz uma análise da decadência enquanto doença e aponta suas semelhanças com o ressentimento, cf. especialmente § 6; cf. também nesta mesma obra, no capítulo “Assim falou Zaratustra” § 2; ainda *O Anticristo*, especialmente § 6 e 7, onde Nietzsche fala da decadência como “uma corrupção”, pela qual o indivíduo perde seus instintos e passaria a eleger e preferir o que lhe é prejudicial, cf. § 6. No § 7 ele fala do enfraquecimento provocado pelo compadecer (*Mitleiden*), referindo-se ao cristianismo como “religião da compaixão”, lembra que a compaixão é antitética dos afetos tonificantes, que elevam a energia do sentimento vital, cf. *Der Antichrist* § 7. In: KSA VI, p. 172. Quanto a isso, acrescenta ele aqui, seria imprescindível “ser médico” e aplicar o bisturi (*Messer*), cf. *Der Antichrist*. In: KSA VI, p. 174

²⁸⁰ Cf. 10 [128] KSA XII, do outono de 1887, p. 530: “(...) unter dem Druck der asketischen *Entselbstungs-Moral* (...)”

²⁸¹ Apesar de termos adotado a prática de recorrer tanto à tradução desta obra feita por Paulo César de Souza, quanto a de Rubens Rodrigues Torres Filho, optamos por empregar, quando necessário, o título tal como o traduziu Rubens Rodrigues Torres Filho. Cf. *Genealogia da moral* (GM). 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988; *Para a genealogia da moral*. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 295-325. Apesar de admitirmos ser essa obra um dos mais importantes escritos sobre o tema da “desnaturalização do humano”, certamente junto a *Para além de bem e mal*, optamos por tomar como objeto de nossa análise aqui apenas a IIIª dissertação daquela, dirigida à questão do sentido dos ideais ascéticos. Como poderá ser constatado ao final deste trabalho, isso de forma alguma quer dizer que não consideramos importante, para essa leitura, as outras duas dissertações, mas sim que a terceira condensa de forma mais eficiente o que desejamos ver explicitado a respeito de nossa tese acerca da “naturalização do humano”. Apesar da escolha em concentrarmos apenas nessa dissertação, poderá ser observado, os leitores de GM certamente poderão percebê-lo, que as outras duas dissertações permanecem igualmente como uma espécie de distante “pano de fundo”. Poder-se-ia argumentar que, dessa forma, colocamos a perder a oportunidade de ressaltar a unidade que perpassaria as três dissertações. Talvez. No entanto, enfatizar tal unidade, na qual acreditamos, não era nosso objetivo neste trabalho. Apenas apontamos para o fato de que acreditamos ser possível demonstrar consistir tal unidade, exatamente no duplo tema da “desnaturalização do humano”/“naturalização do humano”, os quais, aliás, se pertencem

²⁸² Cf. *Para a genealogia da moral* (GM) III § 3. Em todas as citações da GM assim como de *Para além de bem e mal* (JGB) que empregamos, adotamos um mesmo método de utilizar como referência ambas as traduções brasileiras, as de Paulo César de Souza nas edições da Brasiliense e Cia. das Letras, respectivamente, e as de Rubens Rodrigues Torres Filho para o volume sobre Nietzsche de *Os Pensadores*, da Abril Cultural. No entanto, como poderá ser constatado, mantemos a prática de modificar estas traduções, de acordo com nossa leitura dos originais, sempre que julgamos

Vª PARTE

Ich habe eine schlimme und verhängnisvolle Geschichte zu erzählen, die Geschichte des längsten Verbrechens, der unseligsten Verführung, der überlegtesten Giftmischerei, das eigentlich *schwarze* Ereigniss der Menschheit, unter dessen Bann die tiefsten Instinkte des Lebens verketzert und in Frage gestellt worden sind...¹

¹ 15 [43], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 437: "Eu tenho uma história grave e funesta para contar, a história do mais longo delito, da mais desgraçada sedução, da mais refletida mistura de venenos, o acontecimento verdadeiramente *negro* da humanidade, sob cuja fascinação os instintos mais profundos da vida foram difamados como heréticos e colocados sob suspeita"

O que significam ideais ascéticos? – Ou, tomando um caso individual (...) o que significa, por exemplo, um artista como Richard Wagner render homenagem à castidade em sua velhice? É verdade que num certo sentido ele sempre o fez; mas apenas bem no final em um sentido ascético. O que significa esta mudança de “senso”, esta radical reviravolta do senso? – pois isso é que foi: Wagner virou o seu oposto. O que significa um artista virar seu oposto?...Aqui, fazendo uma breve pausa nesta pergunta, de imediato nos vem à lembrança a melhor, mais forte, mais alegre, mais corajosa época que houve talvez na vida de Wagner: quando a idéia do casamento de Lutero o absorvia profundamente ²

Já aqui nas primeiras linhas desta dissertação sobre o ideal ascético, Nietzsche oferece-nos pistas indicando ser este uma outra nomenclatura para aquele “anti-artisticismo do instinto”, “estado anti-artístico”, segundo ele, próprio a todo cristianismo³. Isso aparece-nos de forma enviesada, por exemplo quando ele afirma que Wagner teria se transformado no seu oposto. E o que significa um artista opor-se ao que nele é arte? O que significou Wagner contra Wagner? O que significaria um artista fazer apologia do ideal ascético com sua arte? Tais perguntas precisam, a partir de agora, conduzir-nos, ao longo da leitura que faremos dessa terceira dissertação de *Para a genealogia da moral*, de forma que possamos, a partir deste importante escrito, entendermos em que sentido a reiteradamente repetida questão, “o que significam os ideais ascéticos”, deverá oferecer-nos oportunidade para reafirmarmos e, ao mesmo tempo, ampliarmos nossa tese acerca da importância, para o projeto de “naturalização do humano”, da afirmação de uma sabedoria trágica para a síntese. Ampliada ela estará, na medida em que conseguirmos mostrar o papel central, ainda que furtivo, exercido nessa obra, por esta sabedoria encenada um dia pela cultura a partir da poesia e dos palcos gregos, a qual carregará, para dentro de um escrito sobre a “desnaturalização do humano”, toda força e sentido da promessa da qual Nietzsche investiu o nome de Dioniso.

Segundo podemos interpretar, seguindo a narração de Nietzsche, em um determinado momento de sua vida, Wagner teria estado muito próximo de um ideal de domínio da própria força, o

² GM III § 2. *Genealogia da moral*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988. Zur Genealogie der Moral. In: *Sämtliche Werk. Kritische Studienausgabe* (KSA). G. Colli/M. Montinari (org). Berlin/New York/München: Walter de Gruyter/DTV, 1988, vol. V, p. 340. Quanto ao “casamento de Lutero”, Nietzsche refere-se ao fato de Lutero ter rejeitado o dogma cristão do celibato e, em 1525, ter-se casado com uma ex-freira Cisterciense, que abandonara seus votos. Cf. *On the genealogy of morality*. Trad. introd. e notas Maudemarie Clark e Alan J. Swensen. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Co., 1998, nota 68:10-11, p. 150

³ Cf. GD “Incursões...” § 9

que nos traz à lembrança aquele “Tipo da força”, citado ao centro do fragmento sobre música e “grande estilo”. Houve um tempo, narra Nietzsche aqui, em que Wagner era forte, corajoso e alegre, tendo demonstrado grande domínio de criação sobre as contradições inerentes a todo impulso de vida, por exemplo ao ousar afirmar o casamento entre sensualidade e espiritualidade. Em um determinado momento, ele esteve profundamente absorvido pela idéia do casamento de Lutero, um projeto de criação nunca concretizado, mas que estaria à altura de um grande criador, segundo indicação de Nietzsche, dando provas de que “entre castidade e sensualidade não há oposição necessária; todo bom casamento, todo verdadeiro caso amoroso está além desta oposição”⁴.

Wagner teria, dessa forma, se aproximado da idéia de Nietzsche de uma “sabedoria artística”, defendendo pela arte a própria arte, já que ter coragem para sua sensualidade significava, naquele contexto da vida de Lutero, enfrentar os detratores da sensualidade e afirmar que o homem deve sobretudo ser “um senhor livre sobre todas as coisas e sujeito a ninguém”⁵. Ora, a que tal “coragem para sua sensualidade” nos remeteria, senão justamente à imagem de Goethe como “grande criador” de si mesmo, senhor de sua própria lei? Nietzsche confirma isso quando, logo a seguir no mesmo parágrafo, acrescenta que tal equilíbrio entre sensualidade e espiritualidade não precisa ser uma oposição trágica, “isso deveria ao menos valer para todos os mortais mais bem-logrados e bem-dispostos (*für alle wohlgeratheneren, wohlgemutheren Sterblichen*), os quais estão longe de colocar seu frágil equilíbrio de ‘animal e anjo’ entre os argumentos contra a existência”, inclusive os mais finos e lúcidos, como Goethe, insiste Nietzsche, teriam enxergado nisso até mesmo um estímulo a mais para criar e viver ⁶.

Nietzsche estaria deixando aqui pistas suficientes para que possamos afirmar ser essa “virada de Wagner contra Wagner” um indício de que este criador teria escapado a seu próprio

⁴ Cf. GM III § 2

⁵ Fazemos aqui uma extrapolação. Nietzsche afirma que o mérito de Lutero teria consistido “em simplesmente haver tido coragem de sua sensualidade (– que então era chamada, delicadamente, de “liberdade evangélica”...), Cf. GM III § 2. Em uma nota à sua tradução desta obra, Maudemarie Clark e Alan Swensen esclarecem, que esta expressão “*evangelische Freiheit*” provavelmente remeteria ao título de uma obra de Lutero, *Von der Freiheit eines Christenmenschen*, de 1520, na qual Lutero defende esta tese, muito bem expressa por uma sentença extraída desta obra e citada por aqueles tradutores: “Um cristão é um senhor livre sobre todas as coisas e sujeito a ninguém”, Cf. Lutero, M. *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. Apud *On the genealogy of morality*. Trad, introd. e notas Maudemarie Clark e Alan J. Swensen. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Co., 1998, nota 68:21, p. 150. Segundo ainda esses tradutores, a expressão “*evangelische Freiheit*” tornou-se corrente e igualmente alvo de ataques irônicos ou irados daqueles que a associavam à idéia de libertinagem, cf. op. cit., nota 68:21, p. 150

⁶ Cf. GM III § 2

controle, perdendo o “rumo” e a direção do que fora um projeto não apenas de arte, mas de identidade. Parece-nos que algo daquela idéia da força, própria do “grande criador” enquanto “Tipo da força”, permaneceria aqui subliminar, indicando que a concepção nietzscheana de força (*Gewalt*) se confunde com os conceitos de criação e de autonomia do criador. O questionamento de Nietzsche em torno da obra final de Wagner confirmaria essa asserção que liga a “transformação” de Wagner a um processo de progressiva “negação de si mesmo”: um *Parsifal* nascido da seriedade? “Uma maldição aos sentidos e ao espírito em um hausto de ódio? Uma apostasia e um retorno a ideais cristão-mórbidos e obscurantistas? E por fim até mesmo negação e cancelamento de si mesmo?”⁷ Segundo Nietzsche, Wagner teria invertido, ao criar esse arquétipo da “contra-natureza” e anti-sensualidade, o sentido daquilo que ele esteve tão próximo de um dia alcançar, encarnando a imagem de um guerreiro forte, alegre e com coragem suficiente para seus mais próprios objetivos⁸, para os mais altos e nobres objetivos. A experiência da “perda de si”, assim vista, parece indicar que Nietzsche identificava como o verdadeiro núcleo da maior de todas obras de arte a construção de uma identidade única e incomparável, capaz de criar para si mesma e de lançar para outros metas ousadas e objetivos nobres de vida. Analisando sob esse aspecto, o que significam os ideais ascéticos?

Deve estar evidente, encontramos-nos de volta ao ponto onde, no fragmento póstumo do verão de 1885, por nós já citado, Nietzsche fazia a defesa da necessidade de instaurar uma “forma de pensar criadora e nobre”⁹, trazendo à tona a indagação que o acompanha desde suas primeiras análises da obra de arte trágica e seu ensinamento para a síntese, aquela que indaga sobre os princípios que conduziriam à grandeza humana: por que tomba um homem? O que conduz ao ocaso um grande homem? O que indica essa “falta de força interior”, essa impotência para si mesmo, para o cultivo de seu “tirano interior”? Da persistência de tais questionamentos, ao longo da trajetória do pensamento de Nietzsche, vem dar-nos testemunho um fragmento póstumo contemporâneo à elaboração de *GT*, mas que, a nosso ver, presta-se muito adequadamente ao papel de “instrumento de foco”, com o qual nos aproximamos de Wagner e do “inartisticismo específico do instinto”:

⁷ Cf. GM III § 3. Lê-se aqui: “(...) *ein Sich-selbst-Vemeinen, Sich-selbst-Durchstreichen* (...)”. Cf. KSA V, p. 342

⁸ Cf. Id. § 2

⁹ Cf. 37 [14] KSA XI, de junho/julho de 1885, p. 589

Wozu die Menschen da sind, wozu "der Mensch" da ist, soll uns gar nicht kümmern: aber wozu Du da bist, das frage dich: und wenn Du es nicht erfahren kannst, nun so stecke Dir selber Ziele, *hohe* und *edle Ziele* und gehe an ihnen zu Grunde! Ich weiss keinen besseren Lebenszweck als am Grossen und Unmöglichen zu Grund zu gehen (...)

Para que os homens aí estão, para que "o homem" aí está, não nos deve preocupar: mas para que você aí está, isto pergunte a você mesmo: e quando você não puder chegar a saber, então coloca para você mesmo objetivos, elevados e nobres objetivos, e vá até o fim por eles! Eu não conheço melhor objetivo de vida do que ir até o fim pelo grande e impossível (...) ¹⁰

Por alguma razão que Nietzsche não se interessa em detalhar aqui, Wagner fraqueja e sucumbe ao pior dos demônios: não acreditar mais na própria força, fraqueza que o impedirá de alcançar, assim como de manipular a contento, seu "impulso único" criador de si mesmo. Para Nietzsche, esse seria o trágico fim de uma grande promessa. Wagner termina muito distante de si mesmo, sem a coragem de rir de si próprio ¹¹, ou seja, fazendo apologia do ascetismo, traindo um "desejo secreto, uma vontade timorata, insegura, inconfessa, de pregar o que seja retorno, conversão, negação, Cristianismo (...) ¹²". A relação estabelecida por Nietzsche entre a "seriedade" de Wagner e sua fraqueza para perseguir um ideal próprio de arte e um projeto *seu*, único, através do qual ele revelasse domínio sobre si mesmo, pode ser igualmente constatada em uma outra passagem importante de seus escritos sobre arte, onde Nietzsche defende que "precisamos usar de toda arte altiva, flutuante, dançante, zombeteira, pueril e bem-aventurada, para não perdermos aquela liberdade sobre as coisas que nosso ideal exige de nós" ¹³. Nesse aforismo do Livro II de *FW* ¹⁴, intitulado "Nossa última gratidão para com a arte", sem mencionar o nome de Wagner, Nietzsche antecipa a crítica da qual ele investiu a pergunta pelo sentido de uma arte de apologia dos ideais

¹⁰ 29 [54], do verão/outono de 1873. In: KSA VII, p. 651

¹¹ Cf. GM III § 3

¹² Ibidem

¹³ Cf. A gaia ciência § 107. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 198

¹⁴ Salaquarda defende que Nietzsche, neste parágrafo de *FW*, resumiria a significação da arte para os homens "senhores de si mesmos", cf. Salaquarda, J. A última fase de surgimento de a gaia Ciência. Trad. Barbara Salaquarda e Oswaldo Giacoia Junior. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo. Departamento de filosofia da USP, n. 6, 1999, p. 75-93, aqui p. 87

ascéticos, em *GM*, denunciando a “vontade de seriedade”¹⁵ como evidência de sua subserviência à moral:

Temos de descansar temporariamente de nós, olhando-nos de longe e de cima e, de uma distância artística, rindo sobre nós ou chorando sobre nós¹⁶: temos de descobrir o *herói*, assim como o *parvo*, que reside em nossa paixão do conhecimento, temos de alegrar-nos vez por outra com nossa tolice, para podermos continuar alegres com nossa sabedoria! (...) Devemos *poder* ficar também *acima* da moral: e não somente ficar, com a amedrontada rigidez de alguém que a cada instante tem medo de escorregar e cair, mas também flutuar e brincar acima dela. Como poderíamos, para isso, prescindir da arte, como do parvo! – e enquanto de algum modo ainda vos *envergonhais* de vós próprios, ainda não fazeis parte de nós!¹⁷

Gostaríamos de insistir nesse ponto, que não desejamos ver como mero detalhe nessa crítica a Wagner. Segundo a interpretamos, toda a crítica dirigida por Nietzsche a Wagner, acusando-o de representar a decadência, poderia ser perfeitamente resumida na sua fala sobre o acontecimento humano desastroso, atestado pela obra de arte final de Wagner, quando este se torna apóstolo da seriedade e do ascetismo moral. Mas deve-se atentar à ênfase aqui, pois a objeção de Nietzsche não recairia contra a defesa do ascetismo em si, mas sim contra aquilo a serviço do quê um artista colocaria sua opção pelo ascetismo. Como ele já lembrara na primeira sentença desta terceira dissertação, os ideais ascéticos podem mesmo revelar “algo como instinto e faro para as condições propícias a uma elevada espiritualidade”¹⁸, não representando

¹⁵ Essa ênfase de Nietzsche na questão da apologia da seriedade, sempre associando-a a uma espécie de “impotência para si” e mesmo conectando-a com toda problemática do ressentimento, como veremos ser o caso na terceira dissertação de *GM*, chama nossa atenção para um comentário de Cosima Wagner sobre o tema da “apologia do riso”. Numa carta-resposta a Richard Strauss, em novembro de 1901, ela retruca-lhe, a respeito de seu comentário sobre ser a risada uma virtude para os “partidários de Nietzsche”, que ele certamente não conhecera Nietzsche. Segundo Cosima Nietzsche não era capaz de rir e estava sempre estarecido ante o humor dos Wagners, sendo uma incoerência tal postura de “pregador do riso”, cf. Salaquarda, J./Borchmeyer, D. (org.). *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Vol. 2. Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag, 1994, p. 1334/35

¹⁶ O tradutor brasileiro chama atenção aqui, em uma nota, que a tradução mais convencional seria “rindo de nós e chorando por nós”, no entanto, traduzindo-se desta forma, perder-se-ia a força do prefixo “über”: “nos dois casos, a preposição é *über*, que não poderia perder o sentido de ‘elevar-se sobre’ ou ‘passar por sobre’, tanto mais que Nietzsche sublinha para reforçá-la”. Cf. A gaia ciência. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: Friedrich Nietzsche. *Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, § 107, p. 198

¹⁷ FW § 107. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas. Coleção Os Pensadores*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 198

¹⁸ Cf. *GM* III § 1. Ainda voltaremos a essa questão do ideal ascético como propício para um certo tipo de vida; cf. por exemplo os § 7, 8 e 9 da IIIª dissertação

necessariamente, a seu ver, a impotência para a criação ou o desejo de abnegação. Toda a ênfase da crítica de Nietzsche à apologia feita por Wagner dos ideais ascéticos e da seriedade em sua última obra, *Parsifal*, recairia, acreditamos, naquilo que vimos indicado no supracitado aforismo de FW, na incapacidade demonstrada por aquele artista de tomar “distância” de si mesmo, e criar uma arte e uma presença no mundo que desse testemunho de altivez, de uma leve, dançante e zombeteira liberdade sobre as coisas, em nome de ideais próprios.

E o que exatamente significa um artista, um “grande homem”, tal como Nietzsche considerava ser o caso de Wagner, tornar-se incapaz de tomar distância de si mesmo? Aqui tocamos num ponto crucial da crítica nietzscheana não apenas a Wagner, mas a todos aqueles que ele considera terem “tombado aos pés da cruz”¹⁹, que veremos esclarecido quando, logo no primeiro parágrafo do capítulo intitulado “O que é nobre”, de JGB, Nietzsche fala desse “misterioso pathos”, o “Pathos da distância”, definindo-o como “o desejo de sempre aumentar a distância no interior da própria alma, a elaboração de estados sempre mais elevados, mais raros, remotos, amplos, abrangentes, em suma, a elevação do tipo ‘homem’, a contínua ‘auto-superação do homem (*Selbst-Überwindung*)”²⁰. Ao atribuir a Wagner uma incapacidade de “distanciamento” de si mesmo, Nietzsche estaria, a nosso ver, indiretamente, acusando este artista de não alcançar o ideal nobre, já que este, para Nietzsche, implica necessariamente no *Pathos da distância*²¹, conceito forjado, como já afirmamos, para sintetizar um “movimento espiritual” que definiria o agir e criar nobre²². Quando avançamos em direção à descrição oferecida por Nietzsche para esta forma de ser nobre, percebemos mais claramente ainda o sentido de sua acusação: Wagner teria deixado-se seduzir por um ideal humano que pregaria a abnegação, em lugar do domínio da própria força criadora:

O homem de espécie nobre se sente como aquele que determina valores, ele não tem necessidade de ser abonado, ele julga: “o que me é prejudicial é prejudicial em si”, sabe-se

¹⁹ Cf. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, § 256, p. 166

²⁰ Cf. Id. § 257, p. 169

²¹ Quanto a este *Pathos der Distanz*, voltamos a remeter a *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, especialmente o capítulo “O que é nobre”, p. 169-198; também GM § 2 e 10. Genealogia da moral. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 22 e 35, respectivamente, sendo que neste último Nietzsche cunha outra expressão para o mesmo sentido, e fala do “afeto do desprezo”; também GM III § 14, op. cit., p.140. Cf. ainda, Gerhardt, Volker. *Pathos der Distanz*. In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (org.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. V. 7, p. 199-201

como o único que empresta honra às coisas, que *cria valores*. Tudo o que conhece de si, ele honra: uma semelhante moral é glorificação de si. Em primeiro plano está a sensação de plenitude, de poder que quer transbordar, a felicidade da tensão elevada, a consciência de uma riqueza que gostaria de ceder e presentear (...) O homem nobre honra em si o poderoso, e o que tem poder sobre si mesmo, que entende de falar e calar, que com prazer exerce rigor e dureza consigo e venera tudo que seja rigoroso e duro. (...) Os homens nobres e bravos que assim pensam estão muito longe da moral que vê o sinal distintivo do que é moral na compaixão, na ação altruísta ou no *désintéressement*; a fé em si mesmo, o orgulho de si mesmo, uma radical hostilidade e ironia face à “abnegação” (*Selbstlosigkeit*)²³

E o que seria exatamente o “ideal nobre” não alcançado por Wagner, senão aquela “sabedoria da abrangência”²⁴, capaz da elaboração e transformação artística da infinita amplitude e diversidade de vivências e acontecimentos do mundo? Uma forma de pensar criadora e nobre, já havia sustentado Nietzsche em outras passagens²⁵, é aquela capaz de orquestrar em uma síntese artística tanto as características e acontecimentos ruins como os bons, afirmando igualmente o lado luminoso como a escuridão do humano, a ambos reconhecendo os mesmos direitos e riscos. Apesar de tomar insistentemente obras de Wagner para exemplificar aquilo que neste artista acusaria o malogro de um “grande criador”, Nietzsche não acredita que seja a obra a apontar para o cerne do problema, mas sim algo percebido no próprio homem, talvez uma tortura interior dificilmente captável, mas denunciada, aos olhos e sensibilidade de um “nato e inevitável psicólogo e leitor de

²² Cf. 37 [14], de junho/julho de 1885, KSA XI, p. 589, o qual já comentamos mais atrás, e que faz a defesa de uma forma de pensar criadora, a qual só seria possível de ser realizada, concomitantemente ao cultivo daquilo que no homem é seu “tirano interior”, sua “força da vontade”, cf. KSA XI, p. 590

²³ JGB § 260. In: *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 172/73

²⁴ Cf. 35 [24] KSA XI, de maio/junho de 1885, p. 519, onde Nietzsche fala do “homem da mais ampla envergadura de vivência” (*der Mensch der umfänglichsten Erlebnisse*), aquele que saberia imprimir coesão a suas vivências, conduzindo-as a uma “conclusão universal” (*zu allgemeinen Schlüssen*)

²⁵ Cf. 37 [14] KSA XI, de junho/julho de 1885, p. 589, por nós já comentado. Como já tivemos oportunidade de perceber, através de várias passagens até aqui citadas, são profusas as referências, ao longo da obra da década de oitenta, a essa forma de pensar e agir nobre, nem sempre assim explicitamente nomeada. Apenas a título de lembrança, remetemos a alguns fragmentos póstumos já citados, nos quais Nietzsche desenvolve algum aspecto de tal “ser nobre”, em um deles ele se refere aos “grande homens” como aqueles que sabem lidar com o caráter contraditório da existência, sem querer excluir daí o “lado reverso” das coisas, cf. 10 [111] KSA XII, do outono de 1887, p. 519/20; em um outro fragmento ele fala dos “espíritos heróicos”, como aqueles do “sentimento de abundância” de força, do “sentimento de potência” (*Machtgefühl*), mas da força, atente-se bem, contida pelo domínio, pelo controle (*d(er) aufgestaute(n) Kraft*), e

almas²⁶, por um gesto, uma sutil manifestação de leviandade, uma tentativa escusa de obter algo por vezes banal²⁷. Principalmente se considerarmos a trajetória de um grande artista de sucesso, cercado por adoradores e admiradores, a maior parte do tempo exposto à afetação e empurrado à representação de um “eu” para consumo dos outros, não fica difícil entender a exclamação de Nietzsche dando conta de que poucos têm uma idéia da “tortura que são esses grandes artistas, e os homens superiores em geral, para aquele que alguma vez os decifrou!”²⁸.

Wagner serve bem a Nietzsche como “contra-imagem” de tudo que para ele significaria a palavra “nobre”, não porque tenha criado uma obra de arte que se revelava como o próprio hausto de negação e cancelamento de si mesmo, como fora o caso de *Parsifal*, mas ele a criou porque se deixou dominar por ideais e objetivos menores do que ele, permitindo que sua constituição rara e estranha sucumbisse aos apelos do comum, do “semelhante”, sem ter sido capaz de impor resistência, sem ter sido capaz de invocar em si “forças prodigiosas” contrárias, para fazer frente a esse natural e terrível progresso em direção ao costumeiro, mediano, gregário, rumo ao vulgar, esse imã monstruoso a tragar os mais seletos, mais sutis, mais raros, mais difíceis de compreender, como Nietzsche acreditava ser o caso de Wagner, pois esses, acrescenta ele ainda, esses são os que correm o risco de ficarem sós, isolados em sua “raridade” e, nesse isolamento, sucumbirem aos reveses, cedendo ao domínio do ideal da maioria²⁹. A obra de Wagner deve servir como denúncia de um Tipo de homem, mais ainda, ela deve permitir-nos, acredita Nietzsche, vislumbrar a estrutura de sua alma, no caso, a sua “ausência de fé” em si mesmo, oferecendo-nos a “contra-imagem” do sentido de nobreza:

– O que é nobre? O que significa hoje para nós a palavra “nobre”? Onde se revela, em que se reconhece, sob o pesado e anuviado céu do incipiente domínio da plebe, através do qual tudo fica opaco e plúmbeo, o homem nobre? – Não são os atos que o apontam – os atos são sempre ambíguos, sempre insondáveis –; também não são as “obras”. Entre

que por isso mesmo dizem sim a si mesmos, mesmo em meio à trágica crueldade, cf. 10 [168] KSA XII, do outono de 1887, p. 555/56

²⁶ Cf. JGB § 269, op. cit., p. 183

²⁷ Cf. Id., p. 185, a descrição que Nietzsche faz desse artista levado a suspirar por glória e comer a “fé em si” das mãos de adúladores

²⁸ Ibidem

²⁹ Cf. JGB § 268, op. cit., p. 182/83. Nietzsche não fala explicitamente de Wagner aqui, mas sim desse “ideal da mediocridade”, em um parágrafo que começa com a pergunta “o que é, afinal, a vulgaridade (*Gemeinheit*)?”

artistas e eruditos encontram-se muitos que revela, com suas obras, o quanto um anseio profundo os impele em direção ao que é nobre: mas precisamente este necessitar do que é nobre é radicalmente distinto das necessidades da alma nobre mesma, e inclusive um sintoma eloqüente e perigoso da sua ausência. Não são as obras, é a *fê* que aqui decide, que aqui estabelece a hierarquia, para retomar uma velha fórmula religiosa num sentido novo e mais profundo: alguma certeza fundamental que a alma nobre tem a respeito de si, algo que não se pode buscar, nem achar, e talvez tampouco perder. *A alma nobre tem reverência por si mesma.*³⁰

O que significam os ideais ascéticos, no caso de um artista que os toma como “escudo e proteção” para sua incapacidade de arregimentar em si mesmo forças criadoras suficientemente fortes para impor o *seu* sentido, contra todos os apelos de uma moral dominante, de um “ideal mesquinho” de homem, um ideal que do humano pretende excluir todo o “reverso” e ameaçador? A resposta de Nietzsche toma o “caso Wagner”, para assegurar-nos de que a falta de personalidade, a defesa da abnegação, do enfraquecimento do homem, não servem para fim algum, nem na terra nem no céu. Assim lida, a “auto-entrega” de um grande artista aos ideais ascéticos, sua “negação e cancelamento de si mesmo” (*ein Sich-selbst-Verneinen, Sich-selbst-Durchstreichen*)³¹, oferecem-nos, na interpretação de Nietzsche, um olhar pelo entorno da impotência para auto-determinação e livre criação de si mesmo. A necessidade de defender com sua arte o afastamento e negação de si (*Selbstlosigkeit*), apenas denunciariam, no caso de Wagner, mas não apenas dele, que uma promessa de “grande homem” malogrou, na covardia para assumir a verdade do que ele era, ou seja, falhou ao não ter tido coragem para seus mais altos e nobres ideais, para seu mais próprio e único projeto de si, para *sua* virtude. Algo aqui no homem trai o próprio homem em sua grandeza, por exemplo o fato de ele não ter descoberto a si mesmo, de não ter logrado criar para si um ideal próprio, de ter se abrigado “aos pés da cruz”³².

³⁰ Id. § 287, p. 192

³¹ Cf. GM III § 3

³² Cf. JGB § 256, onde Nietzsche acusa aos senhores românticos de, embora ambiciosos insaciáveis, antinomistas e rebeldes nos costumes, sempre terminarem “prostrados e quabrantados diante da cruz cristã”. Cf. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 166. Importante não perder de vista, que por mais duras que possam ser as críticas dirigidas por Nietzsche aos românticos, especialmente aos românticos franceses da década de 1840, aos quais ele associa o nome de Wagner; por mais duras sejam igualmente as críticas dirigidas ao próprio Wagner, Nietzsche não deixa de considerá-los “grandes homens”, um julgamento que, como lembra Salauquarda, oscila entre o reconhecimento e a crítica. Em especial nesse parágrafo citado de JGB, o 256, percebemos bem essa oscilação. Cf. Salauquarda, J. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der

Os velhos românticos tombam (*umfallen*)³³ e se encontram um dia, não se sabe como, estirados diante da cruz. Isso também acontece a Wagner. Assistir a degeneração de um homem (*Mensch*) como esse, pertence ao que de mais doloroso eu já vivi: – que na Alemanha isso *não* tenha sido sentido como doloroso, foi um forte impulso para que eu desconfiasse ainda mais desse espírito que hoje reina na Alemanha³⁴

Essa relação entre “criação de si”, entre criação de uma virtude própria, única e incomparável³⁵, e a questão da arte, do que, seguindo as indicações de Nietzsche, denominamos aqui “estado artístico do indivíduo”, encontra-se presente em inúmeras passagens da obra nietzscheana da década de 1880. Se Wagner tomba, tal imagem vem, ao mesmo tempo, chamar nossa atenção para o que vimos ser a contínua insistência de Nietzsche no papel de uma “sabedoria artística”, no que se refere à coordenação do caos de impulsos de que se é feito, potência plástica artística transformadora e regeneradora, manipulada pelo homem e posta a serviço dele mesmo, da constituição de sua individualidade. A corrupção e a ruína da grandeza humana, diagnosticadas por Nietzsche através de Wagner, serviram-lhe como uma espécie de alerta para o fato de que mesmo os homens mais elevados, mesmo as almas de constituição mais estranha, sucumbiram à sedução da entrega a ideais ascéticos da despersonalização³⁶. Nos termos de Nietzsche, existiriam poucas dores tão agudas quanto aquela de presenciar e sentir “como um homem extraordinário se extravia de sua rota e degenera”, justamente porque aí se adivinha o perigo geral de que o próprio homem (*Mensch*) degenere e também porque se percebe “contra que coisas lamentáveis um ser em evolução, de categoria superior, habitualmente se chocou, se despedaçou, naufragando, tornando-se ele mesmo lamentável”³⁷.

O que justificaria plenamente, seguindo os passos de Nietzsche na análise do processo de “desnaturalização do homem”, cruzar e misturar sempre o nome de Wagner e os ideais românticos e cristãos, já que, como ele explica em um fragmento póstumo do outono de 1887, sua luta contra o

Instrumentalisierung der Kunst. In: Liessmann, Konrad Paul (org) *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação.

³³ Note-se que o verbo *umfallen* tanto significa tombar, cair, quanto, num sentido figurado, mudar de opinião, de atitude, retratar-se

³⁴ 1 [197], do outono de 1885/ primavera de 1886. In: KSA XII, p. 55

³⁵ Como já vimos, a contraposição entre a virtude única, *virtù* no sentido da Renascença, como Nietzsche a denomina, e o ideal de virtude da maioria, “virtude de rebanho”, encontra-se presente em inúmeros escritos da década de oitenta

³⁶ Cf. JGB § 269, p. 183/84. Também, quanto à moral ascética da despersonalização, cf. 10 [128] KSA XII

romantismo, contra o Cristianismo e o ideal moral destes, é a luta contra o enfraquecimento do homem, pois a “moralização do homem” (*Vermoralisierung des Menschen*) significa, simultaneamente, repúdio à virtude única, *virtù* própria aos homens fortes, e cultivo dos “instintos de rebanho” (*Heerden-Instinkt*)³⁸: “essa degeneração e diminuição do homem (*Verkleinerung des Menschen*), até tornar-se o perfeito animal de rebanho (...), essa animalização do homem em bicho-anão de direitos e exigências iguais é possível, não há dúvida! Quem alguma vez pensou essa possibilidade até o fim, conhece uma náusea a mais do que os demais homens – e talvez também uma nova tarefa!...”³⁹. O fenômeno da diminuição do homem, da sua instrumentalização a serviço de “ideais desnaturalizados” poderia ser, segundo acredita Nietzsche, muito bem visualizado, se acompanharmos Wagner e sua entrega à adoração da multidão, esquecendo-se das rupturas que uma alma como a dele certamente escondia⁴⁰, buscando mascarar o que ele bem sabia, “que os ‘grandes homens’, tal como são venerados, são pequenas criações ruins, feitas posteriormente”⁴¹.

Percebemos melhor, assim, tudo que carrega o nome de Wagner nesse contexto, no qual Nietzsche expõe a sua própria dor, aquela de ter diante dos olhos a ruína justamente dos grandes criadores, de ter descoberto “uma vez e depois quase sempre, através da história inteira, essa ‘incurabilidade’ interior do homem elevado, esse eterno ‘Tarde demais!’ em todos os sentidos”⁴². Nietzsche parece identificar, na forma como Wagner entrega-se ao estrelato e à veneração de sua época, uma fraqueza anímica assim como uma fuga de si mesmo, que cede à tentação de tornar-se um “deus”, para servir à necessidades extrínsecas a seu projeto de arte, necessidades que nem sequer eram as suas, pois a veneração por “grandes homens” serve bem à multidão, aos homens cultos e entusiastas, que veneram, amam, admiram e transfiguram, prestando homenagem à pátria,

³⁷ Cf. Id. § 103, p. 103/104

³⁸ Cf. 10 [2] KSA XII, do outono de 1887, p. 454

³⁹ Cf. JGB § 203, p. 104

⁴⁰ Cf. Id. § 269., p. 185

⁴¹ Cf. Id. § 269., p. 184

⁴² Ibidem. A passagem aqui citada encontra-se muito propriamente no capítulo intitulado “O que é nobre”, de JGB, e descortina, em um tom extremamente pessoal, a experiência humana, vivida por Nietzsche, por trás do “caso Wagner”. Se o nome deste faz-se aqui evidência oculta, não há como não vislumbrarmos também aqui a “sombra” de Sócrates, também considerado por Nietzsche um “grande guerreiro” (cf. FW § 340) que tombou “diante da cruz”, claro está, não da histórica, símbolo cristão, mas daquela que representaria a renúncia de si e a impotência para enfrentar dos desafios do destino: “Mesmo Sócrates disse ao morrer: ‘viver – isso significa estar doente por longo tempo (...)’ (...) Mesmo Sócrates estava farto”, cf. GD “O problema de Sócrates” § 1

aos valores universais, à dignidade dos homens e a si mesmos, através daqueles que adoram, os “grandes artistas” e estrelas, agora transformados em “fogos-fátuos” do espetáculo da cultura⁴³:

(...) freqüentemente atolados e quase enamorados da lama, até semelharem os fogos-fátuos dos pântanos e fazerem-se de estrelas – o povo chama-os então de idealistas –; com freqüência lutando contra um nojo prolongado, contra um fantasma de descrença que sempre volta, que os torna frios e obriga a suspirar por *glória* e comer a “fé em si” das mãos de aduladores inebriados – que *tortura* são esses grandes artistas, e os homens superiores em geral, para aquele que alguma vez os decifrou!⁴⁴

A pergunta pelo sentido dos ideais ascéticos para um artista deve descortinar mais esse sentido, aquele da luta contra uma vontade que quer transformar o homem em um fantoche do ideal, seja do ideal cristão de humanidade, seja do ideal “do século da multidão” e seu conceito de “homem superior”⁴⁵. De qualquer forma, ambos ideais coincidem: “o que terão em comum suas valorações morais? Provavelmente uma suspeita pessimista face a toda a situação do homem achará expressão, talvez uma condenação do homem e da sua situação”⁴⁶. Aplica-se à “moral ascética da despersonalização”⁴⁷ o mesmo julgamento que Nietzsche diz ser necessário dirigir contra a “vontade cristã”, não se pode absolvê-las da acusação de promoverem “a degeneração global do homem”, de desejarem sua diminuição até que ele se torne um perfeito “animal da multidão” e para a multidão⁴⁸, de quererem despedaçar os fortes, desarmando sua coragem, seduzindo-os em seus momentos difíceis, pois os mais fortes, lembra Nietzsche aqui, também têm horas de cansaço, oportunamente exploradas por adoradores da “moral ascética da despersonalização”, logrando inverter sua orgulhosa segurança em inquietação e falta de consciência, envenenando os instintos nobres até torná-los doentes, até que a força dos fortes, sua vontade de poder, volte-se para trás, volte-se contra eles mesmos⁴⁹. Para nós, não resta dúvida de

⁴³ Ibidem

⁴⁴ JGB § 269. Op. cit., p. 185

⁴⁵ Cf. Id. § 256, p. 167

⁴⁶ Cf. Id., § 260, p. 174

⁴⁷ Cf. 10 [128] KSA XII, do outono de 1887, p. 530

⁴⁸ Cf. JGB, § 203. Op. Cit., p. 104, onde Nietzsche fala deste “homem da multidão e para a multidão” como “o perfeito animal de rebanho”

⁴⁹ Cf. 11 [55] KSA XIII, p. 28. Neste mesmo fragmento Nietzsche refere-se à “beleza doentia e sedução-feminina” com a qual o ideal cristão persuade almas que se cansaram (*müdgewordene(r) Seelen*), o que nos traz à lembrança aquela

que a figura de Wagner ergue-se, também aqui no centro de *GM*, como uma espécie de ícone da impotência para a criação de si próprio e, nesse sentido, ela clama por um “contra-modelo” e “contra-ideal”, pelo justo adversário, aquele que expresse, ao contrário, a virtude única, única porque “ela é sempre virtude para si” (*Tugend für sich*), *virtù* no estilo da Renascença⁵⁰, o “metro clássico”, onde está expresso o mais alto sentimento de força⁵¹.

O que significa a defesa dos ideais ascéticos, no caso de um artista? Nada, responde Nietzsche, se considerarmos que os artistas estariam muito longe de assumir uma postura independente no mundo, ou contra ele, precisando sempre colocar-se a serviço de uma religião, uma filosofia ou uma moral⁵², para se apresentarem como defensores de uma idéia ou obra. Os artistas não se sustentam por si sós, acrescenta Nietzsche aqui, “estar só vai de encontro a seus instintos mais profundos”, segundo podemos muito bem atestar pelo caso de Wagner, que teria tido a necessidade de tomar Schopenhauer como sua proteção⁵³, pois quem “poderia sequer imaginar que ele teria coragem para um ideal ascético, sem o amparo que a filosofia de Schopenhauer lhe ofereceu, sem a autoridade de Schopenhauer, predominante na Europa dos anos setenta?”⁵⁴ Daí ser preciso perguntarmo-nos pelo sentido dessa filosofia e daquilo que ela ocultaria, sob a tese de que o propósito de toda arte seria promover a libertação da vontade. Nietzsche acredita que Schopenhauer teria identificado-se com a definição kantiana do belo estético, cujos predicados seriam, para Kant, a “impessoalidade e universalidade”⁵⁵. Sem adentrar na questão dos possíveis e sucessivos equívocos de leitura implicados nesse “diálogo” entre filósofos, permanece importante atentarmos ao fato de que Nietzsche julga ser o grande erro dos filósofos sempre o mesmo, quando se empenham em refletir sobre a arte e o criar artístico: eles sempre abordam o tema do ponto de vista do “espectador”, nunca daquele do próprio artista:

crença estética das “senhoritas românticas” de que a grandeza da arte estaria em despertar “belos sentimentos”, cf. 14 [61] KSA XIII, intitulado “Vontade de Poder como arte. “Música” – e o *grande estilo*”, já analisado por nós

⁵⁰ Cf. 10 [109] KSA XII

⁵¹ Cf. 14 [46] KSA XIII

⁵² Cf. GM III § 5

⁵³ Não se pode perder de vista aqui, em toda essa leitura feita por Nietzsche de Wagner e da relação deste para com Schopenhauer, e mesmo em toda a crítica de Nietzsche à interpretação schopenhaueriana da arte, o quanto o próprio Nietzsche e sua trajetória pessoal e filosófica encontram-se aí implicados. Se mantivermos a prática de sempre ter no nosso horizonte de leitura a inserção do próprio Nietzsche também como objeto, e não apenas como sujeito condutor da crítica, ou seja, se pensarmos também nessas passagens como parte de um movimento constante de Nietzsche de “auto-revisão” e auto-crítica, dotaremos de uma perspectiva mais ampla esta IIIª dissertação da *GM*

⁵⁴ Cf. GM III § 5

“Belo”, disse Kant, “é aquilo que agrada *sem interesse*”. Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro “espectador” e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur*. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal? (...) E aqui voltamos a Schopenhauer, que teve com as artes uma aproximação maior do que Kant, e no entanto permaneceu na órbita da definição kantiana: como aconteceu isso? O fato é bem curioso: ele interpretou a expressão “sem interesse” da maneira mais pessoal, a partir de uma experiência que, para ele, devia ser das mais regulares. Sobre poucas coisas Schopenhauer fala de modo tão seguro como sobre o efeito da contemplação estética: para ele, ela age precisamente contra o interesse *sexual*, assim como lupulina e cânfora; ele nunca se cansou de exaltar esta libertação da “vontade”, como a grande vantagem e utilidade do estado estético⁵⁶

Na interpretação de Nietzsche, poderíamos ler aqui a presença, uma vez mais, do problema da redenção (*Erlösung*), do qual tanto se ocupara Wagner. Nietzsche apropria-se de uma passagem da obra *O mundo como vontade e representação* para explicitar o que, para ele, traduziria bem aquela busca dos sofredores da vida e de si por libertação de seu sofrimento. O tom de louvor do estado estético que encontraríamos nesta obra, assegura Nietzsche, ecoaria o sofrimento e, simultaneamente, felicidade e gratidão de Schopenhauer. Mas sofrimento de quê? Felicidade pelo quê? Gratidão por “um momento no qual, segundo este filósofo, nos subtraímos à odiosa pressão da vontade, celebramos o *Sabbat* da servidão do querer (*Sabbat der Zuchthausarbeit des Wollens*)⁵⁷, a roda de Íxion se detém...”⁵⁸. Ajuda um pouco a compormos de forma mais completa essa imagem citada por Nietzsche, se recorrermos à própria narrativa mitológica, de onde Schopenhauer teria extraído tais alusões em defesa da libertação da vontade.

Segundo a mitologia grega, Íxion teria sido um rei da Tessália, protagonista de uma das piores vinganças destinadas por Zeus a um infrator das leis divinas. Íxion comete crime até então

⁵⁵ Cf. Id. § 6

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ *Die Zuchthausarbeit* é o trabalho que se faz nas prisões

⁵⁸ GM III § 6, Nietzsche cita Schopenhauer, cf. Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. Vol. I. Stuttgart/Frankfurt: Suhrkamp, 1986, Livro III ° § 38, aqui p. 280. Este parágrafo como um todo é de extremo interesse para a compreensão da crítica feita por Nietzsche a um “estado estético” de “desnaturalização do homem”, tal como temos acompanhado

inconcebível, quando atira seu sogro em um poço cheio de brasas, como resposta às cobranças dele de que Íxion cumprisse as promessas feitas quando pediu a mão de Dia a seu pai. Dessa forma, Íxion torna-se não apenas culpado de perjúrio, mas também de assassinar um membro de sua família, tornando-se o primeiro a cometer tal sacrilégio contra as leis divinas, já que membros de uma mesma família estariam unidos por vínculo religioso. O horror a tal crime foi tal, que nenhum dos deuses teria aceitado purificar o assassino, como era de costume. Apenas Zeus teria dele se apiedado, purificando-o e libertando-o da condenação à loucura que o acometera após o crime. No entanto, Íxion prova profunda ingratidão para com seu benfeitor supremo ao tentar conquistar Hera, sua esposa, chegando mesmo a violentá-la, tendo com ela gerado um filho, Centauro. Face a tal sacrilégio, a ira de Zeus volta-se contra Íxion, que é amarrando em uma roda de fogo que giraria pela eternidade, já que o próprio Zeus o tinha tornado imortal⁵⁹.

De acordo portanto com a imagem usada por Schopenhauer, a função da arte seria a de libertar o homem dessa inimaginável punição de estar preso em vida aos tormentos infundáveis da “roda de fogo” do querer, da vontade, das paixões. Ora, mas nisso não existiria nada de mais interessado da parte de Schopenhauer, acrescenta ironicamente Nietzsche; quando ele faz a defesa da arte como promessa de libertação de tal tortura, ele colocaria, na verdade, o mais forte e mais pessoal interesse, o do torturado que quer livrar-se de sua tortura⁶⁰. Mas guardemo-nos de quaisquer impressões por demais sombrias, ao vermos a palavra “tortura” aqui, adverte Nietzsche, pois esta pode ser considerada como um meio a mais utilizado por um vivente “para ficar de bom humor”, e Schopenhauer traduziria bem, assegura-nos Nietzsche, essa necessidade de ter inimigos para se sentir feliz, daí o amor por palavras furiosas, negras; a força da fúria que o fazia enraivecer por enraivecer, por paixão⁶¹. Na verdade, acrescenta ele, Schopenhauer teria ficado doente sem seus inimigos, sem a mulher, ou a sensualidade, por exemplo, que foram aqueles exatamente a seduzirem o filósofo à existência⁶²:

De outro modo ele não teria permanecido, pode-se apostar, ele teria escapado: mas seus inimigos o retiveram, seus inimigos sempre o seduziram à existência, sua cólera era, como

⁵⁹ Cf. Grimal, Pierre. Trad. Victor Jabouille. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa/Rio de Janeiro. Difel/Bertrand Brasil, s/ data

⁶⁰ Cf. GM III § 6

⁶¹ Cf. Id. § 7

⁶² Ibidem

para os cínicos da Antigüidade, seu bálsamo, seu descanso, sua compensação, seu remédio contra a náusea, sua felicidade. Isto quanto ao mais pessoal no caso de Schopenhauer; por outro lado, encontra-se nele também algo típico – e aqui voltamos de novo a nosso problema. Existe incontestavelmente, desde que há filósofos na terra, e em toda parte onde houve filósofos (...) peculiar irritação e rancor dos filósofos contra a sensualidade⁶³ – Schopenhauer é apenas a sua mais eloqüente e, tendo-se ouvidos para isso, a sua mais cativante e arrebatadora erupção (...)⁶⁴

Por outro lado, acrescenta Nietzsche, não se pode deixar de perceber algo típico dos filósofos de todos os tempos nessa experiência de Schopenhauer, uma peculiar irritação e rancor contra a sensualidade, o que de novo nos conduziria a nosso problema⁶⁵. Schopenhauer deve ser considerado, assim como Wagner ou Sócrates também poderiam sê-lo, apenas como a mais eloqüente e cativante expressão de tal rejeição ao que no homem é natureza, sempre e uma vez mais impelindo-nos a perguntar o que significa o ideal ascético para um filósofo? Afinal, lembra-nos Nietzsche, “no ideal ascético são indicadas tantas pontes para a *independência*, que um filósofo não

⁶³ Quanto a este termo, sensualidade (*Sinnlichkeit*), adotamos aqui a tradução de Paulo César de Souza, mesmo porque não existe tradução de Rubens Rodrigues T. Filho para este parágrafo da IIIª dissertação. Apesar de estar perfeito no contexto, já que Nietzsche enfatiza mesmo aqui esse caráter da sexualidade, gostaríamos de lembrar novamente o que já referimos em nota anterior. Deve-se ter em mente estar contido na palavra *Sinnlichkeit*, todas as possibilidades do real, este entendido como a ampla esfera daquilo percebido e apreendido pelos sentidos, mais ainda, do vivido pelo homem, em oposição a um “supra-sensível” (*Übersinnliche*), e não apenas aquela do estritamente vivido como sexual. Cf. nossa nota à tradução de *Sinnlichkeit*, no fragmento póstumo 14 [117], KSA XIII, no início da IVª Parte deste trabalho. Acreditamos que mesmo aqui, referindo-se à “lupulina” elogiada por Schopenhauer como libertação dos tormentos do desejo sexual, a interpretação construída por Nietzsche demanda lermos este *Sinnlichkeit* no sentido da “amplitude do real”, se queremos ter esse comentário específico inserido no contexto da crítica à defesa do “desligamento do humano”. Quando Nietzsche diz que em todas as partes onde houve filósofos sobre a terra, poder-se-ia diagnosticar uma peculiar irritação contra a *Sinnlichkeit*, ele estaria, a nosso ver, expressando o mesmo que o veremos, um pouco mais tarde, em *GD*, classificar de a “idiossincrasia” dos filósofos, acusando-os de manejar apenas “múmias conceituais”, de “empalharem (*ausstopfen*) o real”, já que este é tudo do que ele é constituído, “a morte, a mudança, a velhice, assim como a procriação e o crescimento, são para eles objeções – inclusive refutações”, cf. *GD* “A ‘razão’ na filosofia” § 1. In: KSA VI, p. 74

⁶⁴ GM III § 7

⁶⁵ Cf. *Ibidem*. Quanto à relação de Schopenhauer com a problemática dos ideais ascéticos, Nietzsche afirmará em uma outra passagem, que essa foi a pergunta que teria impelido aquele filósofo a filosofar. Segundo Nietzsche, Schopenhauer começa por esta questão: “como é possível a negação da vontade? Como é possível o santo?”. Nietzsche acrescenta ainda, que esse teria sido um fenômeno que sempre interessou e intrigou os homens, em diferentes épocas: “e assim, foi uma consequência genuinamente schopenhaueriana, que seu partidário mais convicto (...) ou seja, Richard Wagner, completasse a obra de sua vida justamente nesse ponto (...)”, cf. JGB § 47. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 53/4. Um pouco mais à frente Nietzsche volta aos ideais ascéticos, acrescentando que “uma tal monstruosidade de negação, de antinatureza, não terá sido desejada em vão, assim diziam e perguntavam a si mesmos”. Nietzsche deixa claro aqui, aquilo que intrigava a todos diante do enigma do santo era o fato de pressentirem aí “um novo poder, um inimigo estrangeiro, ainda não sujeitado – a ‘vontade de poder’ (...)”, cf. JGB § 51, op. cit. p. 56/7

consegue ouvir sem júbilo e aplauso interior a história desses homens resolutos que um dia disseram Não a toda servidão e foram para um deserto qualquer”⁶⁶. O que significa isso? Apenas que o filósofo age assim como tudo mais que vive na natureza, buscando instintivamente um *optimum* de condições favoráveis para que possa expandir ao máximo sua força e alcançar o máximo de sentimento de que é ele o senhor da sua vontade ⁶⁷, mesmo se para isso for preciso que sua espiritualidade dominante ponha “freios num orgulho indomável e suscetível e numa sensualidade caprichosa”, mantendo a todo custo sua “vontade de deserto”⁶⁸. Isso viria apenas confirmar que, com sua opção pelo ideal ascético, o filósofo “*não* nega com isso ‘a existência’, antes afirma a *sua* existência, *apenas* a sua existência, e isso talvez ao ponto de não lhe ser estranho este desejo perverso (...)”, que afirma com tanta força uma determinada espécie de existência, ao mesmo tempo ignorando e mesmo desdenhando o mundo”⁶⁹:

Pensam no que lhes é mais indispensável: estar livre de coerção, perturbação, barulho, de negócios, deveres, preocupações; lucidez na cabeça; dança, salto e vôo do pensamento; um bom ar, fino, claro, seco, como é o ar das alturas, em que tudo animal torna-se mais espiritual e recebe asas; paz em todos os subterrâneos; todos os cães bem amarrados à corrente; nenhum latido de inimizade e de cerdoso rancor; nenhum verme roedor de ambição ferida; vísceras modestas e submissas, diligentes como moinhos, mas distantes; o coração alheio, além, futuro, póstumo (...) Sabe-se quais as três palavras de pompa do ideal ascético: humildade, pobreza, castidade; observemos de perto as vidas dos grandes espíritos fecundos e inventivos – todas as três serão sempre encontradas até certo grau ⁷⁰

Análise psicológica permeada de certo humor. Não há porque negarmos à cena um certo tom hilariante, isso não diminui em nada o impacto com o qual Nietzsche parece querer teatralmente nos envolver. A ironia acentua-se quando, algumas linhas à frente percebemos evidente o caráter pessoal de todo esse conhecimento e dissecação psicológica do fenômeno do ascetismo. Para os

⁶⁶ Ibidem. Quanto a esse caráter “positivo” do ideal ascético de servir a um determinado tipo de vida, cf. Nehamas, Alexander. *Life as Literature*. Cambridge/London: Havard University Press, 1985, especialmente o cap. 4, que tem o sugestivo título “Nature against something that is also nature”, p. 106-137

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Cf. GM III § 8

⁶⁹ Cf. Id. § 7

⁷⁰ Cf. GM III § 8

que conhecem a biografia de Nietzsche⁷¹, salta aos olhos a duplicidade do texto, que diz existir, nessa escolha do estado ascético, “uma obscuridade voluntária (...) um evitar a si mesmo; uma aversão ao barulho, veneração, jornais, influência; um emprego modesto, um cotidiano, algo que esconda mais do que exponha; ocasionalmente, contato com bichos e aves inofensivos e alegres, cuja visão distraia; montanhas como companhia, mas não mortas, e sim com olhos (ou seja, lagos); até mesmo um quarto numa pensão sempre lotada, onde se esteja seguro de ser confundido com outros, de poder falar impunemente com qualquer um – isto é ‘deserto’ (...) creiam-me”⁷².

Deve-se atentar para o fato de que Nietzsche promove, ao longo dessa dissertação sobre o significado dos ideais ascéticos, uma “dança” de diferentes aspectos, muitas vezes entrecruzando-os, provocando certa vertigem aos que tentam ter bem esquadrihada uma resposta à questão intermitente no texto, “o que significam os ideais ascéticos?” Aqui, por exemplo, a ênfase recai sobre o caráter de escolha de um estilo de vida, que proporcione um adequado distanciamento das perturbações mundanas, consideradas mais em seu sentido prejudicial à boa reflexão. Isso fica evidente quando Nietzsche, indiretamente, provoca uma comparação entre estes filósofos, que intencionalmente buscam as montanhas como refúgio, e Heráclito, fugindo do ruído e do palavrório democrático dos efésios⁷³. Bem diferente do tom com o qual se aproximara da apologia feita por Schopenhauer da “redenção da vontade” pelos meios da arte ou da filosofia, Nietzsche permite na passagem supracitada uma maior dubiedade de sentido ao ideal ascético, afirmando mesmo que, “quando Heráclito retirou-se para os pátios e colunatas do grande templo de Artemis, este ‘deserto’ era mais digno (...) pois nós filósofos, necessitamos descanso de *uma* coisa sobretudo: do ‘hoje’”⁷⁴.

Assim, nada de especialmente condenável, mesmo a partir do ponto de vista de uma “vontade de artista”, tal como a vimos. Também aqui, em tal busca de afastamento de toda perturbação, barulho, negócios, deveres e jornais, podemos acusar a presença silenciosa e persistente de um projeto individual bem definido, de uma destemida crença em si mesmo, assim como julga Nietzsche ter sido aquela de Heráclito. Mesmo quando aborda aqui o que considera ser

⁷¹ Considere-se o minucioso relato da vida de Nietzsche feito pelo biógrafo Curt Paul Janz. Cf. Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 vol. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978. Sobre a cena descrita acima, compare-se especialmente com os relatos do autor no volume 2 da edição citada, intitulado “Die zehn Jahre des freien Philosophen”

⁷² Cf. GM III § 8

⁷³ Ibidem

⁷⁴ Ibidem

as três máximas de pompa do ideal ascético – humildade, pobreza e castidade⁷⁵ – Nietzsche continua mostrando-nos a multiplicidade de tonalidades possíveis que aí se ocultariam, no que se refere a uma “vontade de si mesmo”. Quanto a humildade, por exemplo, ele lembra-nos que “um espírito seguro de si mesmo fala baixo; busca o ocultamento (...), reconhece-se um filósofo no fato de evitar três coisas que brilham e fazem barulho: a fama, os príncipes e as mulheres (...) assim como suporta o escuro, suporta também uma certa dependência, um certo obscurecimento (...)”, o que em última instância retrataria o quão pouco esses homens exigem do mundo pois consideram que “quem possui é possuído”⁷⁶.

Tal postura coaduna-se perfeitamente com a desconfiança em relação ao casamento e à sexualidade por parte dos filósofos: esses representariam o grande risco da perda de controle sobre sua independência duramente conquistada⁷⁷. Sobre isso, Nietzsche pergunta em tom de sarcasmo: “qual grande filósofo foi casado? Heráclito, Platão, Descartes, Spinoza, Leibnitz, Kant, Schopenhauer não o foram; mais ainda, não podemos nem sequer *imaginá-los* casados. Um filósofo casado é coisa de comédia (...) e aquela exceção, Sócrates – o malicioso Sócrates parece ter-se

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Ibidem. A imagem aqui desenhada por Nietzsche do filósofo como aquele que sabe evitar “três coisas que brilham e fazem barulho: a fama, os príncipes e as mulheres” conteria, a nosso ver, mais uma velada referência a sua experiência pessoal com Wagner. Através deste, Nietzsche pôde ter diante de seus olhos o que pode significar a sedução e entrega de um artista às “coisas que brilham e fazem barulho”, ou seja, a tudo de inessencial, em termos daquilo que verdadeiramente importa ao criar e à arte: a auto-entrega ao mundano da corte, dos príncipes e de uma elite sedenta por brilho, seduzida pelo efeito e pelo grandioso e eloquente. A cena que, a nosso ver, estaria por trás da observação feita aqui por Nietzsche, pode ser conferida na descrição biográfica do que teria sido aquela primeira semana de estréia do 1º Festival de Bayreuth, em agosto de 1876. O que vemos aí não parece, a nós hoje, em nada diferente do que assistimos nos grandes festivais de arte pelo mundo afora, mas precisamos lembrar que Nietzsche tinha outra idéia do que seria arte e do sentido de um grande projeto artístico, os quais em nada se aproximavam desse universo da mundanização da arte. Principalmente, ele tinha forte prevenção contra a idéia de que a arte servisse de mero deleite para plateias entediadas por seu cotidiano, que a arte fosse encarada como diversão e “consumo” por uma burguesia e/ou nobreza decadente, que não distinguiria entre arte e objetos de luxo de decoração e que buscam muito mais o *status* conferido a quem aparece ao lado de grandes artistas, do que uma relação com a obra de arte. O que Nietzsche assistirá na inauguração dos Festivais de Bayreuth, veio comprovar o que já seria uma percepção que vinha crescendo nele, a aclamação de Wagner e de sua arte por uma elite de príncipes, nobres e burgueses e, claro, por um séquito, sempre presente nessas ocasiões, de intelectuais, não pertencentes à nobreza, mas viciados a aderirem ao que brilha e faz barulho, à fama e aos príncipes, e a fazerem apologia desses artistas com seu intelecto. A experiência foi das mais dolorosas vividas por Nietzsche na sua relação com Wagner, como está atestado na sua biografia, e provoca seu definitivo afastamento deste artista e de todo aquele cenário mundano que envolvia sua arte. Cf. Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 vol. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978, aqui vol. 1, especialmente o capítulo “Abschied von Bayreuth”, p. 699 e ss.. Também quanto à postura de Nietzsche contra a idéia de que o objetivo da arte seria o entretenimento, cf. 14 [22] KSA XIII, onde ele diz que para as “raças fortes” e ricas a arte seria mais do que divertimento e deleite, ela é uma cura

⁷⁷ Cf. GM III § 7

casado *ironice* (por ironia), justamente para demonstrar essa tese”⁷⁸. Parece estarmos oscilando constantemente, especialmente no que se refere aos parágrafos sete e oito, entre uma certa ironia cênica e uma análise que pretende-se desmascaradora de fatos psicológicos e históricos. A ambigüidade atribuída por Nietzsche, nessas passagens, ao ideal ascético, fica por exemplo bem evidente quando mais uma vez ele insiste em que a opção de certos homens de manterem-se afastados das mulheres, do casamento e de filhos, não deve ser interpretada senão como uma consciência muito clara, por parte deles, de que sua fecundidade estaria evidentemente em outra coisa⁷⁹. Nada disso precisa necessariamente indicar “um escrúpulo ascético ou ódio aos sentidos, como não há castidade quando um atleta ou um jóquei se abstém de mulheres (...) todo artista sabe como o coito tem efeito nocivo, nos estados de grande tensão e preparação espiritual (...)”⁸⁰.

Novamente vemos aqui a mesma avaliação que Nietzsche havia já feito nos parágrafos iniciais, sobre a incapacidade de Wagner de perceber aquilo que Goethe soubera tão bem, que não precisa haver oposição entre sensualidade e espiritualidade; e que se, por vezes, faz-se necessário uma opção radical por uma delas, isso não deve ser considerado uma exclusão e negação da outra. Nietzsche chega mesmo a considerar aqui uma outra versão para sua crítica a Schopenhauer. E se este entendeu equivocadamente um processo por demais natural que com ele se passava, quando em “estado de apreciação estética”? E se aquilo que ele diagnosticara como sendo a atuação de um estímulo libertador da “força principal de sua natureza, a força da reflexão e do olhar aprofundado”, como aquela “peculiar doçura e plenitude própria do estado estético”, teve sua origem precisamente no ingrediente “sensualidade”?⁸¹ A sensualidade, mal interpretada por Schopenhauer, segundo Nietzsche, era ainda a força transfiguradora e, ao mesmo tempo, o que era transfigurado e renomeado, entrando na consciência não mais como estímulo sexual, mas como, por exemplo, impulso para um pensar distanciado das paixões. Não há porque negar a importância de “um certo ascetismo” para a história do pensamento, e claro da arte: “uma dura e serena renúncia feita com a melhor vontade, está entre as condições propícias à mais elevada espiritualidade, e também ente suas conseqüências mais naturais”⁸², lembra-nos Nietzsche, de olho aqui, acreditamos, não apenas na história da filosofia.

⁷⁸ Ibidem

⁷⁹ Cf. Id. § 8

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Cf. GM III § 8

⁸² Cf. Id. § 9

Sucederia com a filosofia o mesmo que com todas as grandes criações humanas, que no seus momentos iniciais têm dificuldade de se afirmarem e procuram, por isso, o auxílio de algum “casulo de sentido” mais antigo e bem estabelecido ⁸³. O caso da filosofia seria típico, segundo o descreve Nietzsche através da imagem daqueles primeiros desbravadores que ousaram assumir seu impulso de duvidar, de negar, de buscar, comparar, sua “vontade de neutralidade e objetividade”, ⁸⁴ afastando-se perigosamente da sociedade à sua volta, ainda mergulhada em crenças outras. Se levarmos em consideração todas as inimagináveis dificuldades para que um novo estilo de vida, uma nova crença, se estabeleça, não temos porque estranhar a afirmação de Nietzsche, segundo a qual essa aventura da filosofia encontra-se sob o mesmo destino de todas grandes aventuras humanas, pois “cada pequenino passo que se deu na terra foi conquistado ao preço de suplicios espirituais e corporais (...)”, “nada foi comprado tão caro”, acrescenta ele, “como o pouco de razão humana e sentimento de liberdade que agora constitui nosso orgulho”⁸⁵.

Podemos perceber um pouco da dimensão dos ideais ascéticos para a afirmação do pensamento, agora liberto da religião e do mito: essa estirpe de homens contemplativos – desprezada na medida exata em que era temida – esteve, nesses momentos iniciais, sob enorme pressão. Assim como mestres religiosos de religiões nascentes, os filósofos tiveram que dotar sua existência e sua aparência de um sentido, uma base e um fundamento, a partir dos quais poderiam se impor à sua sociedade e aos estrangeiros, fazendo-se respeitados e mesmo temidos, e não apenas pelos demais, mas principalmente perante eles próprios⁸⁶. Nesse sentido, é como se os ideais ascéticos, tomados de empréstimo a castas já estabelecidas de sacerdotes, se transformassem em instrumentos para uma “vontade de artista” no homem que quer e precisa impor-se a si mesmo e à sua crença⁸⁷. Nietzsche irá falar aqui de um interessante e muito sugestivo embate entre Tipos em torno dos ideais ascéticos, conduzindo-nos paulatinamente a perceber a presença, não explicitamente tematizada nessa terceira dissertação, da figura do guerreiro nobre, uma imagem através da qual, como veremos, retornamos à questão da “naturalização do humano”:

⁸³ Cf. Id. § 9 e 10

⁸⁴ Cf. Id. § 9

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Cf. GM III § 10

⁸⁷ Cf. JGB § 47 e 51, onde Nietzsche também fala do “enigma da sujeição de si mesmo e derradeira renúncia intencional”, expressos nos ideais ascéticos

Foi de forma disfarçada, com aparência ambígua, mau coração, e freqüentemente amedrontada, que a contemplação apareceu de início sobre a terra (...) o que havia de inativo, cismador, não-guerreiro nos instintos dos homens contemplativos, despertou por muito tempo uma profunda desconfiança a sua volta: contra isso não havia outro recurso senão inspirar decidido *temor* a si (...) eis o principal meio desses eremitas e inovadores do pensamento sedentos de poder, que tinham necessidade de primeiro violentar dentro de si mesmos os deuses e a tradição, para poderem eles mesmos *crer* em sua inovação (...) de início o espírito filosófico teve sempre de imitar e mimetizar os tipos *já estabelecidos* do homem contemplativo, o sacerdote, o feiticeiro, o adivinho, o homem religioso, em suma, para de alguma maneira *poder* existir: por um longo tempo o ideal ascético serviu ao filósofo como forma de aparecer, como condição de existência (...)⁸⁸

Os mais antigos filósofos souberam dotar sua existência, sua aparência e sua crença de um sentido, a partir do qual outros à sua volta aprenderam a respeitá-los e à suas inovações⁸⁹. A forma como Nietzsche descreve, nessa passagem, o processo de afirmação do indivíduo e de uma casta, poder-se-ia dizer de um Tipo, deixa-nos a possibilidade de colocarmos uma indagação diante da pergunta: “o que significa o ideal ascético?”, intermitentemente repetida ao longo da III^a dissertação: se esse ideal serviu durante muito tempo à propagação e fortalecimento de uma forma de vida, sem o qual esta não teria sido absolutamente possível⁹⁰; se os ideais ascéticos podem mesmo revelar instinto e faro para condições propícias a uma elevada espiritualidade⁹¹, não representando necessariamente enfraquecimento daquilo que no indivíduo seria sua fonte de força e criação; se através deles um determinado “animal” – *la bête philosophe* – alcançou mesmo um “*optimum* de condições favoráveis” à expansão de sua força até alcançar o máximo de sentimento de poder⁹²; se tudo isso e muito mais estaria associado à história dos ideais ascéticos na terra, a ponto de Nietzsche incluir aí eremitas e grandes inovadores do pensamento, da religião, da moral⁹³ e considerar “que a terra é a *estrela ascética* por excelência”⁹⁴, o que exatamente transformaria tais

⁸⁸ GM III § 10

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ Cf. GM III § 10

⁹¹ Cf. Id. § 1

⁹² Cf. Id. § 7

⁹³ Cf. Id. § 10

⁹⁴ Cf. Id. § 11

ideais em sinônimo da moral ascética da despersonalização e, conseqüentemente, do enfraquecimento daquilo que no homem garante sua identidade única e criadora?

Em meio a tantas ambigüidades, fica no entanto claro que Nietzsche identifica nos ideais ascéticos uma poderosa “vontade de potência”, vontade de se impor, de impor valores e a própria existência como modelo e referência, o que torna mais imprescindível ainda entendermos o porquê de estarmos, também segundo indicações de Nietzsche, diante de uma “monstruosidade de negação” e “antinatureza”⁹⁵, uma “espécie hostil à vida”⁹⁶. Suspeitamos ser possível delinear uma resposta a partir de outra pergunta, esta feita por Nietzsche logo no parágrafo seguinte, mas que já havia sido abordada, como vimos, no início dessa dissertação quando Nietzsche tratara da impotência para o trágico dionisiaco em Wagner, que não soube, como deve saber todo grande artista, ver a si mesmo com distância e rir “sobre si”⁹⁷, mas que, ao contrário disso, compôs um *Parsifal* “nascido da seriedade”⁹⁸. Essa outra pergunta ganha força aqui, ao aparecer claramente como uma versão mais específica para “o que significa o ideal ascético?”, segundo Nietzsche uma “versão” que, esta sim, “atacaria seriamente nosso problema”⁹⁹:

“O que significa o toda seriedade?” – esta pergunta, ainda mais fundamental, aparece já aqui em nossos lábios: uma pergunta para fisiólogos, claro, mas que momentaneamente evitamos. O sacerdote ascético tem nesse ideal não apenas a sua fé, mas também sua vontade, seu poder, seu interesse. Seu direito à existência se sustenta ou cai com esse ideal: como admirar que encontremos aqui um adversário terrível, supondo-se que sejamos adversários desse ideal? (...) O pensamento em torno do qual aqui se pelega é a valoração de nossa vida por parte dos sacerdotes ascéticos: esta (juntamente com aquilo a que pertence, “natureza”, “mundo”, toda a esfera do vir a ser e da transitoriedade) é por eles colocada em relação com um existência inteiramente outra, a qual exclui e à qual se opõe, a menos que se volte contra si mesma, que negue a si mesma: nesse caso, o caso de uma vida ascética, a vida vale como uma ponte para essa outra existência¹⁰⁰

⁹⁵ Cf. JGB § 56, op. cit. p. 56

⁹⁶ Cf. GM III § 11

⁹⁷ Cf. A gaia ciência § 107. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 198

⁹⁸ Cf. GM III § 3

⁹⁹ Cf. Id. § 11

¹⁰⁰ GM III § 11

Pelo que podemos ler acima, devemos partir do problema da valoração da vida, encarando esta como parte da natureza, de uma totalidade complexa de eventos e impulsos marcada pela transitoriedade, pelo vir-a-ser de tudo nela imerso. Como foi possível que surgisse, nessa esfera mesma da vida, tal aspiração por uma existência inteiramente outra, um modo de valorar essa vida que a considere como um caminho errado, que se deve por fim desandar até o ponto onde começa, ou como um erro que se deve refutar? ¹⁰¹ O que intriga nessa exposição da própria “desnaturalização do humano” é o fato de Nietzsche associá-la ao problema da seriedade, afirmando categoricamente estarmos diante do “próprio representante da seriedade”, deixando-nos assim a indicação daquilo que para ele distinguiria diferentes manifestações do ideal ascético. Em um dos raros fragmentos póstumos contemporâneos da redação de *GM*, Nietzsche fornece indicações para entendermos melhor o fenômeno paradoxal do desgosto profundo de si, da terra e de toda a vida que acometeria essa espécie hostil à vida, a qual parece ter se apropriado da vontade ascética para negar a própria vontade¹⁰². Nesse fragmento, intitulado “Para a psicologia da metafísica”¹⁰³, Nietzsche desenha, de forma esquemática, uma possível explicação para aquilo que, na sua *GM*, ele diz ser uma “auto-contradição”, o fato de aqui dominar “um ressentimento ímpar, aquele de um insaciado instinto e vontade de poder que deseja assenhorar-se, não de algo da vida, mas da vida mesma, de suas condições maiores, mais profundas e fundamentais”¹⁰⁴.

O que vemos colocar-se bem ao centro do fragmento, podemos também identificar disperso em outras passagens da obra da década de oitenta, sempre insistindo no mesmo ponto: o problema é o sentido do sofrimento humano¹⁰⁵. O homem diante de um mundo que se lhe revela em todas suas limitações e antagonismos, um mundo finito e cheio de contradições, marcado pelo incômodo da inconstância e fugacidade, pela velhice e decrepitude, pela morte incompreensível e inconteste. E ainda por cima o corpo, “essa lamentável idéia fixa dos sentidos! Sujeito a todos os erros da lógica”, insolente o suficiente para ainda se comportar como se fosse real!¹⁰⁶ O corpo e suas demandas, desafiando-nos com toda sua fisiologia e barulhos – “o ser humano debaixo da pele”: um horror

¹⁰¹ Cf. *Ibidem*

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ Cf. 8 [2] KSA XII, do verão de 1887, p. 327/28

¹⁰⁴ *GM* III § 11

¹⁰⁵ Cf. 14 [89] KSA XIII, cujo título é “Os dois Tipos: Dioniso e o crucificado”, no qual Nietzsche afirma que “o problema é aquele do sentido do sofrimento: se um sentido cristão, se um sentido trágico”

¹⁰⁶ Cf. *GD* “A ‘razão’ na filosofia” § 1

impensável e uma blasfêmia contra todo sentimento de infinito no peito¹⁰⁷. Como poderia o homem esconder de si mesmo a natureza que ele é e o sofrimento que esta lhe impinge? Como se vivencia a experiência do sofrimento? Para uma determinada espécie de homens, a saída encontrada foi acreditar que, se esse mundo é aparente, deve existir um mundo verdadeiro; se esse é um mundo condicionado, existe um outro incondicionado; se ele é cheio de contradições e está sempre sendo diferente, deve existir, com certeza, um que simplesmente seja imutável, pétreo, egípcio¹⁰⁸. A resposta de Nietzsche é direta: tudo conclusões erradas, mera confiança cega em princípios lógicos racionais, conduzindo à falsa crença num mundo de oposições necessárias. Na verdade, alerta Nietzsche aqui, “o sofrimento inspira estas conclusões: no fundo trata-se de desejos de que haja um mundo assim; além disso o ódio contra um mundo que faz sofrer expressa-se no fato de se imaginar um outro mundo, um mundo *valioso*: o *ressentimento* dos metafísicos contra o real é aqui criativo”¹⁰⁹.

Seriedade é desejo invertido: ressentimento. Tudo isso é paradoxal no mais alto grau, alerta Nietzsche, “aqui se faz a tentativa de usar a força para estancar a fonte da força”: estamos diante de uma desarmonia que se quer desarmônica¹¹⁰, uma “vontade encarnada de contradição e antinatureza” que, quando levada a filosofar, buscará o erro ali onde o instinto autêntico de vida fala a sua verdade, rebaixando a corporalidade, a multiplicidade, os sentidos a meras ilusões¹¹¹. Aqui parece ocorrer, aos olhos de Nietzsche, um processo de radicalização daquele ascetismo dos filósofos e seguidores de religiões, para os quais o distanciamento do mundo e a opção pela castidade, por exemplo, serviam como expressão autêntica de uma necessidade de afirmação desse Tipo diante da sua sociedade e deles próprios. Essa mudança de sentido, no que se refere à apropriação dos ideais ascéticos, encontra-se sugerida em uma curta narrativa que Nietzsche desenvolve em uma passagem de *JGB*, utilizando-se da “fábula do santo”, para esclarecer o fascínio exercido sobre os homens mais poderosos pela figura do santo, por quem aqueles sempre teriam demonstrado respeito. Ante o enigma que este representava da sujeição de si e intencional renúncia extrema ao mundo, todos sempre se perguntavam, como por trás de uma aparência tão frágil e

¹⁰⁷ Cf. FW § 59. A gaia ciência. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 97

¹⁰⁸ Cf. GD “A ‘razão’ na filosofia” § 1. Falando aqui da idiossincrasia dos filósofos, Nietzsche cita como exemplo seu ódio ao devir, “seu egípcismo”, sua tendência à permanência, à “intemporalidade”, à petrificação

¹⁰⁹ Cf. 8 [2] KSA XII, do verão de 1887, p. 327

¹¹⁰ Cf. GM III § 11

¹¹¹ Cf. Id. § 12

mísera poderia girar a poderosa roda motora da “fortaleza da vontade”? Uma tal monstruosidade de negação e anti-natureza, suspeitavam, só poderia guardar um grande segredo, do qual só o asceta teria verdadeiro conhecimento¹¹².

Justamente o enigma que representavam esses ascetas, transforma o conjunto de práticas e normas que regulavam suas vidas em alvo do interesse daqueles que buscavam meios de auto-domínio e de domínio sobre o mundo e que, por alguma razão, eram impotentes para criar tais meios a partir de sua virtude, passando a se apropriarem da pré-existente estrutura de comportamento e valores dos ideais ascéticos para seus fins. Acreditamos que assistimos aqui a um processo que descortina bem aquilo que Nietzsche denomina, em diversos momentos, “desnaturalização dos valores morais”¹¹³, quando valores firmemente assentados no solo das necessidades da vida, de uma cultura e um povo, são reapropriados por Tipos que, desconhecendo esse enraizamento, passam a empregar esses códigos de conduta e valoração com o objetivo não mais de alcançar algo específico, por exemplo um determinado *status* religioso em sua sociedade, ou o respeito de seus pares, mas sim de assenhorarem da vida mesma, pretendendo com isso impor-lhe normas e sentidos de acordo com seus interesses e crenças, repudiando, a partir de então, quaisquer outras interpretações e designações possíveis.

Segundo as indicações de Nietzsche, podemos entender muito bem esse processo de apropriação dos ideais ascéticos por uma “vontade de seriedade”, através da história da afirmação do Tipo “sacerdote asceta cristão”, o qual representaria aquele que luta contra a natureza, aquele que ensina a “anti-natureza”¹¹⁴. A procedência da moral (*Herkunft der Moral*)¹¹⁵, leia-se aqui, da

¹¹² Cf. JGB § 51. Op. cit., trad. e notas Paulo César de Souza, p. 56/7

¹¹³ Cf. 14 [111] KSA XIII, da primavera de 1888; também 9 [83]; [84]; [85]; [86]; [87]; e 10 [46], todos estes KSA XII, do outono de 1887

¹¹⁴ Cf. 25 [1] KSA XIII, p. 638; Cf. também o § 228 de Kaufmann, Walter/Hollingdale, R. J. (org. e trad.). *The will to power*. New York: Vintage books, 1968, p. 131/32 Apud Nehamas, Alexandre. *Life as literature*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1985. Este fragmento, datado vagamente entre 1883-1888, na obra organizada por Kaufmann, é citado por Nehamas e diz: “What, then, is this struggle of the Christian ‘against nature’? Do not let us be deceived by his words and explanations! It is nature against something that is also nature”, cf. Nehamas, Alexandre, op. cit., p. 118. Fizemos questão de citar esta passagem, não apenas pela sua importância no contexto que discutimos. Como pode ser constatado, fizemos o absurdo de reproduzir um texto de Nietzsche em inglês, como este foi citado por Nehamas. Nossa atitude aqui é a de protesto contra a insistência de alguns comentadores de língua inglesa da obra de Nietzsche, em sempre citar os fragmentos póstumos em sua versão inglesa, a partir do trabalho de tradução e organização de Walter Kaufmann, ignorando sistematicamente o trabalho das obras completas organizado por Giorgio Colli e Mazzino Montinari e impingindo a nós, seus leitores, o trabalho árduo, e muitas vezes infrutífero, de pesquisar ao longo de anos de fragmentos póstumos das obras completas, em sua versão original em alemão, em busca de um único fragmento

¹¹⁵ Cf. 14 [199] KSA XIII, da primavera de 1888, p. 382-384

moral ascética, alerta Nietzsche, deve ser buscada na espécie de ensinamento desse Tipo sacerdote asceta, que pretende impor a si mesmo como o mais elevado tipo de homem e o único aceitável, contando, portanto, suas virtudes entre aquelas que devem ser aprendidas, como objetivo de elevação do humano. Virtudes tais como a não-atividade, a passividade, a negação da sensualidade (*Entsinnlichung*), a condição de indiferença às paixões¹¹⁶, passam a ser propagadas como os mais altos valores buscados pelo homem, como os valores universais em si. Os pregadores da virtude transformam-se, assim, nos piores inimigos da própria virtude, “pois eles ensinam a virtude como um ideal para todos”, justamente expropriando-lhe seu caráter de singularidade, seu inimitável, sua absoluta negação da mediocridade, sua “magia aristocrática”¹¹⁷.

Não podemos deixar de observar o fato de que, aquela pergunta pelo significado de toda “vontade de seriedade”, considerada mesmo por Nietzsche como radicalização daquela outra, “o que significa o ideal ascético?”, defronta-nos agora com a constatação de estarmos diante do que parece ser uma das grandes revoluções de sentido do humano, quando uma determinada vontade apropria-se de um conjunto de valores já conhecidos, impondo-lhes uma outra direção, mas uma direção invertida, não mais a de uma afirmação, mas sim a do rancor contra tudo aquilo que faz sofrer. Mas o que faz sofrer, disso já sabemos, são exatamente os fundamentos da vida mesma, “o afeto, os grandes desejos, as paixões do poder, do amor, da vingança, da posse”, os quais ela quer ver eliminados¹¹⁸ :

Não se pode em absoluto esconder o que expressa todo esse querer que do ideal ascético recebe sua orientação: esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio – tudo isso significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e continua sendo uma *vontade*!¹¹⁹

¹¹⁶ Cf. Id., p. 383

¹¹⁷ Cf. 10 [109] KSA XII, do outono de 1887, p. 517/18, aqui 517

¹¹⁸ Cf. 14 [163] KSA XIII, da primavera de 1888, p. 347

¹¹⁹ GM III § 28

Essa a grande distinção entre duas formas de ascetismo, uma delas revelando-se como uma apropriação posterior de um modo de vida e uma cosmovisão, agora colocados a serviço de uma radical negação daquilo que se é. Como já pudemos ver, Nietzsche aceita a opção pelos ideais ascéticos como expressão de uma vontade que deseja alcançar a melhor vida possível, sendo assim expressão de uma “vontade criadora”, à qual poderíamos mesmo atribuir aquela mesma “sabedoria artística para a totalidade”, capaz de organizar a seu favor diferentes e por vezes conflitantes impulsos. No entanto, o “ideal ascético moralizado”, do qual fala Nietzsche acima, se diferenciaria por impor nova direção ao querer, uma direção agora de repúdio total não a determinados atalhos de vida em nome de outros caminhos, mas um repúdio aos fundamentos da vida mesma, um rancor contra o humano, contra a multiplicidade, a sensualidade, os sentidos, o devir. Essa nova forma do ideal ascético pode e deve ser condenada em razão da ameaça que representaria à qualquer manifestação da grandeza humana e à qualquer tentativa de “naturalização do humano”, mesmo admitindo, como Nietzsche o faz, que ela ainda é e continuará sendo uma expressão da vontade e, portanto, um artifício da própria vida.

Aquilo que aparenta ser um absurdo paradoxo, no que diz respeito a essa nova forma de apropriação do ideal ascético: apresentar-se, como se nele e através dele a vida se voltasse contra a própria vida, só pode ser uma expressão provisória¹²⁰, acrescenta Nietzsche, da qual precisamos nos desfazer para aproximarmo-nos do verdadeiro sentido desse Tipo, agora visível na figura do sacerdote ascético. De fato, admite ele, “o ideal ascético nasce do instinto de cura e proteção de uma vida que degenera, a qual busca manter-se por todos os meios, e luta por sua existência”, ocorrendo aqui, portanto, “exatamente o contrário do que acreditam os adoradores desse ideal – a vida luta nele e através dele com a morte, contra a morte”, o ideal ascético tendo tornado-se agora um artifício para a *preservação da vida*¹²¹. Mas é preciso ainda indagar: por debaixo da “máscara” da vida que quer ser preservada, que espécie de vida estaria se propagando? A que serve esse poder ascético, quando se apropria de uma interpretação pré-existente da condição humana?:

O sacerdote ascético é a encarnação do desejo de um ser-de-outro-modo, de estar-em-outra-parte, aliás o mais alto grau deste desejo, sua verdadeira febre e paixão: mas justamente a *potência (Macht)* de seu desejar é a cadeia que o prende; justamente com

¹²⁰ Cf. GM III § 13

isso ele se torna instrumento, que tem de trabalhar para criar condições mais favoráveis para o estar-aqui e o ser-homem – justamente com essa potência ele mantém o inteiro rebanho dos malogrados, desajustados, enjeitados, desafortunados, sofredores de si de toda espécie, firme na existência, ao colocar-se instintivamente à sua frente como pastor ¹²²

O sofrimento tornou-se aqui o poder criador e pretende impor a sua interpretação da existência, com o que vemo-nos de volta àquela questão colocada por Nietzsche intermitentemente em sua obra, como temos visto: “foi a fome ou a abundância aquilo que aqui se fez criador?”¹²³ O anseio de impor valores, os *seus* valores, que Nietzsche denunciaria no sacerdote asceta e na sua vontade de moral, leva-nos a retomar aqui aquela impotência dos sofredores do enigma da existência que, como ele também descrevia numa passagem de sua *FW*, pode traduzir-se em uma tirânica vontade que gostaria de dar à autêntica idiossincrasia do seu sofrer, o cunho de lei universal e coação, como que vingando-se, dessa forma, de todas as coisas, da vida mesma, ao lhes imprimir, ao pretender nelas gravar, a *sua* imagem, a imagem de *sua* tortura ¹²⁴. Agora sabemos com quem estamos lidando, “estes são todos homens do ressentimento”, avisa Nietzsche, enfermos com uma “vontade tirânica” de impor a todos a sua miséria, “todo um mundo fremente de subterrânea vingança, inesgotável, insaciável em irrupções contra os felizes”, cujo objetivo e fim maior seria o de “introduzir na consciência dos felizes sua própria miséria, toda a miséria, de modo que estes um dia comessem a se envergonhar da sua felicidade”¹²⁵. O ressentimento é o verdadeiro divisor de águas, no que se refere à distinção entre dois tipos de moral aparentemente semelhantes na sua cosmovisão, sendo ele a resposta para a indagação sobre o sentido de toda seriedade.

No entanto, tendo-se chegado a essa altura de uma dissertação que pergunta insistentemente pelo sentido dos ideais ascéticos, justamente quando nos vemos defrontados com o sentido do ressentimento, somos obrigados a relembra de onde partimos, principalmente se considerarmos seriamente a advertência de Nietzsche a respeito do significado de toda seriedade.

¹²¹ Ibidem

¹²² Ibidem

¹²³ Cf. *FW* § 370. Op. cit. Tradução Paulo César de Souza, p. 273. Lembramos que este § 370, por nós já analisado, faz parte do Livro Vº desta obra, escrito em 1886

¹²⁴ Cf. Id., p. 274

¹²⁵ Cf. *GM* III § 14

No começo estava Wagner e sua obra de arte nascida da seriedade, *Parsifal*. A nosso ver, precisamos retomar esse ponto de partida, para entendermos melhor seu lugar em uma dissertação sobre a moral ascética do ressentimento. Acreditamos também que, dessa forma, ficará explicitada nossa tese, que pretende dar visibilidade à denúncia da “desnaturalização do humano” na obra da década de oitenta. Mais ainda, ousamos acreditar ser possível, então, percebermos a presença não explicitada da “naturalização do humano”, bem ao centro desse que é, a nosso ver, um dos mais importantes escritos de Nietzsche sobre aquela “desnaturalização”.

O nome de Wagner e o sentido de sua “música da seriedade” no início de uma investigação sobre o ressentimento traz-nos à lembrança a indagação de Nietzsche na abertura de “O caso Wagner”, em sua autobiografia *Ecce Homo*. “De que sofro quando sofro do destino da música?”¹²⁶ A pergunta em tom de constatação poderia ser traduzida, nos termos da terceira dissertação, para uma outra, expressando indignação e mesmo decepção: “como pode a arte estar a serviço do ressentimento?” A resposta leva-nos de volta ao nome de Dioniso, antagonista dessa música almejada por Wagner, a música “despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo”¹²⁷, música como expressão de uma “vontade de seriedade”. Somos, assim, inevitavelmente impelidos, uma vez mais, na direção daquele outro grande antagonista de Dioniso e de sua incompreensão da música dionisiaca, colocando-nos novamente diante da antítese que, segundo Nietzsche, encontra-se nos fundamentos da cultura ocidental: Sócrates contra a sabedoria trágica dionisiaca. Como vemos, pode-se perceber claramente ser a música aquilo que uniria a crítica à “vontade de seriedade” em Wagner ao nome de Sócrates como “dissolutor dos instintos gregos”, diante do que somos inevitavelmente levados de volta a GT.

Aos olhos de Nietzsche, seria possível diagnosticar uma experiência de vazio no persistente desencontro entre Sócrates e a música, o qual, por sua vez, denunciaria uma impotência artística nesse filósofo. Nietzsche acredita ser possível detectar naquele filósofo ateniense um certo sentimento de dever descumprido frente à arte, se detivermo-nos no próprio relato feito por ele em seus momentos finais na prisão, admitindo para seus discípulos que fora freqüentemente atormentado em seus sonhos por uma aparição sempre lhe sussurrando a mesma sentença:

¹²⁶ Cf. EH “O caso Wagner” § 1

¹²⁷ Cf. EH “O caso Wagner” § 1

“Sócrates, cultivava a música”¹²⁸. No entanto, certo de que não havia outra coisa a fazer senão a que ele já fazia, a filosofia sendo por ele interpretada como “arte suprema das Musas”, Sócrates rejeita tal “voz de comando”, acreditando que ela não poderia estar se referindo àquela outra “música vulgar”, pois isso não convinha a uma “voz divina” exigir¹²⁹. Assim, sem dar ouvidos à sua “voz interior”, Sócrates teria prosseguido, indiferente à interrogação fundamental, se realmente existiria somente uma relação excludente entre sua trajetória filosófica e a música¹³⁰. Questão existencial mistura-se aqui com a problemática maior da cultura, trazendo de volta aquilo que Nietzsche dizia ser seu “escrúpulo” (*Bedenklichkeit*) mais próprio, aquele seu *a priori*¹³¹ a acompanhá-lo desde suas mais tenras reflexões, por nós já apontado como central à investigação do trágico dionisíaco: por que tomba um homem? Até que ponto podem indivíduo e cultura suportar a ameaça da náusea sem serem por ela “partidos”? Como pode a vida humana ser desejada, mesmo ante a pavorosa, questionável e temível visão dos males que nela se ocultam?¹³²

Acreditamos estar aqui latente, nesse questionamento em torno de Sócrates e do descrédito com o qual ele trata sua “voz interior”, a denúncia do enfraquecimento humano, acontecimento que mais perigoso se revela, quanto maior for a envergadura daquele que ele atinge. Sócrates era considerado por Nietzsche como um “grande criador”, um homem bravo e sábio, grande em ações

¹²⁸ Cf. GT § 14. Segundo o tradutor espanhol Andrés S. Pascual, Nietzsche refere-se aqui a uma passagem do *Fedón* de Platão, 60e – 61a. Cf. *El nacimiento de la tragedia*. 7ª ed. Trad. notas e prefácio Andrés S. Pascual. Madrid: Alianza, 1985, nota 168, p. 269

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Ibidem. Uma vez mais gostaríamos de frisar que, a nosso ver, nunca importa até que ponto Nietzsche lida com fatos nas referências que faz e nas interpretações que constrói em torno de personagens históricos, tais como Sócrates/Platão, Goethe ou Rousseau. Encaramos tais abordagens sempre como apropriações de Nietzsche, para efeito de explicitação de suas idéias, isso no sentido mesmo que um escritor ou cineasta constrói uma “verdade”, um personagem, uma “história”, para apresentar seu ponto de vista, suas crenças. O próprio Nietzsche descreve melhor essa sua arte de apropriação de caracteres, quando em sua autobiografia, *EH*, fala de sua “prática de guerra”. Um dos itens desta prática está assim posto: “nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de emergência geral porém dissimulado, pouco palpável”. Mesmo a figura de um Wagner, evidentemente diferente nesse aspecto da de um Sócrates, já que Nietzsche não apenas conviveu com ele mas tem nele um de seus grandes amores e influências, mesmo quanto a Wagner, pode-se dizer o mesmo, que existiria o “personagem” Wagner, tanto quanto o “personagem” Goethe. Nietzsche esclarece, na mesma passagem acima citada sobre sua prática de guerra, a respeito de Wagner, que teria sido da mesma forma que ele o atacou: “ataquei Wagner, ou mais precisamente a falsidade, a bastardia de instinto de nossa ‘cultura’, que confunde os sofisticados com os ricos, os tardios com os grandes”. Cf. *Ecce Homo* “Por que sou tão sábio” § 7. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 55 e 56

¹³¹ Cf. GM, Prefácio § 3

¹³² Cf. Higgins, Kathleen M. *Nietzsche's Zarathustra*. Philadelphia: Temple University Press, 1987. A autora defende que a concepção de Nietzsche da tragédia e da visão de mundo trágico-dionisíaca fundamenta-se, assim como sua investigação neste território, não em um questionamento estético ou histórico, mas sim na sua preocupação com o problema do mal que atinge a vida humana. Cf. Higgins, K., op. cit., aqui p. 21

como no silêncio¹³³. No entanto, um homem como ele, que viveu como um guerreiro à vista de todos, era um pessimista. Como pode ser isso?, indaga-se Nietzsche¹³⁴. Como é possível estar diante de um tal transbordamento, de uma “violência natural” apenas encontrada nas forças instintivas maiores¹³⁵ e presenciarmos, ao mesmo tempo, “esse tom cheio de dúvida, cheio de melancolia, cheio de cansaço da vida, cheio de oposição à vida”, a ponto mesmo de dizer sobre esta que ela “não vale nada”¹³⁶? Quão lamentável presenciar um grande homem renegando a si próprio, pois mesmo Sócrates ao final, lembra-nos Nietzsche, volta-se cheio de rancor contra a vida, considerando-a uma doença¹³⁷. Uma vez mais, intuímos a sugestão de uma aproximação entre Wagner e Sócrates, um como o outro são retratados por Nietzsche ao final da vida transformando-se em seu oposto¹³⁸. Sócrates cambaleava, este é o diagnóstico de Nietzsche, não se sustentava firme em suas pernas¹³⁹. Mas o que pode significar isso? O encontro e os desencontros de Sócrates com seu Demônio podem dar-nos alguma pista mais para esclarecer essas dúvidas.

Precisamos considerar a que esteve sempre presa, na tradição do pensamento ocidental, tal “aparição” daimônica, isso desde os gregos até a época de Nietzsche. O que descortinamos aqui indica sua estreita conexão com a questão da grandeza num homem. A raiz pode ser buscada tão longe quanto Heráclito, com sua sentença afirmando ser a singularidade no homem o seu

¹³³ Cf. FW § 340. Sobre o alto apreço de Nietzsche por Sócrates, cf. Kaufmann, W. Nietzsche's attitude toward Sokrates. In: *Nietzsche – Philosopher, Psychologist, Antichrist*. 4ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 391-411. Apesar de ser uma análise adequada do apreço de Nietzsche por Sócrates, análise que, provavelmente, à época em que foi escrita, teve o mérito de chamar atenção para um outro lado, negligenciado, da relação Nietzsche-Sócrates, já que o lado da crítica fica aí sempre mais evidente, apesar disso, achamos que esse texto de Kaufmann peca pela omissão, deixando de lado muitos escritos de Nietzsche sobre o filósofo ateniense, o que enfraquece sua análise, por exemplo, ao dar pouco espaço para as análises de Nietzsche em *GD*, e não apenas aquelas desenvolvidas no capítulo “O problema de Sócrates”, mas aquelas que, em outras passagens, sem mencionar explicitamente o nome deste, tratam dos questionamentos que este filósofo e sua atitude para com a vida suscitavam em Nietzsche. Mas o que parece-nos mais insatisfatório nesse texto de Kaufmann é o fato de que ele enfatiza uma leitura por demais otimista de Nietzsche em relação à Sócrates, como se ele, Kaufmann, olhasse para o Sócrates de Nietzsche e o visse através das lentes do otimismo, bem o oposto do que vemos, quando olhamos para o Sócrates que teria tocado Nietzsche. Ainda quanto a relação de Nietzsche para com Sócrates, cf. Schmidt, Hermann Josef. *Nietzsche und Sokrates*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain KG, 1969, especialmente, na primeira parte, os tópicos: “Das Grundproblem: Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Leben. Der Lösungsversuch am Modell der griechischen Tragödie: die tragische Kunst”; “Der Selbstmord der griechischen Tragödie”; “Sócrates”, p. 13-43, que tem como centro a produção de Nietzsche da época de *GT*; depois, no final da quarta parte, cf. p. 254-302, onde o autor trata do Sócrates dos escritos que vão de *FW* a *GD*, portanto de 1882 a 1888

¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ Cf. *GT* § 13

¹³⁶ Cf. *GD* “O problema de Sócrates” § 1

¹³⁷ Ibidem

¹³⁸ Cf. *GM* III § 2, onde Nietzsche pergunta o que significaria um artista como Wagner ao final da vida prestar homenagem ao ideal ascético

¹³⁹ Cf. *GD* “O problema de Sócrates” § 1

Demônio e Platão, cujo *Banquete* demonstra existir uma distinção entre os homens ditos “normais” e aqueles que podem ouvir a voz do Demônio, estes apontados como os homens filosóficos¹⁴⁰. A partir dessa origem grega, a “voz daimônica”, como distintivo dos verdadeiramente filósofos, voltará a emergir com grande força na “estética do gênio” (*Genie-Ästhetik*), desde meados do século XVIII, na cultura alemã, na concepção por esta delineada do “homem criador” como alguém daimônica-divinamente inspirado. Deve-se destacar aqui o nome de Goethe, através de cujos escritos e poesia Nietzsche teria absorvido muito desse motivo¹⁴¹. É dentro desse quadro de análise que interpretamos a afirmação de Nietzsche, segundo a qual Sócrates não teria dedicado a devida atenção a seu Demônio interior, atenção que certamente ele (o Demônio) merecia, o que indicaria, aos olhos de Nietzsche, uma desconfiança ou pouca confiança desse filósofo em relação à voz interior de seu eu, expressão de sua singularidade¹⁴². O Demônio de Sócrates teria cumprido muito bem sua função, aquela própria a toda “voz” de um grande criador, teimosamente lembrando ao filósofo suas próprias possibilidades e instigando-o a realizá-las, representando, dessa forma, seu papel de “anjo da anunciação”, confrontando-o com uma antiga sabedoria da qual ele seria o guardião: “torna-te aquele que tu és”¹⁴³ – coloca diante de ti alvos elevados e nobres e vá até o fim por eles, pois não existe meta maior do que perseguir a grandeza e o impossível¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Quanto à presença e significado do Demônio nas origens da tradição filosófica à qual Nietzsche pertence, seguimos aqui a leitura de Jörg Salaquarda. A referência à sentença de Heráclito, assim como ao *Banquete* de Platão, encontram-se reproduzidas por extenso em seu texto. Cf. Salaquarda, J. *Der ungeheure Augenblick*. In: *Nietzsche-Studien* 18, 1989, p. 315- 337, as referências ao *Banquete* e a Heráclito, p. 326-328 e 328, respectivamente. As passagens citadas do *Banquete* são 202d – 203a ; 204ab

¹⁴¹ Cf. Salaquarda, J. *Der ungeheure Augenblick*. In: *Nietzsche-Studien* 18, 1989, p. 315- 337. O autor lembra aqui que, em quase toda obra de Goethe, tão apreciada e valorizada por Nietzsche, o “Daimonismo” representaria um papel de destaque. Em especial deve-se, segundo ele, destacar *Gesprächen mit Eckermann*, obra muito apreciada e citada por Nietzsche, na qual Goethe definiria o “daimônico” como algo que não se poderia solucionar através do entendimento e da razão, cf. Salaquarda, J. op. cit., p. 329

¹⁴² Salaquarda observa a esse respeito, que Nietzsche tinha evidente respeito por Sócrates ao considerá-lo como um dos que possuíam a distinção da “voz daimônica” e mesmo alguém que teve a capacidade de perceber tal distinção. No entanto, acrescenta Salaquarda, Nietzsche colocaria todas suas objeções a Sócrates, pelo fato deste não ter sido capaz de interpretar o comando dessa “voz interior” como seu mais legítimo e verdadeiro eu (*Selbst*), cf. Salaquarda, J., op. cit., p. 326. Esta observação do autor traz-nos à lembrança um outro texto seu, já aqui citado por nós, onde ele tematiza a última fase de surgimento de *FW*. Neste texto, ele dá grande destaque ao papel, para ele central, que teria nesse escrito a defesa dos “homens senhores de si mesmos” (*Selbsteigene*), os “indivíduos singulares” (*Einzelne*), como aquele que não se deixaria guiar do exterior, mas por suas mais autênticas tendências, cf. Salaquarda, J. A última fase de surgimento de a gaia Ciência. Trad. Barbara Salaquarda e Oswaldo Giacoia Junior. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo. Departamento de filosofia da USP, n. 6, 1999, p. 75-93, aqui p. 86 e 87

¹⁴³ Cf. *FW* § 270. Também a frase escolhida como subtítulo da autobiografia de Nietzsche, *Ecce Homo*. Paulo César de Souza lembra, na introdução a esta obra, que essa sentença Nietzsche a toma de empréstimo a Píndaro, a filosofia sendo assim apresentada como a própria arte alquímica de transfiguração, transformando a vivência humana do sofrimento em conhecimento e arte. Cf. *Ecce Homo*. 2ª ed. Trad. notas e intr. Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, aqui p. 11. No texto citado de Salaquarda, o autor defende que a principal tarefa do Demônio era lembrar ao “grande homem” que ele era o criador de si, aquele que deveria tomar-se o que ele era, repetindo essa sentença

Apesar de ter-se dado conta desse abismo sobre o qual a existência humana estaria fragilmente em equilíbrio, aquele do sofrimento por nossa ambígua condição de animal e anjo¹⁴⁵, Sócrates permanece até seus momentos finais, confiando na claridade do saber filosófico e sem horror à morte¹⁴⁶, evidenciando sua incapacidade artística de superar esse conhecimento, transformando-o em afirmação da existência. Nietzsche admite que Sócrates teria, nos seus momentos finais, vislumbrado algo da dimensão daquela sabedoria, insistentemente repetida por sua “voz interior”, no silêncio de sua solidão¹⁴⁷. Teria sido assim que ele se decidiu, talvez graças à involuntária solidão imposta por seus dias de cárcere, a dar ouvidos àquele clamor interior e cultivar também aquela outra música, tão pouco apreciada por ele. Impelido assim, segundo Nietzsche, por sua consciência moral, muito mais por um sentimento de medo diante da incógnita dos desígnios divinos, Sócrates decide compor um poema em honra a Apolo e coloca em versos

transformada por Nietzsche em seu mote, cf. Salaquarda, J. Der ungeheure Augenblick. In: *Nietzsche-Studien* 18, 1989, p. 315- 337, aqui p. 329/330

¹⁴⁴ Cf. 29 [54] KSA VII, do verão/outono de 1873, p. 651, por nós já citado

¹⁴⁵ Cf. GM III § 2, onde Nietzsche diz que as naturezas mais bem-logradas estão longe de colocar seu frágil equilíbrio de corpo e espírito, de “animal e anjo”, entre os argumentos contra a existência

¹⁴⁶ Cf. GT § 13

¹⁴⁷ A questão da solidão humana: Salaquarda lembra que a exortação do Demônio, a que o homem construa e persiga para si as mais altas metas, suas metas, só pode ser “ouvida” quando esse se encontra na sua “mais solitária solidão”, quando as outras vozes e, claro, toda ruidosa demanda do mundo exterior silenciam-se. Salaquarda remete-nos a uma passagem de *FW*, na qual Nietzsche diz ser difícil mantermo-nos em nosso próprio caminho, pois “constantemente um grito qualquer nos chama para o lado, raramente o nosso olhar pausa em algo que não solicite um instante que abandonemos nossas coisas para lhe acudir”, cf. *FW* § 338. Mantendo nosso foco de leitura sobre a apropriação de Nietzsche daqueles dois grandes criadores, Sócrates e Wagner, perceberemos, também nessa passagem, a presença oculta de ambos, quando Nietzsche insiste na importância da solidão para que o homem possa enfrentar o que lhe pertence, só a ele, “pois nosso ‘próprio caminho’ – acrescenta Nietzsche na sequência – é coisa muito dura e exigente, distante do amor e da gratidão dos demais – não é de mau grado que a ele escapamos, a ele e a nossa consciência mais própria, para nos refugiar sob a consciência dos demais (...)”, cf. *FW* § 338. *A gaia ciência*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 227 e 228, respectivamente. Salaquarda chama atenção para o fato de que, essa alta estima de Nietzsche pela solidão como caminho para o encontro do homem com aquilo que lhe é mais próprio, mais autenticamente seu, seria uma herança da tradição mística. O texto onde Salaquarda desenvolve tais idéias, aliás, tem como eixo central o papel do Demônio, da “voz daimônica” em escritos de Nietzsche, sendo que o ponto de partida escolhido pelo autor para exemplificar isso é a cena do “Demônio da ampulheta”, criada por Nietzsche no § 341 de *FW*, cf. Salaquarda, J. Der ungeheure Augenblick. In: *Nietzsche-Studien* 18, 1989, p. 315- 337, aqui p. 323-325, quanto a essa questão da “mais solitária solidão”. Gostaríamos ainda de acrescentar algo por nossa conta, lembrando que continuamos no entorno daquele *Pathos der Distanz*, definidor da atitude e do ser nobre, para Nietzsche. A nosso ver, é preciso ter em mente aqui a tradição cristã luterana, da qual Nietzsche procede. Ora, toda essa apologia da “distância”, deve fazer-nos lembrar o significado, naquela tradição, do papel do pastor, do pregador, que é sempre alguém movido por uma “vontade de agregação”, de “arregimentação” dos fiéis. Dentro das correntes dos cristianismo, o protestantismo talvez tenha sido responsável por enfatizar esse caráter “comunitário”, grupal, da experiência religiosa, ainda mais do que esse já era vivenciado no cristianismo católico, até então. A importância que a “conversão” dos pagãos, dos infiéis de toda sorte, teve, por exemplo, na história da expansão de todo cristianismo (não esquecendo aqui o papel dos missionários luteranos, protestantes de todas “vertentes”, dentro do colonialismo europeu moderno do século XX), vem apenas confirmar isso, em franca oposição à atitude adotada tanto pelo misticismo oriental, quanto àquela do próprio judaísmo, origem do cristianismo

algumas fábulas de Esopo¹⁴⁸. Nietzsche aponta nesse momento final, quando Sócrates, diante da morte, pela primeira vez reconhece a limitação de todo seu projeto de vida, admitindo não ter reconhecido o sentido da sua voz daimônica, um momento crucial para a compreensão do “caso Sócrates”, na medida em que poder-se-ia perceber aqui o único sinal de alguma hesitação e dúvida, uma fissura abrindo-se para o fundo escuro do enigma da existência, um momento de lampejo e único indício de que esse “grande homem” teria se visto diante da perplexidade de que, talvez, seu projeto de filosofia e de criação de si próprio tenha falhado, ao não abarcar a arte como complemento necessário a toda indagação pela verdade¹⁴⁹.

O que significam os ideais ascéticos? Tanto no caso de Wagner como no de Sócrates, significam uma impotência artística, da qual Nietzsche falará em uma de suas últimas obras, *GD*, através de sua “psicologia do artista”¹⁵⁰, por nós já mencionada. Sem qualificar explicitamente este “estado antiartístico” como ideal ascético, Nietzsche nos convidará ali justamente a imaginarmos um “modo de ser do sofrimento” com o mundo e com aquilo do que se é constituído, portanto como uma espécie de repúdio de si pelo homem. A essa altura já temos elementos para entender o que significa, nos termos de Nietzsche, falar em um “inartisticismo específico do instinto”, significa apontar para uma impotência criadora diante do sofrimento. O que significa toda aquela seriedade à qual teria se rendido Wagner, sua subserviência à moral, senão a incapacidade de colocar diante de si o mais elevado e nobre objetivo, aquele da síntese das diferenças, do abranger artisticamente em sua vida e arte todas as possibilidades possíveis e mesmo as inalcançáveis, aceitando o desafio do monstruoso impossível? O que significa toda “vontade de seriedade”, senão uma impotência para alcançar a mais artística de todas as metas e inteligências: a espiritualização das antíteses que dilaceram o homem? ¹⁵¹A impotência artística de Wagner revelar-se-ia, aos olhos de Nietzsche, na complacência deste artista para com sua própria arte e objetivo, evitando “situar a grandeza do homem, a noção de ‘grandeza’, precisamente em sua vastidão e multiformidade, em sua inteireza na diversidade”, dando demonstração, desta forma, do “gosto e virtude” desse tempo diluidor e

¹⁴⁸ Cf. *GT* § 14

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ Cf. *GD* “Incursões...” § 8, 9, 10 e 11, especialmente

¹⁵¹ Cf. *GD* “Moral como contra-natureza”, mais especialmente § 1 e 3

enfraquecedor da vontade¹⁵². Aqui já se adivinha: “o problema é o do sentido do sofrimento”, se um sentido ascético ou um sentido trágico¹⁵³, artístico-dionisiaco:

Os dois tipos: Dioniso e o Crucificado

(...)

Os grandes inovadores são todos sem exceção doentes e epiléticos : mas não omitimos aí um Tipo do homem religioso, o *pagão*? Não é o culto pagão uma forma de agradecimento e afirmação da vida? Não teria seu mais alto representante que ser uma apologia e divinização (*Vergöttlichung*) da vida?

Tipo de um espírito bem-logrado e de um mágico transbordamento (*Typus eines vollgerathenen und entzückt-überströmenden Geistes*) ...

Um Tipo que toma para si as contradições e todo problemático da existência: Tipo **redentor** (*erlösenden Typus*)?

Aqui eu coloco o *Dioniso* dos gregos: a afirmação religiosa da vida, do todo, da vida não renegada, nem dividida em duas partes

(...)

Dioniso contra o “Crucificado”: aí vocês têm a oposição. Não é uma diferença que diga respeito ao martírio, – apenas que o mesmo tem um outro sentido. A vida mesma, sua eterna fecundidade e retorno reclama o sofrimento, a destruição, a vontade de aniquilação...

No outro caso o sofrimento vale, o “Crucificado como inocente”, como objeção contra esta vida, como fórmula de sua condenação.

Advinha-se: o problema é aquele do sentido do sofrimento: se um sentido cristão, ou um sentido trágico... No primeiro caso ele deve ser o caminho para um ser bem-aventurado, no último o *ser vale como suficientemente bem-aventurado* para ainda justificar um monstro do sofrimento (*ein Ungeheures von Leid*)

O homem trágico afirma mesmo o mais áspero sofrimento; ele é forte, pleno, cheio de deus (*vergöttlichend*) o suficiente para isso

O cristão nega mesmo o mais feliz destino (*Los*) sobre a terra: ele é fraco, pobre, deserdado o suficiente, para em cada forma ainda sofrer da vida...

¹⁵² Cf. JGB § 212. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 119

“O Deus na cruz” é uma maldição sobre a vida, uma sugestão para se redimir (*erlösen*) da vida (...) ¹⁵⁴

Precisamos agora colocar Wagner e Sócrates, tal como Nietzsche os interpreta, sob o foco da contraposição que acima se evidencia, mas que de forma alguma é nova para nós: aquela entre uma vontade de moralização ascética da existência e uma sabedoria artística para a totalidade. Basta considerarmos aquilo revelado pelo fragmento como sendo o “divisor de águas” entre duas formas tão díspares de lidar com a vida, e perceberemos que estamos uma vez mais diante do desafio descrito por Nietzsche como tendo sido aquele enfrentado pelos gregos com sua sabedoria trágica da arte. Também ali percebia Nietzsche ser a relação do homem com o sofrimento, seu embate com os abismos da existência, a questão fundamental, como ele deixava claro em seu “Ensaio de autocrítica” ¹⁵⁵. Mas quão diferente pode ser a resposta dada pelo homem à mesma interrogação a ele colocada pela esfinge! Pode ser aquela revelada por um Tipo sintético, que toma para si todas as contradições e tudo que de mais terrível e questionável a existência abrigue; pode ser, por outro lado, aquela de um Tipo que quer a vida dividida, que a ela impõe cortes cirúrgicos, com a finalidade de “reeditá-la”, de eliminar, extirpar, tudo aquilo que é considerado ameaçador, perigoso, estranho, torto e enigmático.

Interessante observar a presença central desse Tipo sintético e sua sabedoria para a totalidade, sua “afirmação religiosa da vida, do todo, da vida não renegada, não dividida”, na figura de um Tipo redentor. Por um lado, a contraposição construída ao centro desse fragmento apenas confirma tantas outras que já vimos, sendo uma tradução condensada para elas. Quanto a isso podemos pensar na sabedoria trágica para a totalidade contra a vontade ascética de moral: Dioniso contra o Crucificado é também Goethe e sua capacidade artística para a totalidade contra Wagner e sua “música da seriedade”; assim como também é Tucídides com sua coragem frente à realidade contra Platão, um covarde para si e para a realidade ¹⁵⁶. Por outro lado, Dioniso contra o Crucificado, remete-nos a uma outra oposição, latente ao longo da terceira dissertação sobre os ideais ascéticos do ressentimento: aquela entre o sacerdote asceta e o guerreiro nobre, corajoso, descuidado,

¹⁵³ Cf. 14 [89] KSA XIII, da primavera de 1888

¹⁵⁴ 14 [89], da primavera de 1888. In: KSA XIII, p. 265-267

¹⁵⁵ Cf. “Ensaio de autocrítica”, mais especialmente § 4

¹⁵⁶ Lembramos aqui a passagem já citada “O que devo aos antigos” § 2 de GD

zombeteiro e violento¹⁵⁷. Nesse sentido, poderíamos, então, colocar-nos diante da demanda nietzscheana por uma redenção do humano, a partir desse Tipo transbordante, preparado para a eterna ampulheta da vida, misturando em tudo o que é bom e o que é ruim, indistintamente.

Se prestarmos bem atenção a esse guerreiro nobre, concluiremos que ele sempre esteve ao centro das contraposições construídas por Nietzsche, sendo ele uma imagem condensada do “contra-modelo” e “contra-ideal”, do justo adversário, à altura de enfrentar um “grande criador” desviado de seu caminho mais próprio pela sedução das “virtudes de rebanho”, exatamente por carregar o ideal da virtude única, do “grande estilo”, no qual encontrar-se-ia expresso o mais alto sentimento de domínio da própria força. Podemos, assim, tomar a aparição aqui desse Tipo redentor como pretexto para retornarmos à GM, para buscar aí indícios dessa que Nietzsche diz ser a vontade contrária ao ideal ascético, aquela que expressaria um ideal contrário¹⁵⁸. Já ao final da terceira dissertação, Nietzsche nos indica ter estado sempre no seu horizonte de reflexão a possibilidade de cultivo desse “contra-ideal”, mais ainda, ele nos provoca a enxergá-lo ali onde ele sempre esteve, acompanhando todo o desenrolar da sua pergunta principal:

O que significa exatamente a *potência* (*Macht*) desse ideal, o *monstruoso* (*das Ungeheure*) da sua potência? Por que lhe foi concedido tamanho espaço? Por que não lhe foi oposta maior resistência? O ideal ascético expressa uma vontade: onde está a vontade contrária, em que se expressaria um *ideal contrário*? O ideal ascético tem uma finalidade, uma *meta* (...) Onde está a *contrapartida* desse sistema compacto de vontade, meta e interpretação? Por que *falta* a contrapartida?...Onde está a *outra* “uma meta (*Ziel*)”? ¹⁵⁹

¹⁵⁷ Essa oposição entre o sacerdote asceta e o guerreiro nobre é indicada, direta ou indiretamente em inúmeras passagens dos escritos da década de oitenta. Não vamos fazer um inventário dessas passagens aqui, algumas serão ainda retomadas a seguir. Indicamos apenas dois exemplos dos fragmentos póstumos, onde essa oposição aparece explicitamente: cf. 11 [363] KSA XIII, novembro 1887/março 1888, no qual Nietzsche pergunta quais valores foram negados pelo ideal cristão, respondendo a seguir com uma pergunta: “aquilo que contém o *contra-ideal* (*das Gegensatz-Ideal*)? Orgulho, pathos da distância, a grande responsabilidade, arrogância (*Übermuth*), a magnífica animalidade, os instintos guerreiros e joviais-conquistadores (*eroberungslustige(n) Instinkte*), a divinização da paixão, da vingança, da astúcia, da cólera, da luxúria, da aventura, do conhecimento...”, aqui, KSA XIII, p. 159/160; também no fragmento 14 [199] KSA XIII, da primavera de 1888, aparece a mesma contraposição: o sacerdote deseja se impor como o Tipo mais elevado de ideal de vida e, por isso, nega todos as outras espécies de excelências, por exemplo a do guerreiro, cf. KSA XIII, p. 383

¹⁵⁸ Cf. GM III § 23

¹⁵⁹ GM III § 23

Gostaríamos de aproveitar todas as evidências agora mobilizadas, a partir do confronto acima exposto entre Dioniso e o Crucificado, e afirmar a tese de que a terceira dissertação de *GM* traz, para dentro desta obra, o nome do deus trágico e sua sabedora artística para a totalidade, imagetivamente representados logo à entrada dessa dissertação, que interroga insistentemente pelo sentido da vontade ascética de desnaturalização do homem. Um guerreiro que atende às demandas da verdadeira sabedoria para a síntese, um guerreiro alegre e forte, surpreendentemente anunciando uma utopia de futuro: “naturalização do homem”. Esta a “outra meta” a ser afirmada, e aqui o Tipo redentor, corajoso e alegre o suficiente para disseminá-la à sua volta:

Unbekümmert, spöttisch, gewalttätig - so will *uns* die Weisheit: sie ist ein Weib, sie liebt immer nur einen Kriegermann

Descuidados, zombeteiros, violentos - assim *nos* quer a sabedoria: ela é uma mulher, ela ama somente um guerreiro¹⁶⁰

Antes de explorar o sentido de uma imagem como essa de um guerreiro, colocado estrategicamente logo à entrada de uma dissertação sobre o sombrio na alma humana, seria pertinente retomar brevemente o contexto de onde Nietzsche extraiu essa epígrafe. Ela constituía-se, originariamente, em parte de um parágrafo de um capítulo de *Assim falou Zaratustra*, intitulado segundo as artes do escritor e do pensador: “Do ler e escrever”¹⁶¹. Este capítulo inicia-se com uma exortação ao texto escrito com sangue pois, como esclarece Nietzsche, sangue e espírito são um e o mesmo. Perceberemos a seguir a que tipo de pensadores e escritores Nietzsche se dirige, quando constatamos sua intenção de confundir sangue e espírito. Mais alguns parágrafos à frente reafirma-se essa via interpretativa à qual ele nos atrai, desdobrando-se a metáfora inicial na comparação entre sentenças produzidas por um grande escritor e os cumes elevados das montanhas, à espera de ousados aventureiros alpinistas. Escrever como ler, sentencia Nietzsche, são artes mais radicais do que usualmente escrivatinhas e bibliotecas sugerem. Os perigos de escalar montanhas; de andar sobre abismos para alcançar os cumes mais altos; a proximidade com o risco extremo; os desafios representados por tais limites, especialmente aquele do domínio da própria força, dos

¹⁶⁰ Mantivemos a versão original aqui pelo fato de nossa análise tomar muitas vezes o sentido da palavra em alemão, contextualizando-a na filosofia de Nietzsche

¹⁶¹ Cf. “Do ler e escrever”. *Assim falou Zaratustra* Iª Parte. In: KSA IV, p. 49

próprios limites, tudo aparentemente tão distante do mundo que cerca um escritor, um pensador, um artista, suas obras, assim como aqueles que delas se alimentam.

Palavras como “filosofia”, “pensamento” ou “texto”, assim como ocorrera com “arte”, ganham uma nova e inusual dimensão. Não seria uma obra o melhor testemunho daquilo que pode seu criador, de sua “vontade de si mesmo”? Não seria a obra um ente vivo no mundo, a seduzir e arregimentar outras potências, através de um misterioso mecanismo de identificação? Aquilo que o homem cria confunde-se com seu ser no mundo, com ele próprio enquanto caráter esculpido por ninguém senão por ele mesmo. Homem e obra são aqui uma só imagem¹⁶², “o grande estadista, o conquistador, o descobridor está disfarçado em suas criações, até um ponto irreconhecível; a ‘obra’, a do artista, do filósofo, só ela inventa quem a criou, quem a teria criado”¹⁶³. Grandes obras oferecem testemunho de “grandes homens”, de grandes épocas, onde encontrar-se-ia acumulada uma força enorme, explosiva, cuja tensão extrema pode levar a que um estímulo, por vezes fortuito, faça surgir “o gênio”, “a ação”, o grande destino¹⁶⁴. Em um parágrafo de “Incursões de um intempestivo”, de GD, Nietzsche volta a abordar esse enigma da “força acumulada”, da qual dariam testemunho criadores, suas obras e ações. O que direciona nossa atenção para essa passagem é a proximidade que aí encontramos com a figura daquele guerreiro estampado na epígrafe acima citada, especialmente quando lemos que o “grande homem” estaria marcado por uma certa indiferença em relação ao próprio bem, tamanha sua entrega a uma idéia, a uma causa ou projeto,

¹⁶² Chamamos atenção para o fato de que não desconhecemos a afirmação de Nietzsche, no início do parágrafo quarto da IIIª dissertação de GM, de que “o melhor é certamente separar o artista da obra, a ponto de não toma-lo tão seriamente como a obra. Afinal, ele é apenas a pré-condição para a obra, o útero, o chão, o esterco e adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma. A inquirição sobre a origem de uma obra concerne aos fisiólogos e vivisseccionistas do espírito: jamais absolutamente aos seres estéticos, aos artistas!”. Por mais paradoxal que possa parecer, concordamos com Nietzsche em que um verdadeiro artista não é sua obra, como ele afirma a seguir no mesmo parágrafo, ilustrando muito apropriadamente: “um Homero não teria criado um Aquiles, um Goethe não teria criado um Fausto, se Homero tivesse sido um Aquiles, e Goethe um Fausto. Um artista inteiro e consumado está sempre divorciado do “real”, do efetivo (*vom dem “Realen”, dem Wirklichen*)”, cf. GM III § 4. *Genealogia da moral*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 110 e 111, respectivamente. Isso em absoluto contradiz o que afirmamos acima no texto, no que apenas seguimos os passos do próprio Nietzsche, em sua investigação do sentido de determinados ideais através dos caracteres (dos criadores) que os defendem e impõem. Como já vimos, em diversas passagens aqui analisadas, Nietzsche opera sua investigação que vai da obra ao criador, e deste novamente à obra para daí escavar o impulso que move a ambos. Claro está, não existe obra sem o criador, e este, por sua vez, pode ser igualmente buscado naquela, como bem mostra o exemplo empregado por Nietzsche do *Parsifal* de Wagner. Cf. igualmente o § 370 de FW, por nós já analisado.

¹⁶³ Cf. JGB § 269. Op. cit. Tradução Paulo César de Souza, p. 184

¹⁶⁴ Cf. GD “Incursões...” § 44

pois “ele se desborda, ele transborda”¹⁶⁵, se gasta, não se poupa, – de maneira fatal, irremediável, involuntária, como involuntária é a erupção (*Ausbrechen*) de um rio sobre suas margens”¹⁶⁶.

O guerreiro descuidado e alegre em sua força clama para essa terceira dissertação a imagem desse “homem transbordante”¹⁶⁷, a qual gostaríamos de abordar a partir mesmo dos adjetivos empregados por Nietzsche para definir o guerreiro. Se retomamos o texto do guerreiro em seu local de origem, o capítulo “Do ler e escrever”, a primeira coisa que chama atenção é a supressão, na versão que agora emoldura a terceira dissertação, do adjetivo “corajoso”, que iniciava a sequência de atributos desse guerreiro ali. Apesar da sua ausência nominal na epígrafe, acreditamos que seu sentido continue atravessando o conjunto, imprimindo-lhe mesmo uma direção bem definida, aquela da “grande coragem” trágica ensinada por uma sabedoria da arte para a totalidade. Podemos perceber isso à medida que exploramos cada adjetivo dessa peculiar composição. Peculiar, sem dúvida, pois como pode um guerreiro ser mestre nas artes do riso e da ironia? Como imaginar um guerreiro rir de si mesmo e do que está à sua volta? ¹⁶⁸. Como pode um guerreiro, com a idéia de guerra a ele vinculada, ser associado aos sentidos do riso, da leveza e até de um certo “não fazer caso de”, este implícito na atitude de pouca gravidade e nenhuma reverência próprias às artes do riso e do humor.

Se aproximarmos os sentidos contidos neste universo da “pouca seriedade” daqueles outros sugeridos pelo adjetivo *unbekümmert*, temos então mais acentuada ainda a sugestão de irreflexão,

¹⁶⁵ Nietzsche diz aqui, “*er strömt aus, er strömt über (...)*”, fazendo um jogo de palavras com as variações de *strömen*, que tentamos reproduzir, sem que, no entanto, permaneça em português a força do sentido desta raiz alemã, cujo significado tem para nós muita importância aqui: o movimento torrencial de forças da natureza, no caso a água ou um rio de larva incandescente por exemplo, que pertence ao verbo *strömen*

¹⁶⁶ Cf. GD “Incursões...” § 44

¹⁶⁷ Em um artigo no jornal Folha de São Paulo, Rubem Alves faz uma interessante consideração a respeito desse “homem transbordante”, aliás título do artigo. Ele remete-nos ao *Übermensch* nietzscheano, lembrando do equívoco que consistiria em traduzir este “über” por “super”: “o ‘über’, em Nietzsche, corresponde ao nosso ‘trans’, como em transbordar. ‘As cisternas contêm; as fontes transbordam’, dizia William Blake, o Nietzsche inglês. A exuberância não pode ser contida. E assim traduzo eu o ‘Übermensch’ de Nietzsche como o ‘homem transbordante’. Mas Nietzsche não sonhava com tamanhos, sonhava com metamorfoses: é preciso que as cisternas se transformem em fontes!”, cf. Alves, Rubem. O “homem transbordante”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 agosto, 2000. Caderno principal, Tendências e Debates, p. A 3. Embora concordemos com o autor, não pretendemos ir além de manipular a nosso favor essa definição e adjetivo “transbordante”, não sendo nossa intenção entrar na discussão do *Übermensch*

¹⁶⁸ Cf. Danto, Arthur. Some Remarks on *The Genealogy of Morals*. In: Schacht, R. (org.). *Nietzsche, Genealogy, Morality*. Berkeley. University of California Press. 1994. p. 35-48, aqui p. 35. O autor pergunta, muito pertinentemente, que tipo de guerreiro poder ser *unbekümmert* (descuidado)? Acreditamos ser possível e necessário estender tal estranhamento também para este *spöttisch*

de erro e esquecimento. Esse adjetivo remete-nos ao verbo *kümmern*, o qual abrange um arco de significados que vão do simples cuidado e atenção com algo ou alguém importante, até a indicação de aflição, preocupação e mesmo dor anímica, esta última bastante evidente no substantivo de mesma raiz, *Kummer*, expressando dor, desgosto profundo e aflição. Ao antepor o prefixo negador *un* a todo esse universo de sentido, Nietzsche justamente enfatiza a recusa a esses sentimentos pesados e graves, sugerindo para esse guerreiro uma atitude de despreocupação, de leveza e alegria. No entanto, não podemos esquecer que o último adjetivo empregado por Nietzsche para compor esse seu guerreiro é *gewaltthätig*, o qual deve impelir-nos numa outra direção, bem distinta de toda essa apologia da jovialidade e despreocupação. Este é, sem dúvida alguma, dos adjetivos, o que mais se coaduna com o universo em torno de um guerreiro, aquele da força, da violência.

Mas não devemos nos apressar, pois o sentido de *Gewalt* não se encontra aqui isolado, ao contrário, Nietzsche joga ao mesclar e confundir os sentidos contidos nos três qualificativos do guerreiro. Isso permite-nos defender uma leitura desta “força” que a aproxime de um dos seus sinônimos na língua alemã: *Heftigkeit*. Violência aqui seria, assim, traduzida como “ímpeto de expressão”, como “veemência”, como diríamos daquilo que comanda uma ação de grande intensidade, um gesto que se impõe, um impulso de comando e direção, como aquele que comanda a mão que segura o cinzel que esculpe a pedra mais dura. Intensidade da ação, do agir; intensidade do querer. E do que fala essa intensidade senão de uma grande afirmação, de uma grande “sim”, de uma grande coragem? O que vemos aqui estampado senão aquele poder para a síntese e a forma, traduzidos pelo “ambicioso do grande estilo” e espelhado por Goethe, orquestrador de si, em meio ao caos das paixões e possibilidades: um homem forte, hábil em todas atividades corporais, senhor de si mesmo e que, por isso, pode permitir-se abarcar o âmbito inteiro e a inteira riqueza da naturalidade¹⁶⁹? Nietzsche confirma isso ao nos assegurar que “entre as pré-condições para uma tarefa dionisiaca é decisiva a dureza do martelo, o prazer mesmo do destruir. O imperativo: ‘tornai-vos duros!’, a mais básica certeza de que todos os criadores são duros é a verdadeira marca de uma natureza dionisiaca”¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Retomamos aqui a descrição, já abordada, que Nietzsche faz de Goethe. Cf. GD “Incursões...” § 49

¹⁷⁰ Cf. EH “Assim falou Zaratustra” § 8. *Ecce Homo*. 2ª ed. Trad. notas e intr. Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986, aqui p. 135

A confirmação de que Nietzsche tem em vista aqui justamente a força dos criadores de si, pode ser buscada em uma passagem por nós já citada do V ° Livro de *FW*, na qual Nietzsche descrevia, sem o denominar, o Tipo ascético, propondo para este uma tríade de adjetivos que contrastaria bem com aqueles *unbekümmert, spöttisch, gewaltthätig*, propostos para o guerreiro nobre, permitindo-nos uma leitura destes, que desvelaria um pouco mais a presença latente nessa *GM* do projeto de “naturalização do homem”. O referido parágrafo começa exatamente fazendo uma descrição de um Tipo caracterizado pela “ausência de personalidade” e pela dissolução do seu “eu” (*Selbstlosigkeit*), lembrando-nos que uma personalidade “enfraquecida, adelgada, apagada” (*geschwächte, dünne, ausgelöschte*), que nega e renega a si mesma, não serve para nada de bom – muito menos para a filosofia”, pois os grandes problemas exigem o “grande amor”, mas deste apenas são capazes, lembra Nietzsche aqui, os espíritos fortes, seguros de si, que se apoiam firmemente em si mesmos ¹⁷¹. O denominado “estado inartístico do instinto” pode ser visto, assim, como um enfraquecimento, um adelgaçamento e empobrecimento não apenas do homem mas igualmente de suas criações, pois tudo que ele toca, que chama para si, torna-se inevitavelmente presa de sua fraqueza, definhando-se héctico ante sua impotência para conduzir uma causa, executar uma decisão, ser fiel a um projeto ¹⁷².

Lendo-a assim, a força (*Gewalt*) desse guerreiro nobre remete-nos a um contexto de domínio da força ou, como Nietzsche também o expressa, à consciência artística das próprias energias conformadoras (*gestaltende Kräfte*) ¹⁷³, entendidas como “força de Proteu” ¹⁷⁴, uma “vontade fundamental do espírito” que se reconhece como “artista”: “esse imperioso algo a que o povo chama ‘espírito’ quer ser e quer se sentir senhor, dentro e em torno de si: tem vontade de conduzir da multiplicidade à simplicidade, uma vontade restritiva, conjuntiva, sequiosa de domínio e realmente dominadora” ¹⁷⁵. Aqui uma medida está posta, uma meta e contrapartida criada: a imagem de um guerreiro nobre e trágico, reinventando e atualizando a figura dos heróis trágicos gregos, agora apresentada como desafio ao mundo moderno, uma alternativa de pensamento, atitude, valores e fim (*Ziel*). Acreditamos que o guerreiro nobre, assim visto, teria uma função estratégica para Nietzsche, colocado ali à entrada de uma dissertação sobre os ideais ascéticos, justamente a

¹⁷¹ Cf. *FW* § 345. *A gaia ciência*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 237

¹⁷² Cf. *JGB* § 293. Op. cit., p. 194

¹⁷³ Cf. Id. § 225, p. 131

¹⁷⁴ Cf. Id. § 230., p. 137

¹⁷⁵ Cf. Id. § 230, p. 136

de criar uma tensão que ao menos provoque incômodo no leitor e o desafie a perceber, na dimensão e força do ideal ascético, a possibilidade de sua superação.

Não deixa de ser surpreendente nos depararmos a essa altura com um tal conceito de força, o qual remete-nos uma vez mais àquele “ambicioso do grande estilo”, senhor sobre seu próprio caos interior e também sobre a multiplicidade do real, orquestrador e ordenador, impondo forma, lei, sentido. Sendo assim, não podemos nos enganar, toda essa apologia da força, bem representada pelo Tipo transbordante desse guerreiro, tem como objetivo justamente chamar atenção para a importância do domínio sobre a própria força, imprescindível para a construção de qualquer coisa grande, sem o qual torna-se supérfluo qualquer pretensão à grandeza humana. O “grande estilo” funda-se exatamente sobre essa consciência, de que o mais elevado sentimento de potência é, ao mesmo tempo, silêncio, simplificação, abreviação, concentração no domínio e contenção da força¹⁷⁶, consciência esta que luta, sem dúvida, contra todos apelos à dispersão, à profusão indeterminada, à sedução do efêmero, à auto-entrega ao sentimento do caos, sendo assim, ela mesma, uma força guerreira contra a dissolução e o enfraquecimento do que, no homem, seria o seu “tirano interior”.

Percebemos agora do que nos fala a guerra, sugerida na imagem do guerreiro nobre, assim como a que espécie de artista Nietzsche refere-se, quando cria a figura de um “ambicioso do grande estilo”, pois o espírito é aqui o senhor e aqueles que o cultivam como arte guerreira, os “comandantes e legisladores”: “eles dizem ‘*assim* deve ser!’, eles determinam o para onde? E para quê? do ser humano, e nisso têm a seu dispor o trabalho prévio de todos os trabalhadores filosóficos, de todos os subjugadores do passado – estendem a mão criadora para o futuro, e tudo que é e foi torna-se por eles um meio, um instrumento, um martelo. Seu ‘conhecer’ é criar, seu criar é legislar, sua vontade de verdade é – *vontade de potência*”¹⁷⁷. Força aqui refere-se a uma guerra que precisa ser travada na interioridade do homem, antes de almejar conquistar qualquer objetivo exterior, uma guerra em meio a monstros muito familiares e, sem dúvida, perigosos, mas que

¹⁷⁶ cf. 14 [46] KSA XIII, da primavera de 1888, p. 240. Remetemos aqui a fragmentos póstumos, por nós já analisados, nos quais Nietzsche retoma e reelabora toda uma teoria da arte, mais especialmente, da arte trágica. Neste 14 [46] ele entretece êxtase dionisiaco e domínio da força apolíneo, para falar do “estilo clássico”. Ainda no 14 [117], também da primavera de 1888, KSA XIII, p. 294, por nós também já citado, ele fala da decadência dessa força organizadora, ordenadora, de comando, como significando a decadência de um Tipo, que sucumbiria às suas próprias contradições. Em um fragmento do outono de 1887, Nietzsche deixava claro do que se trata, quando ele fala de “estética”, trata-se da questão da força: “o sentimento de plenitude, da força contida (*aufgestaute(n) Kraft*)”, cf. 10 [168] KSA XII, p. 555

¹⁷⁷ Cf. JGB § 211. Op. cit., p. 118

precisam ser dominados: a espiritualização das paixões, a firmeza para sua própria cura radical, esta a verdadeira “sabedoria da arte para a totalidade”.

Mais do que adequado trazermos ao texto, uma vez mais, aquela advertência lançada por Nietzsche em um capítulo de uma de suas últimas obras, *GD*, intitulado “Moral como contra-natureza”, por nós já abordado. Também aqui encontramos a mesma contraposição entre um ideal guerreiro e a impotência artística da moral ascética, desenhada em torno do desafio humano de impor a disciplina do espírito à rebelião do que é natureza, revelando-nos a identidade do verdadeiro guerreiro, como aquele que sabe estar sua fecundidade justamente na infinitude de antíteses que abrigaria s¹⁷⁸, e sua força da vontade na arte de casar harmoniosamente paixão e espírito¹⁷⁹. Tratando do tema como se olhasse para a história, Nietzsche distinguirá uma época primeira na qual as paixões revelam-se como meramente nefastas, na qual derrubam suas vítimas pelo peso da estupidez, e uma outra posterior, na qual revelam-se em casamento com o espírito¹⁸⁰. No entanto, desmentindo essa representação histórica, percebemos logo estarmos aqui na raiz da interrogação pelo sentido da existência, trata-se aqui do embate humano com aquilo que faz sofrer e das tentativas de encontrar redenção dessa realidade. Ao centro novamente a figura dos ascetas da moral. Estes, insiste Nietzsche mais uma vez, são todos que não têm escolha, eles precisam ser ascetas, dada sua impotência para impor a medida da força do espírito à “estupidez das paixões”¹⁸¹, o que faz deles referência ideal, se queremos impor nosso próprio “contra-modelo” guerreiro:

(...) a castração, o extermínio, é escolhido instintivamente na luta com um apetite, por aqueles que são muito débeis de vontade (*willensschwach*), por aqueles que são muito degenerados, para poderem impor-se uma medida nos apetites (...) Os meios radicais são indispensáveis apenas aos degenerados, a debilidade da vontade, ou, dito como mais exatidão, a incapacidade de *não* reagir a um estímulo é sensivelmente uma outra forma de degeneração. A inimizade radical, a inimizade mortal contra a sensualidade não deixa de ser um sintoma que induz à reflexão: ela autoriza a fazer-se conjecturas sobre o estado geral de quem comete tais excessos. – Essa hostilidade, esse ódio chega a seu cume apenas quando tais naturezas não têm mais firmeza bastante para a cura radical, para

¹⁷⁸ Cf. *GD* “Moral como contra-natureza” § 3

¹⁷⁹ Cf. *Id.* § 1

¹⁸⁰ *Ibidem*

renunciar a seu “demônio”. Que se observe a história inteira dos sacerdotes e filósofos, incluída a dos artistas: as coisas mais venenosas contra os sentidos *não* foram ditas pelos impotentes, também *não* pelos ascetas, mas sim pelos ascetas impossíveis, por aqueles que tiveram necessidade de ser ascetas...¹⁸²

Diante de tal cenário somos indiscutivelmente reenviados a Wagner e sua apologia da seriedade e, para além dele, à toda moral ascética da despersonalização, mas agora para sermos lembrados do “contra-ideal” contra todo processo de “desnaturalização do homem”: um guerreiro nobre, como ícone do gesto criador pelo qual o homem conhece a identidade de natureza e espírito, sendo reenviado à natureza aonde pode responder ao desafio de criar para si mesmo e lançar adiante, para outros, uma nova grandeza humana, imersa e cultivada nessa efetividade pela mais elevada espiritualidade e força da vontade¹⁸³. Esta a grande síntese criadora, o prenúncio de uma *Vernatürlichung des Menschen*, encravada ao centro de *Para a genealogia da moral*. O que mais surpreende nesse momento não é o fato de constatarmos a preeminência aí da demanda pela naturalização do homem, mas sim é o de intuirmos a presença silenciosa, dominando a condução dessa genealogia da moral, do deus trágico da música, justamente daquele Tipo redentor e sua sabedoria para a totalidade: Dioniso contra a “vontade de nada”. De certa forma, acreditamos ser necessário estender a essa *GM* aquilo que Nietzsche mais tarde dirá da tarefa executada por seu filosofar a golpes de martelo em *GD*, assegurando estar ali apenas retornando, outra vez, ao terreno onde brotam seu querer, seu poder: Dioniso e a sabedoria trágica da arte ensinada pelos gregos¹⁸⁴. Testemunha nossa tese a defesa da “naturalização do humano” na *GM* ser apresentada justamente por esse Tipo redentor, aquele que enfrentaria esse longo tempo através do qual o homem considerou suas propensões naturais com “olhar ruim”, afirmando ser possível uma meta e tentativa inversa:

(Para tal fim) seria preciso uma outra espécie de espíritos, diferentes daqueles prováveis nesse tempo: espíritos fortalecidos por guerras e vitórias, para os quais a conquista, o perigo e a dor se tornaram até mesmo necessidade; seria preciso estar acostumado ao ar cortante das alturas, a caminhadas inverniais, ao gelo e aos cumes, em todo sentido; seria

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² Id. § 2

¹⁸³ Cf. 37 [8] KSA XI, de junho/julho de 1885, p. 580-583

preciso mesmo uma espécie de sublime maldade, uma última malícia do conhecimento, muito segura de si, que faz parte da grande saúde, seria necessária, em suma, e é pena, justamente essa grande saúde!...Isso, precisamente hoje, é sequer possível? ...Mas algum dia, em um tempo mais forte do que este presente podre, que duvida de si mesmo, ele tem de vir a nós, o homem redentor do grande amor e do grande desprezo, o espírito criador, cuja força populsora o leva sempre outra vez para longe de todo à-parte e de todo além, cuja solidão é mal compreendida pelo povo como se fosse uma fuga da efetividade – : enquanto é apenas seu mergulhar, enterrar-se, aprofundar-se na efetividade, para um dia, quando ele outra vez vier à luz, trazer de lá a redenção dessa efetividade: redimi-la da maldição que o ideal até agora existente lançou sobre ela. Esse homem do futuro, que nos redimirá, tanto do ideal até agora existente, quanto daquilo que teve de crescer dele, da grande náusea, da vontade de nada, do niilismo, esse bater de sino do meio-dia e da grande decisão, que torna a vontade outra vez livre, que devolve à terra seu alvo e ao homem sua esperança, esse anticristo e antiniilista, esse vencedor de Deus e do nada – ele tem de vir um dia...¹⁸⁵

¹⁸⁴ Cf. GD "O que devo aos antigos" § 5

¹⁸⁵ GM II § 24

CONCLUSÃO

Por esse tempo pode finalmente ocorrer, à luz repentina de uma saúde ainda impetuosa, ainda mutável, que ao espírito cada vez mais livre comece a se desvelar o enigma dessa grande liberação, que até então aguardara, escuro, problemático, quase intangível, no interior de sua memória. Se por longo tempo ele mal ousou perguntar: “por que tão à parte? tão solitário? renunciando a tudo o que venerei? renunciando à própria veneração? por que essa dureza, essa suspeita, esse ódio às suas próprias virtudes?” – agora ele ousa perguntar isso em voz alta e ouve algo que seria uma resposta. “Você deve tornar-se senhor de si mesmo, senhor também de suas próprias virtudes. Antes eram *elas* os senhores; mas não podem ser mais que seus instrumentos, ao lado de outros instrumentos. Você deve ter domínio sobre o seu pró e o seu contra, e aprender a mostrá-los e novamente guardá-los de acordo com seus fins. (...) Você deve” – basta, o espírito livre *sabe* agora a qual “você deve” obedecer, e também do que agora é *capaz*, o que somente agora lhe é – *permitido*...

Tal é a resposta que o espírito livre dá a si mesmo no tocante ao enigma de sua liberação, e, ao generalizar seu caso, emite afinal um juízo sobre a sua vivência. “Tal como sucedeu a mim”, diz para ele, “deve suceder a todo aquele no qual uma *tarefa* quer tomar corpo e ‘vir ao mundo’”. A secreta força e necessidade dessa tarefa estará agindo, como uma gravidez inconsciente, por trás e em cada uma das suas vicissitudes – muito antes de ele ter em vista e saber pelo nome essa tarefa. Nosso destino dispõe de nós, mesmo quando ainda não o conhecemos; é o futuro que dita as regras do nosso hoje (...) ¹

O enigma do domínio da força, da disciplina para o aprendizado espiritual de si mesmo. O mistério daquela síntese de vontade de monstruoso e vontade de medida e forma, alcançada por meios artísticos pela cultura grega: o perigo transfigurado em experiência estética como um ensinamento para o domínio das contradições e a superação dos riscos imanentes à tal vivência. O

¹ Prólogo § 6 e 7. *Humano demasiado humano I*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 12 e 13

experimento humano com toda vastidão do real: em toda parte penetrando, quase sem temor, nada desprezando, nada perdendo, tudo saboreando, tudo limpando e como que peneirando do que seja acaso cada *seu* novo problema ². Esse o desafio do espírito: o comando pelo homem de si mesmo, em meio à dispersão e ao caos através do qual ele deve seguir a jornada da existência. E o que não faltam são ruídos e apelos diversos, vindos de fora, acompanhando-o por todos os lados onde vá. Em meio à amplitude e diversidade das possibilidades e desafios da vida, descobrir a si próprio e sobre si manter o domínio: esta a maior de todas as obras de arte e a grande questão perpetuamente colocada ao homem pela Esfinge. Na vida de Nietzsche, esse enigma que o acompanhava desde muito cedo, parece ter encontrado sua mais perfeita tradução através das literatura e filosofia gregas, não sendo de estranhar que a tragédia ocupasse lugar de destaque. Não apenas a ele, ao longo da história do ocidente, a invenção artística dos poetas trágicos gregos causou espanto e suscitou como resposta outras grandes criações. Não há como libertar-se da força magnética da tragédia, só resta dar-lhe o troco, criando perguntas igualmente grandiosas. *Vernatürlichung des Menschen*, poderia ser dito nesse sentido, lança uma destas perguntas.

A obra nietzscheana da década de oitenta apresenta-se atravessada por esse projeto e tarefa, de apresentar uma alternativa para o humano, que escape da solução oferecida à cultura ocidental pela moral ascética, desde que desta tomou posse o ressentimento daqueles que não encontraram em si mesmos mecanismos para o domínio do terror que neles habitava, que em todos habita, sucumbindo, assim, à resposta oferecida pela tradição cristã e, muito antes dela, pela metafísica dualista, correntes em uma só influência fundidas e confundidas. Em uma carta escrita a Peter Gast, em algum momento por nós citada, Nietzsche sintetiza: a todos esses homens lhes falta *la force*. Mesmo que possa soar um tanto quanto arbitrário, e por certo o é, os nomes de três grandes criadores servem de exemplo dessa “ausência de si” e “falta de personalidade”: Sócrates, Schopenhauer e Wagner. A “dissolução dos instintos gregos”, ligada ao primeiro; a propagação da crença no “desligamento da vontade”, defendida pelo segundo; a apologia da seriedade através da arte, acusação feita ao terceiro. Todos os três, cenários criados por Nietzsche a serviço de um mesmo objetivo: a denúncia da *Entnatürlichung des Menschen*. Ou, traduzindo em outra versão também inventada por Nietzsche, três grandes criadores, três grandes mestres para a virtude e arte do exercício da virtude, todos simbolizando a incompreensão do homem sobre si próprio, o

² Cf. Prólogo § 7. *Humano demasiado humano I*. 2ª ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cias das

desconhecimento de suas mais verdadeiras inclinações e seu mais autêntico desígnio. Todos, de alguma forma, personagens na cena, criada por Nietzsche, do homem que tomba aos pés de alguma cruz.

Tentamos de alguma forma demonstrar como conceitos fundamentais produzidos ao longo da década de 1880, colocam-se a serviço dessa narrativa. Aqui estão incluídos a “grande coragem”; o “grande estilo”; a contraposição entre os estilos clássico e barroco; a definição de romantismo; assim como as perguntas fundamentais “o que é nobre?” e “o que significam os ideais ascéticos?”. Todos tecidos em uma trama que conta a história da “desnaturalização do humano”, ou seja, do desconhecimento que o homem carrega de si próprio e da impotência para de si tomar posse. Qual será a resposta deste, que continua estranho a si próprio e às “doze vibrantes badaladas” de suas vivências, quando lhe vier um dia, ou uma noite – porque ele sempre vem –, o “Demônio da ampulheta”, furtivamente penetrando na sua mais desolada solidão, indagando-lhe: “você quer isso mais uma vez e por incontáveis e infinitas vezes?”; onde busca você a medida para seus atos, suas escolhas, sua tarefa, se não a inventa em você mesmo?; onde encontrará você a arte para o manejo de sua própria força, se desconhece o que em você pode a força?

O nome de Dioniso, escrito à margem de todas essas indagações; a própria tentativa de escavar o significado deste na origem da invenção grega da cultura; a apologia da obra de arte trágica e de sua inovadora síntese artística; o misto de apelo e indagação pela redenção do homem na natureza, expresso com aquela sentença, lançada em 1882, em *FW*, em cujo centro encontrar-se-ia a *Vernatürlichung des Menschen*; a denúncia da “dissolução dos instintos gregos”, associada à progressiva “vontade de moral e de abstração”; o uso persistente dos termos *Instinkt* e *Trieb*, sempre ligando-os a todo movimento e criação da cultura; tudo isso, e muito mais, poderia facilmente seduzir-nos ao engano de interpretarmos o “contra-movimento” e a tarefa de Nietzsche como estando ambos a mirar um “reencontro” do homem com seus impulsos naturais, assim como uma liberação, no homem, do que nele é a força dos instintos, aproximando-o, dessa forma, o mais possível da natureza, da qual, claro, ele faria parte como um filho desgarrado, desviado que foi pela moral, pelo cristianismo e por toda espécie de “vontade de metafísica” e de ideal.

É verdade que Nietzsche acusa tanto o cristianismo como um determinado tipo de moral, a dominante, de serem responsáveis pela propagação do “apequenamento do humano”, por terem sempre defendido a “disciplina da castração”, em lugar do cultivo da “sabedoria da inclusão e orquestração” das tesões, das paixões, pretendendo, por exemplo, ser possível e necessário, exterminar a sensualidade, o orgulho, a ânsia de domínio, de vingança, toda a violência das paixões do ódio contra o semelhante, do desejo de possuir o outro, de subjugação do mais fraco, da inveja pelas conquistas alheias. É igualmente verdade, que Nietzsche considera que o homem foi mesmo “desviado”, aqui talvez no sentido duplo e preciso que o verbo *verführen* permitiria: aquele da sedução que transtorna alguém de seu caminho próprio, levando-o a seguir rotas riscadas e ditadas “de fora”, por outrem, estranho à sua mais verdadeira e íntima bússola. No entanto, defendemos, o nome de Dioniso deve ser entendido como *Maasstab* do projeto de *Vernatürlichung des Menschen*, na medida carrega a metáfora da disciplina de espiritualização das paixões, sob o comando rígido de uma força de vontade que, no homem, submete o próprio homem a um “demorado exercício e cotidiano labor”, como uma “coação de um só gosto”, que predomina e dá forma, nas coisas pequenas como nas grandes: o que importa é que seja *um* só gosto a impor a lei ao que antes era dispersão. Uma tal coação, a que a força da vontade submete tudo mais sob sua única lei, produz, sim, a fruição máxima do espírito, que agora tem acesso a todas as possibilidades da vida, colocadas a seu dispor como “natureza estilizada”, toda natureza vencida e a ele submetida, tudo “ajustado a um plano artístico”: aquele de “dar estilo a seu caráter”³.

Para tal fim, exclama Nietzsche na passagem por nós citada ao final da última parte desta tese, extraída da II^a dissertação de *Para a genealogia da moral*, será preciso uma outra espécie de espíritos, espíritos fortalecidos pelo prolongado e cotidiano exercício guerreiro de domínio sobre a dispersão e de imposição de uma só lei ao que quer dissolução e diluição; fortalecidos graças a uma sabedoria artística para a totalidade e para a síntese, de difícil e árduo aprendizado, pois que luta contra uma infinidade de forças, por vezes “pequenas forças”, mas que sempre atuam atraindo para direções as mais diversas, multiplicando a difusão ao infinito, na exata proporção em que são infinitas as combinações possíveis, as propensões possíveis, os gostos possíveis. Nietzsche sugere, nessa mesma passagem, a vinda de um Tipo redentor, deixando-nos com a impressão de estar construindo uma paródia daquele outro “redentor”, também por milênios anunciado, que teria morrido

³ Cf. *A gaia ciência*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, § 290, p. 195/96.

por amor aos homens, para a redenção destes. Talvez haja uma intenção paródica, o que a nós importa, no entanto, é o fato de predominar na imagem aquela “grande coragem” guerreira, indicando uma utopia da criação de si pelo homem, colocado diante do maior dos desafios: superar a diluição e dispersão de si, no mergulho na sua mais solitária solidão, na ampliação da distância no interior da própria alma, para, por fim, poder esculpir os mais raros, elevados, abrangentes estados de ser, para a contínua “auto-superação de si mesmo”⁴. Esse, assegura Nietzsche aqui, o único caminho possível para a *Vernatürlichung des Menschen*, esta a única via de redenção do pior e maior de todos os perigos: a “grande náusea” (*Ekel*), a náusea sentida pelo homem dele mesmo.

No entanto, algo faz soar mais surpreendente ainda a emersão de tal “Tipo do futuro” do âmago de um dos mais importantes escritos da década de 1880, e isso parece-nos ser a proximidade que ele revelaria, enquanto síntese imagética para uma visão de Nietzsche, com uma situação extrema por ele vislumbrada e anunciada em sua primeira obra sobre os gregos trágicos: a disseminação de uma cultura vazia de arte e o predomínio de um homem que não pode mais tomar posse nem do seu próprio conhecer, nem do seu agir, nem do seu sofrer. Nesse cenário terrível, os produtos da cultura, do criar humano, da arte mais fina de seu espírito, já não respondem às suas ânsias mais íntimas, já não o protegem dos riscos extremos da existência, quebrando-se os elos que deveriam unir homem e mundo. Eis aqui aquilo que, em *O nascimento da tragédia*⁵, Nietzsche denominava como o “sofrimento primordial da cultura moderna” (*Urleiden*), quando o homem não ousa mais ir de encontro à existência por inteiro e, angustiado, percebe-se impotente para o domínio de sua própria força espiritual, para poder assumir o comando do difícil desafio de orquestrar, em meio ao caos e a partir dele, a totalidade.

Mais ainda do que o “homem medíocre” (*mittelmässiger Mensch*) – um bem adaptado a ter a existência, e as coisas nela, seccionadas –, aqui corre especialmente perigo o homem nobre e talentoso, quando seu olhar alcança os pontos limites do círculo, naquele lugar gélido, onde depara com o horror do impossível de ser explicado e traduzido por todo sofisticado aparato criado pela cultura, ao longo da história, justamente para protegê-lo dessa visão de altíssimo risco. Tendo chegado a esse limite, ele vê, com espanto, que o conhecimento teórico não pode esclarecer, nem

⁴ Cf. “O que é nobre” § 257. *Além do bem e do mal*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 169

oferecer respostas, pior ainda, emudeceram as perguntas. Mas de que serve então todo esse aparato para o esclarecimento, quando não pode mais esclarecer? É aqui, exatamente nesse momento extremo, que irrompe, como esperança, a possibilidade de um “conhecimento trágico”, uma sabedoria artística para a totalidade, uma “tentativa inversa” às soluções até agora apresentadas ao homem por todos defensores do seu “desligamento” do real, por todos adeptos dos ideais hostis à vida, difamadores do mundo, descrentes da força da vontade que no homem habita e da possibilidade, para este, de seu domínio e orquestração. Tal “conhecimento trágico”, advertia Nietzsche já no início dos anos de 1870, não seria possível sem a arte

Tão surpreendente quanto percebermos a evocação de um cenário descrito em conexão com a dissolução da sabedoria trágico-artística para a síntese, justamente incrustado em uma passagem da obra de 1887 onde Nietzsche expõe a “naturalização do humano” como tarefa para um certo “Tipo redentor”, pode ser descobrimos, em um escrito contemporâneo de *O nascimento da tragédia*, já delineada a feição desses “homens mais raros”, conscientes de estarem no centro de comando dos seus “momento mais raros”, de sua “glória”. Podemos aproveitar o fato sugestivo de que um tal Tipo conduza aqui um Prefácio para um livro então não escrito⁶, para imaginarmos sua mais perfeita adequação na introdução de um outro, igualmente não escrito, mas fragmentariamente existente: aquele que defende a tarefa de “naturalização do homem”. Um tal livro deveria, sugerimos, começar com um capítulo intitulado “O que é nobre?”⁷, e discorreria sobre a glória ligada aos homens mais raros e também à seus momentos mais raros, como momentos das iluminações súbitas, “quando um homem estica seu braço imperiosamente, como que para criar um mundo, produzindo luz de si mesmo e espalhando-a em torno”. Tais momentos se imporiam por si mesmos, oferecendo a esses homens criadores de si a certeza de que “a posteridade não pode ser privada daquilo que o elevou e ocultou no ponto mais distante, da altura de sua sensação única”, pois reconhece-se a necessidade desta mais rara das iluminações, a necessidade de sua glória, para todos que virão.

⁵ Quanto a todo esse cenário, extraído de GT, cf. Die Geburt der Tragödie. § 15 e 18. In: KSA I, p. 101 e 119/20, respectivamente.

⁶ Cf. “Über das Pathos der Wahrheit”. Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern. In: KSA I, p. 755-763

⁷ A partir desta pergunta “O que é nobre?”, e até quase o final, será feita aqui uma recriação literária do texto “Sobre o Pathos da verdade”. Segue-se de perto, embora com modificações sempre que necessário, a tradução que deste texto fez Pedro Süsskind. Cf. Nietzsche, Fr. *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. e prefácio Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

A interrogação pelo sentido da existência, em meio à insensível e amoral destruição de tudo que vive dá aqui também a dimensão da tarefa: se com um misto de impotência e indignação o homem vê cada desaparecimento e cada declínio, como se presenciasse algo impossível; se o som e a imagem dos desmoronamentos naturais sugerem o pesadelo de seu próprio escorrer em direção à terra; se cada noite de ano novo torna inevitável o confronto com todo mistério e absurdo da contradição entre o ser e o devir; mais do que tudo, no entanto, sofre o homem criador da lei, pelo desaparecimento de um instante da mais alta perfeição, impiedosamente perfeito e fugaz, esvaindo-se sem deixar herdeiros, como fagulha no ar escuro da noite. Diante tal horror e beleza, constrói ele um imperativo para si: que os grandes momentos possam ser conectados em um grande e único movimento, que através dos milênios a grandeza do que foi um dia vivido, possa contaminar também o futuro e que a crença cheia de intuições, realize a glória ambicionada pelos que mais alto sonharam e atingiram. Este, assegura-nos aqui Nietzsche, é o pensamento fundamental da cultura.

Se o encararmos assim, localizando-o precisamente em meio a tal cenário, conferiremos uma outra dimensão a esse “Tipo redentor”, também à sua tarefa de viver e propor para outros o metro de uma nova, porque reinventada, natureza. Será também a partir de tal leitura, chamando para dentro das páginas de uma obra emblemática da década de 1880 no que se refere à denúncia da “desnaturalização do humano”, tal como *Para a genealogia da moral*, a imagem condensada em um prefácio a um livro ainda não escrito, escrito no início da década de 1870, que recusaremos quaisquer interpretações amesquinhas e reducionistas para esse “anunciador” da boa-nova da criação e domínio do homem por ele próprio. Já ali nos inícios da década de setenta, chamava Nietzsche atenção para o fato de que seria no meio dos filósofos que encontraríamos esses cavaleiros mais audazes, justamente entre aqueles homens do domínio da força do espírito, cuja ação não se volta para o alvoroço das multidões, do tempo presente, para o aplauso da maioria, pois o caminho aqui proposto é das estradas mais solitárias, exigindo a vocação mais rara, de certo modo até a mais anti-natural na natureza, aquela que vai mesmo contra vocações semelhantes, erguendo um rígido muro com sua auto-suficiência, de forma a não ser invadido ou destruído por todos os infinitos movimentos contrários de dispersão, sabendo impor o seu sentido e interpretação sem hesitação, pois a construção de toda filosofia exige o desprezo por toda dispersão e fugacidade do presente e do instantâneo.

O importante é termos em vista, se mantemo-nos ainda no cenário construído por Nietzsche em sua obra da década de oitenta em torno da tarefa de *Vernatürllichung des Menschen*, estarmos diante não de homens especiais, seja pela força seja pelo poder de criação, mas sim da construção de uma utopia imanente, poderíamos dizer, porque humana, demasiado humana. O Tipo aqui apenas evoca o contexto. Por isso mesmo, é importante sabermos que tais homens já existiram, e a história estaria repleta de tais exemplos de elevação do humano. O sábio de Éfeso, Heráclito, seria apenas um deles, em sua figura mítico-literária, ensinando aos tempos vindouros a convicção ilimitada daquele que se sabe o único senhor de sua verdade. Tal como ele, Pitágoras, Empédocles, entre tantos, procurando através de si mesmos a medida para seus agir e criar e, por isso, dedicando a si próprios uma estima sobre-humana, um temor quase religioso: tais homens vivem em seu sistema solar próprio, livres porque com domínio do que neles é sua força mas também do que se mostra fraqueza, sabendo orquestrar a seu favor essas diferenças, por vezes tensões, monstruosas.

Essa talvez tenha sido uma das mais felizes descrições literárias, para um cenário ao centro do qual encontra-se a pergunta reiteradas vezes colocada por Nietzsche ao longo de seus escritos, sobre que Tipo de homem (*Typus Menschen*) e de cultura deve-se querer, deve-se cultivar, se temos como meta, pela elevação, pela grandeza e destilação espiritual, a “naturalização do homem”? O *Pathos da verdade* é o *Pathos nobre* por excelência, aquele para o qual não importa os cavaleiros mais audazes por eles mesmos, mas sim pelos sistemas solares que destes emanariam, atraindo com sua força gravitacional outras grandezas possíveis, indescobertas, insuspeitas, ocultas, desprezadas, para que, por fim, um dia possamos assistir, graças à força de atração de tais atmosferas, a irrupção de uma nova forma de conhecimento, o “conhecimento trágico”, o qual, para ser vivido, e mesmo para poder propagar-se, precisa da arte. Estaríamos então, indagava Nietzsche já em *O nascimento da tragédia*, diante da surpreendente, inusitada, alvissareira nova, anunciando o advento de um Sócrates cultivador da música, daquela outra “vulgar”, da música de Dioniso?

BIBLIOGRAFIA

AKIYAMA, Hideo. Nietzsches Idee des "Grossen Stils". In: *Nietzsche Studien*. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. MONTINARI, Mazzino. WENZEL, Heinz. (org.). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 3, 1974, p. 105-114.

ALMEIDA, Guilherme de. VIEIRA, Trajano (trad. e apresentação). GALVÃO, Ramirez. (trad. Prometeu Acorrentado.) *Três tragédias gregas: Antigone; Prometeu Prisioneiro; Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche in seinen Werken*. Frankfurt: Insel, 1983.

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche contra Rousseau*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

ARRAS, John D. Art, Truth, and Aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power. *Nietzsche Studien*, 9, 1980, p. 239-259.

BAUEMER, Max L. Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine "Entdeckung" durch Nietzsche. In: *Nietzsche Studien* 6, 1977, p. 123-153.

BARRACK, Charles M. Nietzsche's Dionysous and Apollo: Gods in Transition. In: *Nietzsche Studien* 3, 1974, p. 115-129.

BEHLER, Ernst. Die Auffassung des dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche. In: *Nietzsche Studien* 12, 1983, p. 335-354.

_____. Nietzsche und der frühromantische Schule. In: *Nietzsche Studien* 7, 1978, p. 59-

- BORCHMEYER, Dieter. SALAQUARDA, Jörg. (org.). *Nietzsche und Wagner - Stationen einer epochalen Begegnung*. Vol. II. Frankfurt/Leipzig: Insel, 1994.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BROBJER, Thomas H. *Nietzsche's Ethics of Character*. Uppsala: Uppsala University, 1995.
- BRUSOTTI, Marco. Die "Selbstverkleinerung des Menschen" in der Moderne: Studie zu Nietzsches "Zur Genealogie der Moral". In: *Nietzsche Studien* 20, 1992, p. 81-127.
- _____. Introdução. In: Friedrich Nietzsche. *Tentativo di autocritica*. Genova: Il melangolo, 1992, p. 9-60.
- _____. Ressentimento e vontade de nada. *Cadernos Nietzsche*. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 8, 2000, p. 3-34.
- CLARK, Maudemarie. Nietzsche's doctrines of the Will to Power. *Nietzsche Studien* 12, 1983, p. 458-472.
- COLLI, Giorgio. *Distanz und Pathos: Einleitungen zu Nietzsches Werken*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1993.
- _____. *Nach Nietzsche*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1993.
- _____. *O nascimento da filosofia*. Trad. Federico Carotti. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

CONFORT, F. M. *Principium Sapientiae. As origens do pensamento filosófico grego*. 2^a ed. Trad. Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

DE BLEECKERE, Sylvan. "Also sprach Zarathustra": Die Neugestaltung der "Geburt der Tragödie". *Nietzsche Studien*, 8, 1979, p. 270-287.

DEL CARO, Adrian. *Dionysian Aesthetics - The role of destructions in criation as reflected in the life and works of Friedrich Nietzsche*. Frankfurt/Cirencester: Peter D. Lang, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés, s/data.

DIAS, Rosa Maria. Conceito de ato criador no pensamento de Nietzsche. *Revista Kriterion*. Departamento de Filosofia da UFMG. Belo Horizonte, vol. 35, n. 89, jan/jul 1994, p. 33-44.

_____. Música schopenhaueriana na filosofia da arte de Nietzsche de O Nascimento da Tragédia. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, out/dez, n.º 143, 2000, p. 125-137.

ÉSQUILO. Oréstia. Trad., apresentação e notas KURY, Mário da Gama. *A tragédia grega*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. Prometeu acorrentado. In: *A tragédia grega*. Vol. 6. Trad., apresentação e notas KURY, Mário da Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EURÍPEDES. Ifigênia em Áulis; As Bacantes; As Fenícias. Trad. apresentação e notas KURY, Mário da Gama. *A tragédia grega*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Nietzsche: esquecimento como atividade. *Cadernos Nietzsche*. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 7, 1999, p. 27-40.

_____. *Platão – As artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FIGAL, Günter. *Nietzsche – Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 1999.

FOUCAULT, Michel. Trad. ?. *Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum*. 4ª ed. São Paulo: Princípio, 1987, p. 13-42.

_____. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1988.

FRANK, Manfred. Dionysos und die Renaissance des kultischen Dramas. In: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt. Suhrkamp, 1988, p. 9-104.

GERHARDT, Volker. *Friedrich Nietzsche*. München: C..H. .Beck, 1995.

_____. *Pathos und Distanz*. Stuttgart: Reclam, 1988.

_____. Von der Ästhetischen Metaphysik - Zur Physiologie der Kunst. In: *Nietzsche Studien* 13, 1984, p. 374-393.

_____. *Vom Willen zur Macht*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.

_____. Da vontade de poder para a génese e interpretação da filosofia do poder em Nietzsche. Trad. J. Barreto. In: MARQUES, Nunes (org.). *Cem anos após o projecto "vontade de poder-transmutação de todos os valores"*. Lisboa: Vega, s/data, p. 11-31.

_____. Pathos und Distanz. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. RITTER, Joachin. (org.). Vol. VII, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 199-201.

GIACOA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

- _____. Organizar o caos: a experiência cultural brasileira à luz da teoria cultural de Nietzsche. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, out/dez, n ° 143, 2000, p. 139-155.
- _____. Nietzsche, perspectivismo, genealogia, transvaloração. In: *Revista Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, ano IV, n ° 37, agosto, 2000, p. 46-51.
- GILLESPIE, Michael. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- GILLESPIE, Michael. STRONG, Tracy . (org.). *Nietzsche's new seas. Explorations in Philosophy, Aesthetics and Politics*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1991.
- GOEDERT, Georges. Nietzsche und Schopenhauer. In: *Nietzsche Studien* 7, 1978, p. 1-26.
- HEIDDEGER, Martin. Nietzsches Wort "Gott ist Tot". In: *Gesamtausgabe*. von HERMANN, Friedrich-Wilhelm (org.). Vol. V. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1977, p. 209-267.
- _____. Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?. In: *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, 1958, p. 116-145.
- _____. *Nietzsche*. Vol. I. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1961.
- HELLER, Peter. Nietzsches Kampf mit dem romantischen Pessimismus. In: *Nietzsche Studien* 7, 1978, p. 27-58.
- HIGGINS, Kathleen Marie. *Nietzsche's Zarathustra*. Philadelphia. Temple University Press, 1987.
- HOLLINGDALE, R. J. *Nietzsche - The man and his philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- JANAWAY, Christopher. (org.). *Willing and Nothingness – Schopenhauer as Nietzsche's Educator*. Oxford: Claredon Press, 1998.

- _____. Nietzsche's illustration of the art of exegesis. *European Journal of Philosophy*. 5:3, 1997, p. 251-268, p. 251-268.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. 3 vol. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.
- JASPERS, Karl. Nietzsche y el Cristianismo. In: *Conferencias y ensayos sobre historia de la filosofía*. Trad. ?. Madrid: Editorial Grecos S.A., 1972.
- _____. *Nietzsche und das Christentum*. Hameln: Verlag der Bücherstube Fritz Seifert, 1938.
- KAUFMANN, Walter. Nietzsches Philosophie der Masken. In: *Nietzsche Studien* 10/11, 1982, p. 111-131.
- _____. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- _____. *Tragödie und Philosophie*. Trad. Ekkehard Schöller. Tübingen: Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1980.
- LAMPERT, Laurence. *Nietzsche's teaching. An interpretation of Thus Spoke Zarathustra*. New Haven/London: Yale University Press, 1986.
- _____. Zarathustra and his disciples. In: *Nietzsche-Studien*, 8, 1979, p. 309-333.
- LYPP, Bernhard. Dionysisch-Apollinisch: Ein Unhaltbarer Gegensatz. In: *Nietzsche Studien* 13, 1984, p. 356-373.
- MacGUINN, Robert E. Culture as prophylactic: Nietzsche's *Birth of Tragedy* as culture criticism. In: *Nietzsche-Studien*, 4, 1975, p. 75-138.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. *Zaratustra – tragédia nietzscheana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MAGEE, Bryan. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

MAGNUS, Bernd. Nietzsche's eternalistic counter-myth. In: *The Review of Metaphysics*, 26:4, junho/1973, p. 604-616.

_____. "Eternal recurrence". In: *Nietzsche Studien* 8, 1979, p. 363-377.

_____. Nietzsche's philosophy in 1888: The Will to Power and the Übermensch. In: *Journal of the History of Philosophy*, 24:1, janeiro/1986, p. 79-98.

_____. Perfectibility and Attitude in Nietzsche's Übermensch. In: *The Review of Metaphysics*, n. 36, março/1983, p. 633-659.

MAGNUS, Bernd. HIGGINS, Kathleen M. (org.). *Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MARTIN, Nicholas. Nietzsche contra Wagner: "Wie ich von Wagner loskam". In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. II. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 267-273.

MARTON, Scarlett. Décadence, um diagnóstico sem terapêutica – sobre a interpretação de Wolfgang Müller-Lauter. *Cadernos Nietzsche*. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 6, 1999, p. 3-9.

_____. *Extravagâncias – Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

- _____. Nietzsche e a celebração da vida – a interpretação de Jörg Schlaquarda. *Cadernos Nietzsche*. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 2, 1997, p. 7-15.
- _____. Nietzsche, reflexão filosófica e vivência. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, out/dez, n.º 143, 2000, p. 41-54.
- _____. *Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MAYER, Hans. *Richard Wagner*. 28ª ed. Hamburg: Rowohlt, 2000.
- MAYER, Theo. *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen/Basel: Francke Verlag, 1993.
- MONTINARI, Mazzino. *Friedrich Nietzsche - Eine Einführung*. Berlin: Walter de Gruyter, 1991.
- _____. Ein Neuer Abschnitt in Nietzsches "Ecce Homo". In: *Nietzsche Studien* 1, 1972, p. 381-401.
- _____. *Nietzsche lesen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1982.
- _____. Nietzsche und Wagner vor Hundert Jahren. In: *Nietzsche Studien* 7, 1978, p. 288-307.
- MÜLLER, Renate G. "Wandrer, wenn du im Griechenland wanderst..." – Reflexionen zur Bedeutsamkeit von "Antike" für den jungen Friedrich Nietzsche. In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. I. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 169-179.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Trad. Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Anna Blume, 1997.

- _____. Artistische décadence als physiologische décadence. Zu Friedrich Nietzsches später Kritik an Richard Wagner. In: Über Freiheit und Chaos. *Nietzsche-Interpretationen* II. Berlin: Walter de Gruyter, 1999, p. 1-23.
- _____. Décadence artística enquanto décadence fisiológica – a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Cadernos Nietzsche. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 6, 1999, p. 11-30.
- _____. *Nietzsche : seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin: Walter de Gruyter, 1971.
- _____. Über Werden und Wille zur Macht. *Nietzsche-Interpretationen* I. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.
- NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico – estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.
- NEHAMAS, Alexander. *Life as literature*. Cambridge, Massachusetts. Havard University Press, 1985.
- _____. How one becomes what one is. In: *The Philosophical Review*. Julho/1983, p. 385-417.
- _____. What did Sokrates teach and to whom did he teach it?. In: *The Review of Metaphysics*. n. 46, dezembro/1992, p. 279-306.
- _____. The Eternal Recurrence. In: *The Philosophical Review*, LXXXIX, n ° 3, julho/1980, p. 331-356.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Ed. G. Colli/M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1998.
- _____. *Além do bem e do mal*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

- _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. e prefácio Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.
- _____. *Crepúsculo de los Ídolos*. 7 a. ed. Trad. introdução e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1984.
- _____. *Ecce homo*. 2 a. ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- _____. *El Anticristo*. 20 a. ed. Trad., introdução e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1996.
- _____. *El nacimiento de la Tragedia*. 8 a. ed. Trad., introdução e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1988.
- _____. *Genealogia da moral*. 2 a. ed. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Humano demasiado humano*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- _____. *Obras Incompletas*. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. *Coleção Os Pensadores*. 3 a. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *On the Genealogy of Morality*. Trad. introdução e notas Maudemarie Clark e Alan J. Swensen. Cambridge/Indianapolis: Hackett Publishing, 1998.
- _____. *The Gay Science*. Trad. comentários e notas Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1974.

- _____. *The Will to Power*. Trad. comentários e notas Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1968.
- _____. *A gaia ciência*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Trad. e notas J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- OTTMANN, Henning. (org.). *Nietzsche Hadbuch – Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2000.
- PLATÃO. The Apology. In: *The last days of Socrates*. Trad. TREDENNICK, Hugh e TARRANT, Harold. Intr. e notas Harold Tarrant. London: Penguin, 1993.
- _____. Apologie des Sokrates. In: *Apologie des Sokrates – Kriton*. Trad., notas e posfácio FUHRMANN, Manfred. Stuttgart: Reclam, 1998.
- PERKINS, Richard. An innocent little story. In: *Nietzsche Studien* 26, 1997, p. 361-383.
- RAPIOR, Holger. *Die ästhetische Umwertung. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung einiger ästhetischer Kategorien des Hässlichen um des Schönen bei Nietzsche*. Inaugural-Dissertation. Philosophische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1994.
- RESCHKE, Renate. Ein Zustand ohne Kunst ist nicht zu imaginieren - Friedrich Nietzsches frühe Skizze zu einer Ästhetik der Moderne. In: *Nietzsche Studien* 24, 1995, p. 1-16.
- _____. Der Lärm der grossen Stadt, der Tod gottes und die Misere vom Ende des Menschen. Zu Nietzsches Kulturkritik der Moderne. In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org.). *Nietzscherforschung*. Vol. I. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 79-97.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografia de uma tragédia*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração editorial, 2001.

SALAQUARDA, Jörg. Leib bin ich ganz und gar... - Zum "dritten Weg" bei Schopenhauer und Nietzsche. In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf.

_____. Die fröhliche Wissenschaft zwischen Freigeisterei und neuer "Lehre". In: *Nietzsche Studien* 26, 1997, p. 165-183.

_____. Zum Seminar über "Nietzsche contra Wagner". In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org.). *Nietzscherforschung*. Vol. II. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 255-266.

_____. Der Antichrist. In: *Nietzsche Studien* 2, 1973, p. 91-136.

_____. Der Ungeheure Augenblick. In: *Nietzsche Studien* 18, 1989, p. 317-337.

_____. (org.). *Nietzsche*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

_____. A concepção básica de Zarathustra. *Cadernos Nietzsche*. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 2, 1997, p. 17-39.

_____. A última fase de surgimento de A Gaia Ciência. Trad. Barbara Salaquarda e Oswaldo Giacoia Junior. In: *Cadernos Nietzsche*. Departamento de filosofia da USP, São Paulo, n. 6, 1999, p. 75-93.

_____. Dionysisches und romantisches Kunstwerk. Nietzsches Kritik an der Instrumentalisierung der Kunst. In: LIESSMANN, Konrad Paul (org.). *Im Rausch der Sinne*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999, s/paginação.

- _____. Einleitung. Zum Seminar über "Nietzsche contra Wagner". In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org). *Nietzscheforschung*. Vol. II. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 255-257.
- _____. Nietzsche contra Wagner und die in dieser Schrift verwendeten Vorlagen. Zum Seminar über "Nietzsche contra Wagner". In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org). *Nietzscheforschung*. Vol. II. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 258-266.
- _____. Zaratustra e o asno – uma investigação sobre o Papel do Asno na Quarta Parte do Assim falava Zaratusta. *Revista Discurso*. Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 28, 1997, p. 167-208.
- _____. Geseundheit und Krankheit bei Friedrich Nietzsche. In: *Estratto da Annali – Studi Tedeschi*, 2, 1974. Istituto Orientale di Napoli, p. 73-108.
- SCHACHT, Richard (org.). *Nietzsche, Genealogy, Morality*. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1994.
- _____. *Nietzsche*. 5^a ed. London/New York: Routledge, 1996.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. *Die griechische Tragödie*. 3^a ed. Tübinger Vorlesungen. Vol. 4. SCHUDOMA, Ingeborg (org.). Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- SCHIRMACHER, Wolfgang (org.). Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. In: *Schopenhauer-Studien* 4. Wien: Passagen Verlag, 1991.
- SCHLECHTA, Karl. *Der Fall Nietzsche*. 2^a ed. München: Verlag Carl Hanser, 1959.
- SCHMIDT, Hermann Josef. *Nietzsche und Sokrates*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1969.

- _____. "Jeder tiefe Geist braucht die Maske..." Nietzsches Kindheit als Schlüssel zum Rätsel Nietzsche? In: GERLACH, Hans-Martin. EICHBERG, Ralf. SCHMIDT, Hermann J. (org). *Nietzscheforschung*. Vol. I. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 137-160.
- _____. (org.). *Nietzscheforschung*. Vol. I. Berlin: Akademie Verlag, 1994, p. 37-50.
- SCHMIDT, Rüdiger. SCHIRMER, Andreas. (org.). *Entdecken und Verraten. Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. In: *Sämtliche Werke*. Ed. von LÖHNEYSSEN, Frhr. Wolfgang. Vol I. Stuttgart/Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- SÓFOCLES. A trilogia Tebana. 6^a ed. Trad., apresentação e notas KURY, Mário da Gama. *A tragédia grega*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. Antigone. Trad. Hölderlin. Ed. revista WALSER, Martin. SELGE, Edgar. Frankfurt: Insel Verlag, 1989.
- SOLOMON, Robert (org.). *Nietzsche - A collection of critical essays*. Indiana: University of Notre Dame, 1980.
- SOLOMON, Robert e HIGGINS, Kathleen M. (org.). *Reading Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- STEGMAIER, Werner. *Nietzsches 'Genealogie der Moral'*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- TAURECK, Bernhard. Macht, und nicht Gewalt. In: *Nietzsche-Studien* 5, 1976, p. 29-54.
- van TONGEREN, Paul. *Die Moral von Nietzsches Moralkritik*. Bonn: Bouvier Verlag, 1989.

VATTIMO, Gianni. *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Nexos, 1987.

VENTURELLI, Aldo. Asketismus und Wille zur Macht. Nietzsches Auseinandersetzung mit Eugen Dühring. In: *Nietzsche-Studien*, 15, 1984, p. 107-139.

ZWEIG, Stefan. *Der Kampf mit dem Dämon - Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1999.