

A detailed oil painting of Friedrich Nietzsche, shown in profile from the chest up. He has dark hair, a prominent dark mustache, and is wearing a dark jacket over a white shirt with a high collar. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and the intensity of his gaze.

Paulo Cesar Jakimiu Sabino

Nietzsche

Da filosofia do trágico à filosofia trágica,
ou o criar como afirmação da vida

φ

No documentário “desbiográfico” Só dez por cento é mentira, sobre a vida e a obra do poeta Manoel de Barros, assistimos a um trecho lapidar. Ao ser indagado sobre a diferença entre mentira e invenção, o poeta responde: “Se eu disser a você que fui ali na padaria e comprei pão é uma mentira. Eu estou aqui, eu não fui ali na padaria e não comprei o pão. E a invenção é um negócio profundo. Invenção é uma coisa que serve pra aumentar o mundo”. Como ninguém, o artista sabe que o mundo não é apenas dado, mas também inventado. Inventar ou criar são atividades por excelência afins da arte. A partir da reflexão sobre esses temas buscamos elucidar como acontece a transição entre uma filosofia do trágico e uma filosofia trágica. Nosso intuito foi resgatar alguns pensamentos de Nietzsche para averiguar como ocorre a mudança de uma filosofia que antes apenas refletia sobre uma visão trágica do mundo, para uma que, ao invés de apenas refletir, propõe uma atitude diante de tal situação. Atitude basilar para o ser humano. Nosso trabalho, então, não investiga apenas a criação, mas também é uma interpretação sobre o trágico, tema que parece não se esgotar. Bastante explorado na filosofia e em outras áreas – a psicanálise, por exemplo – como um meio de compreender o indivíduo e o mundo no qual vivemos, é comum que de tempos em tempos ele volte à tona. Apesar das tragédias gregas nascerem em um período tão remoto, ainda parecem próximas a nós. Logo, é perfeitamente possível justificar a necessidade de falar do trágico. Por outro lado, alguns poderiam questionar a relevância do assunto. Após o século XX, questões como as desigualdades econômicas, as atrocidades das guerras e de regimes genocidas, parecem temas bem mais urgentes; ainda mais se levarmos em conta que o século XXI não trouxe nenhuma perspectiva de melhora: as guerras continuam fazendo vítimas, grupos de refugiados desesperados procuram abrigo em outros países, suscitando amplo debate moral sobre as políticas de aceitação ou não desses grupos. É preciso falar de trágico? As tragédias parecem trazer questões que atualmente soam absurdas – desposar a mãe como fez Édipo ou sacrificar a filha em prol da guerra, como fez Agamêmnon. Os temas são interessantes, mas parecem não exigir tanta atenção, sendo preferível nos ocuparmos com a reflexão sobre os melhores tipos de governo, ou mesmo, para ficar no registro da arte, pensar suas condições no mundo capitalista, algo bem mais próximo de nós do que os assuntos das tragédias. São questões genuínas e por isso mesmo objeto de investigação por parte de grandes pensadores. Assim, parece desnecessário tratar de um tema tão remoto, que não contribuiria em nada para a elaboração filosófica dos principais aspectos da vida. Aliás, diante do conturbado momento brasileiro, será ainda importante falar de arte? Não seria assunto de segundo plano?



Nietzsche

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni

Comitê Científico

Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Rogério Lopes
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Prof.^a Dr.^a Venúncia Coelho
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Nietzsche

Da filosofia do trágico à filosofia trágica,
ou o criar como afirmação da vida

Paulo Cesar Jakimiu Sabino

φ editora fi

Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SABINO, Paulo Cesar Jakimiu

Nietzsche: da filosofia do trágico à filosofia trágica, ou o criar como afirmação da vida [recurso eletrônico] / Paulo Cesar Jakimiu Sabino -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

196 p.

ISBN - 978-85-5696-404-5

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Arte — Estética. 2. Classicismo na arte. 3. Romantismo na arte. 4. Arte — Filosofia. I. Título.

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Dedico à minha família e aos meus amigos.
Ao meu pai e ao meu avô, *in memoriam*.

Agradecimentos

É impossível que algumas palavras possam expressar minha gratidão para com aqueles que me auxiliarem nessa jornada. Inúmeras pessoas tornaram isso possível, direta ou indiretamente, e, sendo assim, ser inteiramente justo é difícil. Mas isso não é motivo para deixar de expressar meu carinho e gentileza. Agradeço:

Ao meu orientador, Olímpio José Pimenta Neto, pelo cuidado e paciência na leitura de meus textos, pelo fato de sempre buscar me auxiliar da melhor maneira possível, indicando caminhos alternativos e guiando minha pesquisa sem me privar da autonomia de pensamento. Além disso, agradeço profundamente por estimular minha leitura pela obra *Humano, demasiado humano*, um livro que me ensinou a importância do criar. As conversas, sempre agradáveis, incentivaram a colocar minha experiência na escrita, me identificar com a leitura, nunca desvincular quem sou da minha escrita. Não haveria ensinamento melhor para demonstrar que filosofar é dar “testemunho de si”. Uma experiência que guardarei sempre comigo, pois não ficou limitada à leitura de Nietzsche, mas também incitou ainda mais meu desejo pela docência. Meus sinceros agradecimentos;

Aos professores Rogério Antônio Lopes e Venúncia Emília Coelho por gentilmente aceitarem realizar a leitura de minha pesquisa e participar da banca de avaliação da mesma;

Aos professores do departamento de filosofia, em especial a Gilson de Paula Moreira Iannini, Marta Luzie de Oliveira Frecheiras, Romero Alves Freitas e Rainer Câmara Patriota pelo convívio durante o período das disciplinas no mestrado. Aulas

sempre agradáveis que me proporcionaram experiências diversas, e, sendo assim, retiro de cada uma delas algo que me auxiliará na jornada docente;

Aos colegas e amigos que fiz em Ouro Preto, tanto os republicanos como os do mestrado, pela convivência e troca de ideias. Ao citar nomes correria o risco de esquecer de alguns, porém, seria muita indelicadeza não mencionar: Lorena Ferreira, Larissa Rezino, Maria Carolina Pienegonda e Gabriel Andrade;

Às repúblicas “Pronto Socorro” e “Nau sem rumo” por cederem suas casas a um jovem paranaense que chegara em Ouro Preto;

Ao pessoal da secretaria, Neia e Toninho, sempre dispostos a me auxiliar em qualquer dúvida referente às questões burocráticas. Sempre que necessitei, fui atendido de maneira atenciosa. Também aos demais funcionários do IFAC por prestarem serviços fundamentais para que todos da instituição possam realizar suas tarefas da melhor maneira possível;

Aos meus amigos de União, principalmente a Pâmela Costa que sempre disponibilizou algum tempo para ler meu trabalho quando precisei;

Agradeço aos meus alunos do curso que ministrei durante o estágio docente, pela paciência e compreensão para com alguém que ainda estava e está em fase inicial de formação pedagógica e, por esse motivo, carecia de uma didática exemplar;

Agradeço ao meu professor e orientador durante a graduação, Samon Noyama, pois, além de me indicar a Universidade Federal de Ouro Preto – instituição que enriqueceu minha formação – e o PPG-FIL da mesma, sempre me auxiliou no início de minha caminhada, antes mesmo de conquistar a entrada para o mestrado.

Por fim, meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento de minha pesquisa durante 24 meses, sem o qual seria impossível a realização de um bom trabalho.

É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez.
Tudo o que não invento é falso.
Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira.
Tem mais presença em mim o que me falta.
Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário.
Sou muito preparado de conflitos.
Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.
O meu amanhecer vai ser de noite.
Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.
O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
[...]
Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.
O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito.
Por pudor sou impuro.
O branco me corrompe.
Não gosto de palavra acostuada.
A minha diferença é sempre menos.
Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.
Não preciso do fim para chegar.
Do lugar onde estou já fui embora.
(BARROS, *Manoel*, O livro sobre nada, 2010, p.67, p.71).

Sumário

Prefácio	15
Introdução	19
Por que falar de trágico?	
Capítulo I	29
Pensar o trágico, pensar a vida: sobre uma visão de mundo no jovem Nietzsche	
1.1 A Poética de Aristóteles	29
1.2 Moral e tragédia: ainda sobre as interpretações da Poética.....	37
1.3 As teses de Peter Szondi	45
1.4 O Nascimento da Tragédia.....	53
1.5 O legado de O nascimento da tragédia e de volta a Aristóteles	73
Capítulo II	87
Nada é divino, tudo é humano: a crítica ao romantismo e as primeiras formações da noção de criar	
2.1 O uso da história para superar a metafísica: o início de uma filosofia da vida ..	87
2.2 Humano, demasiado humano: um novo lugar para a arte no pensamento de Nietzsche e o uso das ciências.	97
2.3 Contra o romantismo: crítica da concepção de gênio.....	115
2.4 “Arte, pois seja como for, é boa a vida”	131
Capítulo III	139
A afirmação da existência através da arte	
3.1 Contra a arte das obras de arte: o novo estatuto da arte no pensamento de Nietzsche	139
3.2 Nietzsche e o classicismo: Dionísio e Roma	152
3.3 Ainda Nietzsche e o classicismo: a medida como característica dionisíaca ..	160
Conclusão	181
A filosofia trágica em <i>Humano, demasiado humano</i> e a importância da obra	
Referências	189

Prefácio

*Olímpio José Pimenta Neto*¹

Uma perplexidade frequente entre os leitores de Friedrich Nietzsche é aquela provocada pela variedade de pontos de vista a partir de onde o filósofo enuncia seus pensamentos. Acostumados que somos à coerência ditada pela estrita observância a princípios rígidos, custa-nos perceber um tipo de integridade mais sutil e abrangente, decorrente de compromissos tomados em nome de modos de pesquisar a verdade cujo grau de exigência é maior do que o habitual. Pois é em nome de uma retidão intelectual bastante cultivada que o pensador se lança aos seus experimentos filosófico-vitais e é apenas por força dos resultados aí obtidos que ele muda a direção de suas reflexões, procurando incorporar a elas aquilo que a pesquisa estabeleceu ainda que isso milite contra alguma conclusão que tenha sido sustentada anteriormente. Assim, formulações que parecem contraditórias ao leitor apressado, podem, à luz de abordagens mais qualificadas, provar seu vigor filosófico, apontando caminhos muito promissores para quem quer aprender com Nietzsche a pensar o mundo e situar-se nele de forma plena.

Um caso exemplar dessa situação pode ser visto junto à transição entre os primeiros escritos publicados pelo autor e sua produção subsequente, inaugurada com *Humano, demasiado humano*, livro de 1878. Como se sabe, o repertório temático trabalhado entre 1871 e 1876 era dominado por questões metafísicas e estéticas, atacadas a partir de uma perspectiva romântica, com resultados bastante convencionais, até. Com o

¹ Professor da Universidade Federal de Ouro Preto - <http://lattes.cnpq.br/2083168496448564>

avanço de seu estudo e de suas meditações, o pensador constata que semelhante estratégia promove um enfraquecimento do melhor de sua filosofia, a sempre renovada exortação à afirmação da existência. Cumpre, então, escolher e adotar novos aliados e forjar uma tópica nova, de modo a não estragar os problemas já vislumbrados os submetendo a categorizações alheias, moldadas segundo a tradição.

É este o momento em que quem se ocupa com o estudo de Nietzsche pode acompanhar a passagem de uma filosofia do trágico para uma filosofia trágica. Se, para tanto, for preciso um guia, pode-se desde já contar com o estudo de Paulo César Jakimiu Sabino que aqui se apresenta.

Realizada em consonância com a liberdade de espírito que anima o chamado período intermediário da obra nietzschiana, a pesquisa de Paulo Sabino se prova à altura do desafio abraçado ao restituir com clareza os meandros intrincados através dos quais avançam as ideias deste Nietzsche renovado por perguntas e respostas feitas e dadas em nome próprio. Não mais refém de obrigações estranhas a seu temperamento e aptidões, o escritor alemão encontra junto à ciência de seu tempo e ao pensamento esclarecido elementos favoráveis ao exercício de uma filosofia propícia à criação. Atento sobretudo a isso, o comentário que temos em mãos ilumina amplamente o ponto, explicitando os nexos que tornam co-extensivas a arte e a ciências, se e quando dominadas por um olhar afirmativo.

O mais notável, contudo, é que Sabino não descuida das articulações morais de seu tema, domínio em que a criação se volta para seu agente, convertendo-se em criação de si. Praticante de uma filosofia consequente, ele examina sem concessões todas as implicações do que diz o filósofo quanto à matéria, reconhecendo sem engano as linhas de continuidade e ruptura que medeiam esses momentos distintos de um mesmo desenvolvimento fundamental. O painel que daí emerge figura um pensador afim da medida e da proporção, em nada aderido ao entusiasmo orgiástico

que se podia associar às conclusões de *O nascimento da tragédia*. Afinal, contra interpretações exageradamente festivas de Nietzsche, a conceituação referente a Dioniso e ao dionisiaco é aqui filtrada por uma lente corretiva, que oferece para ela uma versão compatível com os difíceis requisitos da reta argumentação.

Fruto de todo este empenho, a imagem final que se obtém, de Nietzsche e de sua obra, pode parecer pouco atraente a quem os prefere menos responsáveis filosoficamente, mas decerto agradará ao interessado pela filosofia em geral, principalmente tendo em conta a relevância dos assuntos afluídos e a consistência de seu encaminhamento por parte do trabalho que agora chega a público.

Introdução

Por que falar de trágico?

No documentário “desbiográfico” *Só dez por cento é mentira*, sobre a vida e a obra do poeta Manoel de Barros, assistimos a um trecho lapidar. Ao ser indagado sobre a diferença entre mentira e invenção, o poeta responde: “Se eu disser a você que fui ali na padaria e comprei pão é uma mentira. Eu estou aqui, eu não fui ali na padaria e não comprei o pão. E a invenção é um negócio profundo. Invenção é uma coisa que serve pra aumentar o mundo¹”.

Como ninguém, o artista sabe que o mundo não é apenas dado, mas também inventado. Inventar ou criar são atividades por excelência afins da arte. A partir da reflexão sobre esses temas buscamos elucidar como acontece a transição entre uma filosofia do trágico e uma filosofia trágica. Nosso intuito foi resgatar alguns pensamentos de Nietzsche para averiguar como ocorre a mudança de uma filosofia que antes apenas refletia sobre uma visão trágica do mundo, para uma que, ao invés de apenas refletir, propõe uma atitude diante de tal situação. Atitude basililar para o ser humano.

Nosso trabalho, então, não investiga apenas a criação, mas também é uma interpretação sobre o trágico, tema que parece não se esgotar. Bastante explorado na filosofia e em outras áreas – a psicanálise, por exemplo – como um meio de compreender o indivíduo e o mundo no qual vivemos, é comum que de tempos em tempos ele volte à tona. Apesar das tragédias gregas nascerem em

¹ BARROS, M. In: *Só dez por cento é mentira*, 2008.

um período tão remoto, ainda parecem próximas a nós. Logo, é perfeitamente possível justificar a necessidade de falar do trágico. Por outro lado, alguns poderiam questionar a relevância do assunto. Após o século XX, questões como as desigualdades econômicas, as atrocidades das guerras e de regimes genocidas, parecem temas bem mais urgentes; ainda mais se levarmos em conta que o século XXI não trouxe nenhuma perspectiva de melhora: as guerras continuam fazendo vítimas, grupos de refugiados desesperados procuram abrigo em outros países, suscitando amplo debate moral sobre as políticas de aceitação ou não desses grupos. É preciso falar de trágico? As tragédias parecem trazer questões que atualmente soam absurdas – desposar a mãe como fez Édipo ou sacrificar a filha em prol da guerra, como fez Agamêmnon. Os temas são interessantes, mas parecem não exigir tanta atenção, sendo preferível nos ocuparmos com a reflexão sobre os melhores tipos de governo, ou mesmo, para ficar no registro da arte, pensar suas condições no mundo capitalista, algo bem mais próximo de nós do que os assuntos das tragédias. São questões genuínas e por isso mesmo objeto de investigação por parte de grandes pensadores. Assim, parece desnecessário tratar de um tema tão remoto, que não contribuiria em nada para a elaboração filosófica dos principais aspectos da vida. Aliás, diante do conturbado momento brasileiro, será ainda importante falar de arte? Não seria assunto de segundo plano?

Obviamente, para nós, a resposta é não. Na verdade, são momentos conturbados como esses que exigem maior atenção ao trágico e à arte. Nota-se, muitas vezes, que pessoas sem habilidades para lidar com as adversidades existentes na vida, e desgostosas com o real, buscam auxílio em mundos metafísicos. Em muitos casos, é possível perceber: isso tudo decorre de uma incapacidade de dominar a si mesmo. Contudo, o domínio proposto por Nietzsche não é exercido pela razão, mas pelo próprio corpo, é o indivíduo na busca por um estilo – a busca pela

capacidade criativa – que é justamente a ação trágica proposta pelo filósofo.

Diante de situações difíceis, não precisamos nos aborrecer com a vida, é ainda possível gostar dela e explorá-la de diferentes maneiras; para isso, é preciso, constantemente, adquirir habilidades para agir tragicamente, reinterpretando tudo, descendo do céu para a terra, fazer um “negócio profundo” como diz Manoel de Barros. Esses fenômenos do cotidiano acabam por expor os horrores da existência, levando o indivíduo a uma postura impotente. Nos sentimos incapacitados perante situações tão terríveis. E quando nem no céu conseguimos a felicidade, permanecemos melancólicos em meio a uma vida niilista.

Falar em trágico, então, não é apenas um meio para compreender o ser humano. Acima de tudo, é promover a mudança que aumenta o mundo. A arte ensina a alegrar-se e a gostar da vida, sem a alegria o devir parece doloroso e ninguém consegue acompanhá-lo; ao invés de mudar, é despertado em nós o desejo de conservar. Mas se a arte alegre, não deveríamos buscar nela outro tema? Afinal de contas, trágico e alegria soam como contradição. Aí entra a definição particular de Nietzsche sobre o trágico: o tratamento concedido por ele ao tema é bastante distinto do que encontramos nos demais filósofos, e até mesmo afasta a conotação mais comum que associa tragédia a uma situação triste e dolorosa e nada mais. Ele volta aos primórdios dela, aos rituais festivos a Dionísio. Ali, encontra a potência do trágico em alegrar. Nossa pesquisa parte desse pensamento, de maneira que é impossível não se deparar com algumas contradições.

Dessas contradições, algumas são apenas aparentes, outras são características do filosofar de Nietzsche. Ora, uma filosofia trágica carrega em si o conflito. E ao abarcar perspectivas que parecem se contradizer – um dos casos mais interessantes é sua relação com o classicismo –, ele tenta, fazendo guerra consigo mesmo, extrair destes algo diferente, necessário e salutar para seu pensamento. O filósofo não busca cessar o conflito, mas fazer uso

criativo dele. Do mesmo modo, quando lidamos com as contradições, não tentamos conciliá-las, e sim extrair dali uma interpretação. Também não julgamos que nosso trabalho ofereça um ponto final ao assunto. Simplesmente adentramos em um caminho possível, de modo prudente e sem dogmatizar Nietzsche. Porém, uma filosofia agonística pode ser escorregadia, assim, foi preciso preparar o terreno antes de falar dela.

Antes de enfocarmos no tema central, buscamos, a título preparatório, abordar alguns pontos essenciais acerca da tragédia e do trágico conforme a tradição. A intenção, no início do capítulo um, é reconstituir algumas ideias básicas, determinados pontos de vistas que ergiram na tradição sobre nosso objeto de investigação. Para tal intento, nosso suporte foi um estudo comparativo da *Poética* de Aristóteles, isto é, investigamos algumas interpretações, como a dos árabes e dos renascentistas, que oferecem os contornos necessários para referenciar e embasar a discussão tanto acerca da filosofia do trágico quanto da filosofia trágica de Nietzsche posteriormente.

Os desdobramentos do texto aristotélico são inúmeros. Se, por um lado, houve aqueles que preferiram tomar as tragédias como textos moralizantes e normativos, por outro, principalmente na Alemanha, os pensadores preferiram refletir sobre sua relação com uma determinada visão de mundo, e foi daí que nasceu a filosofia do trágico. Essa, pelo menos, é a tese sustentada por Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o trágico*. O *Ensaio* esquematiza esse tipo de filosofia, suas principais características. Assim, acompanhando Szondi, sustentamos que uma das principais características deste tipo de filosofia – se não a principal – é aquela mencionada logo acima: a problematização do conflito. Goethe, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, entre outros citados pelo autor, sustentaram algum tipo de relação conflituosa nas tragédias antigas e modernas; a maneira como cada um lidaria com elas é distinta, bem como a predileção pelas causas conflituosas. Porém, vai ser distinta também a maneira como Nietzsche tratou o conflito

em *O nascimento da tragédia* e depois em *Humano, demasiado humano*. No primeiro livro a reflexão está atrelada a uma metafísica de artista, mas em um movimento posterior de seu pensamento, ele rompe com a metafísica, buscando desde uma perspectiva naturalizada, conceder à arte um novo lugar e um novo estatuto.

Em seguida, iniciamos, ainda no capítulo um, nossa reflexão sobre o pensamento nietzschiano, explicitando suas ideias acerca do trágico em seu livro de estreia. A partir da dicotomia entre dionisiaco e apolíneo, o filósofo apresenta o nascimento da tragédia. Sua intenção, contudo, não era apenas expor o nascimento dessa arte, mas também seu desaparecimento, por interferência do socratismo, bem como a possibilidade de se fazer renascer o trágico na Alemanha do século XIX com a música wagneriana. As teses apresentadas por Nietzsche, porém, firmavam um compromisso com algo maior, que permanece mesmo nos escritos posteriores, a saber, com a afirmação da existência. Daí a importância do trágico na sua filosofia – seus ensinamentos propõem que possamos gostar da vida, mesmo estando suscetíveis à dor.

No capítulo dois, nosso objeto de estudo é a obra que aborda explicitamente aquilo que marcou a transição de um tipo de filosofia para outra. Nos referimos aos dois volumes de *Humano, demasiado humano*. Antes, porém, discutimos brevemente a *Segunda consideração intempestiva*, para demonstrar como, a partir desse momento, Nietzsche começa a elaborar uma filosofia da vida de modo contundente – dando sinais de que começa a se afastar da metafísica, pois em *Humano*, o sentido histórico será fundamental para isso. Em função disso, quando adentramos em *Humano, demasiado humano*, nossos esforços se concentraram basicamente nos dois volumes da obra; conseqüentemente, os conceitos mais famosos de sua filosofia madura, como “vontade de potência” ou “eterno retorno”, não foram abordados explicitamente. Dizemos explicitamente tendo em vista que

Humano é o ponto de partida para pensamentos formulados em obras do período final de sua vida intelectual, como o *Assim falou Zaratustra* ou a *Genealogia da moral*, e, conseqüentemente, o que é objeto de reflexão nesses últimos livros já teria sido trabalhado antes. É impossível separar um Nietzsche de outro – existem rupturas, da mesma forma, existem também continuidades².

No segundo capítulo, damos especial importância à relação entre arte e ciência. Isso por dois motivos: uma filosofia trágica não compactua com o pensamento metafísico e, através da ciência, o autor conseguiu superar esse traço de seu pensamento, naturalizando a arte; e isso nos leva ao segundo motivo, a saber, a crítica ao romantismo. Podemos dizer: sinônimo de arte metafísica é arte romântica, com o que a intenção de Nietzsche em se desvincular da metafísica implica também a rejeição de qualquer pressuposto romântico que ainda se fizesse presente.

Para Nietzsche, arte e ciência não se excluem. Elas possuem características que as tornam muito semelhantes – por isso seria ingênuo de nossa parte considerar uma como esfera do falso e a outra como esfera da verdade –, pelo fato de ambas serem áreas em que se exerce uma atividade criativa. Logo, é fácil entender o motivo pelo qual Nietzsche critica o romantismo: ele tem como um dos alvos a concepção de gênio desse movimento. Considerando o gênio um ser milagroso, capaz de “criar do nada”, os românticos

² A separação por períodos que tomamos aqui não é canônica, mas é bem aceita, embora nem todos tenham preferência por ela. Scarlett Marton (2010) na introdução de *Nietzsche, das forças cósmicas aos valores humanos*, coloca à mesa a distinção de autores como Richter, Andler e Löwith. Mas seguindo a pista de uma carta a Overbeck de 11 de fevereiro de 1883, Marton prefere separar quatro períodos de sua obra: 1864-1870, 1870-1876, 1876-1882 e 1882-1888. Para seu livro, ela não leva em consideração os escritos que datam entre 1864 e 1870 por se tratarem de anotações, poemas ou trabalhos escolares. E fazemos o mesmo aqui, sobrando três períodos. O primeiro período é utilizado para pensar a filosofia do trágico e seu comprometimento com a metafísica a partir de uma obra em especial, o segundo abrange a maior parte de nosso trabalho, pois foi quando é publicado *Humano, demasiado humano*, enquanto o terceiro aparece em alguns apontamentos de nossa pesquisa. Por fim, cabe ainda dizer: essa distinção não tem o intuito de separar os diferentes filósofos, isto é, como se o autor de *O nascimento da tragédia* fosse completamente outro daquele que escreveu *Humano*. É bem verdade que no caminho para “tornar-se o que se é” Nietzsche muda, transforma-se em outro, mas isso não quer dizer que ignore seu passado, sua história. Pelo contrário, faz uso dela.

basicamente tornam a criação uma tarefa divina. Nietzsche irá preferir dar outros contornos à noção de criar, o que o torna próximo do classicismo.

O raciocínio é o seguinte: ao nos situarmos no âmbito de uma filosofia trágica, estamos às voltas com o conflito, mas uma atitude igualmente trágica não pode ser aquela que pretende solucionar ou suprimir as contradições. Ao contrário, essa guerra terá de parir algo novo, cuja concepção só pode ocorrer a partir das habilidades criativas dos envolvidos. Uma filosofia trágica, tal como defendida pelo pensador alemão, propõe a criação como meio de afirmar a vida em toda sua pluralidade e perspectivas antagônicas. Mas como a noção de criar aparece em *Humano*, esse livro pode ser considerado o início desse tipo de filosofar, o marco de uma nova fase na vida intelectual de Nietzsche, a mudança de um pensamento para outro.

O terceiro e último capítulo de nosso trabalho se concentra no novo estatuto da arte na filosofia de *Humano, demasiado humano* e na relação da criação com o classicismo. Percebemos que Nietzsche começa a formular a arte de “dar estilo ao caráter”, de criar a si mesmo – ou então, de criar a vida e fazer dela obra de arte. Em desacordo com o ideal romântico, não precisamos de um ser divino criador que ofereça os caminhos certos para lidarmos com nossas vivências. Cada um pode, a partir de um rigoroso exercício de autodisciplina, criar a si mesmo, mas o faz no e partindo do plano terreno, se servindo daquilo dado a nós pela experiência. De alguma maneira, esta é uma ideia que já está presente nas tragédias. Nessas peças, o indivíduo não é livre como pensa o homem moderno – o metafísico ou o cristão –, nem mesmo para criar. Diante do herói trágico são impostos o destino, a fortuna e as necessidades naturais. É impossível ignorá-las – quem quer excluir esses fatores apenas obteria “sucesso” no plano ideal. Os heróis trágicos não agiam como seres livres, mas como seres atrelados ao destino – não ignoravam as circunstâncias. O caso é bem diverso, segundo o pensamento moderno e

contemporâneo, pois diferentemente do que sustentam os antigos, o indivíduo moderno acredita que toda ação terá uma recompensa, ou seja, seu caráter pode determinar seu futuro – ele acredita controlar a fortuna, exercendo poder sobre o destino. Nietzsche, apesar de se afastar das tragédias, como veremos, não abandona seus temas, tomando esse ponto como central para formular sua própria concepção de liberdade.

Após transitarmos por seus aforismos e ideias, podemos elucidar como *Humano, demasiado humano* representa um ponto de virada na filosofia de Nietzsche, mas sem que ele abandone o compromisso firmado em *O nascimento da tragédia* em relação à vida – e o papel da arte nessa mudança. Uma filosofia trágica não deve ser buscada apenas nos escritos finais, o período intermediário é de imenso valor para este propósito. *Humano* pode ser considerado um livro que nos coloca à mercê de questões fundamentais da vida. Por isso mesmo, as diferentes instâncias da vida: a economia, a moral, a família, entre outras, têm como base a arte – pois é condição da vida o trágico. Os momentos conturbados de uma sociedade exigem uma reflexão sobre o trágico. É um tema inesgotável, a menos que a própria vida se esgote. Enquanto houver algum sentimento pela vida, esse tema se fará presente.

É preciso criar. Esse é o ensinamento do trágico. Eis o *leitmotiv* da filosofia nietzschiana. Mas não a criação de ideais dos metafísicos, nem a criação desmedida daqueles que são incapazes de dominar a si mesmos. É preciso uma criação calculada, bem organizada, séria. Tão séria quanto a de uma criança que brinca. E mais uma vez fazendo referência ao poeta:

No descomeço era o verbo / Só depois e que veio o delírio do verbo / O delírio do verbo estava no começo, lá onde a/ criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos* / A criança não sabe que o verbo escutar não funciona / para cor, mas para som / Então se a criança muda a função de um verbo, ele/ delira / E pois / Em

poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer / nascimentos –/
O verbo tem que pegar delírio³.

A criação séria é aquela que se assemelha à criança ouvindo a cor dos passarinhos, mudando a função do verbo. Ora, se este tem que pegar delírio, a criação também. Delírio não é sintoma de ação não calculada ou sem regras, quem delira, delira fazendo uso delas. Quando a criança dá aos objetos funções que antes eles não possuíam, elas estão “desessencializando” o mundo – destruir a essência não é falta de rigor. Com tal atitude, não estão fugindo da regra apenas por capricho, elas estão criando novas regras. Queremos pensar que isso é a filosofia trágica de Nietzsche: um convite a ser criança.

³ BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p.301. *grifo do autor*.

Capítulo I

Pensar o trágico, pensar a vida: sobre uma visão de mundo no jovem Nietzsche

1.1 A Poética de Aristóteles

Vamos começar a falar sobre o trágico. Contudo, que não se confunda: falar de trágico não é falar de tragédia. Obviamente entre o substantivo e o adjetivo há uma forte relação – e seria imprudente de nossa parte não discutir ambas. Acontece que o trágico é uma palavra forte para a filosofia, e as tragédias foram lidas com vigor pelos filósofos modernos – principalmente os alemães. Se o leitor se perguntar: mas o que difere tragédia e trágico? Nossa resposta é: enquanto o substantivo fala de um texto escrito para ser encenado, representando a vida no palco, o trágico nos fala de temas específicos. Trágico não é apenas sofrimento, mas possui todo um conjunto que dá forma e sentido ao termo: liberdade, destino, agir, alegria, dor... para resumir, tudo aquilo que a vida tem de mais essencial. Não poderíamos chegar a outra conclusão que não fosse a seguinte: a tragédia pode desaparecer, e nos palcos contemporâneos nada mais ser encenado; agora o trágico pode persistir. É impossível que nós, mortais, frutos de nosso tempo, pudéssemos chegar perto do contexto político e religioso que tal espetáculo tinha na Grécia antiga. A perspectiva adotada aqui, porém, é a de que, nesse espetáculo, a vida entrava em cena. Eis o ponto chave: o trágico pode persistir porque fala da vida, experimentamos essa condição, essa visão de mundo. Ao nos

distanciarmos da existência, o trágico se ausenta cada vez mais. Se a cultura contemporânea possui essa tendência, torna-se necessário investigar o tema, a fim de não deixar que toque o “rio Lete”. Como o substantivo e o adjetivo são inseparáveis, poderíamos dizer que defender o trágico é defender a tragédia, mas temos de guardar as devidas distinções. Logo, é preciso voltar até a antiguidade – mais uma vez.

As tragédias falam de famílias, como a dos átridas, e se dividem entre quatro ciclos – a saber, o ciclo tebano, o de Hércules, o miceniano e o troiano – e aquelas que não pertencem a um ciclo. Os tragediógrafos mais conhecidos são Ésquilo, Sófocles e Eurípides – desses três apenas algumas tragédias são de nosso conhecimento, outros existiram, mas nenhuma peça sobreviveu. Surge e se desenvolve num período em que a Grécia prosperava, glórias nas guerras, a democracia era constituída – os gregos gozavam de uma plenitude política e cultural. Seus temas até hoje chamam nossa atenção, despertando não apenas interesse intelectual, mas também excitando um certo *páthos*, algo que perturba a bonança do corpo humano ao expor a existência de uma maneira muito própria ao gênero. Tão própria que aqueles que fossem mais radicais poderiam afirmar que isso não se encontra na forma artística atual. Mas não se trata de elevar a tragédia em forma teatral, enquanto menospreza-se o romance ou o cinema. Mais do que a forma, o conteúdo da arte trágica parece possuir algo que atrai olhares excitados e de diferentes perspectivas. Isso não é clichê ou mero elogio romântico. Pelo contrário, esse elemento atrativo das tragédias se evidencia na medida em que olhamos para os diversos filósofos que refletiram sobre a tragédia grega de tal maneira que acabariam por inaugurar uma nova vertente da filosofia.

E se o assunto é tragédia, certamente um nome é lembrado de imediato: Aristóteles. O filósofo grego escreveu o que pode ser considerado o primeiro estudo – ou pelo menos que chegou até nós – sobre a tragédia. Nós nos referimos aqui à *Poética*.

O que se segue nas próximas linhas exige que o leitor esteja contextualizado, mesmo que minimamente, em relação a algumas questões que são clássicas. Assim, devemos brevemente restituir certas interpretações e demonstrar os pontos mais interessantes que julgamos para o trabalho aqui apresentado sobre uma filosofia do trágico – e posteriormente, uma filosofia trágica. Passemos a uma exposição breve da obra de Aristóteles em questão, tentando apresentá-la sem nos comprometermos tanto com uma ou outra corrente de pensamento.

Logo de início podemos sustentar que dois grandes conceitos presentes na *Poética* são: mimese e catarse¹. O primeiro vai ser importante para compreender a visão geral levantada no livro e o segundo demanda análise uma vez que Nietzsche elabora sua teoria do trágico contra a interpretação dada a ele ao longo dos séculos.

Na *Poética*, Aristóteles pretende falar de diversos tipos de poesia: a tragédia, a epopeia, a aulética e citarística. É provável que essa obra não tenha chegado completa até nós, pois haveria ainda uma segunda parte onde ele pretendia trabalhar a comédia. O que hoje temos disponível mostra que o tipo de poesia abordada com maiores detalhes é a tragédia. Nomeação que vem do grego antigo *trágos* (bode) e *oidé* (canto), ou seja, “canto do bode”. Isso se explicaria pela interpretação de que a tragédia teria surgido da evolução do ditirambo através do drama satírico – Sátiros eram os companheiros do deus Dionísio, que vestidos cantavam em sua homenagem². Trata-se também de um deus estranho aos demais olímpicos, pois ameaçava os “bons costumes” da *pólis*:

¹ Como lidamos com termos gregos, é possível que em citações as palavras apareçam transliteradas, catarse como *kátharsise* a mimese como *mímesis*. Além disso, outras palavras também podem variar de acordo com a tradução. Por exemplo: terror [*phóbos*] e piedade [*éléos*] aparecem como medo e compaixão. A tradução que se adota vai dar um significado específico. Por esse motivo, usamos as palavras conforme as edições consultadas ou em português, como acima – salvo em citações de edições distintas.

² Cf. BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Vol. II. 19^a ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p.133-4. Esse pensamento corrobora com o que Aristóteles afirma na *Poética* ao dizer que a tragédia nasce de um princípio improvisado, a saber, dos solistas do ditirambo (Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 1973, p.446).

Os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também, uma vez que o *homo dionysiacus*, integrado em Dioniso, através do êxtase e do *entusiasmo*, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. Assim se explicam tantos “avisos” na Grécia antiga, concitando todos à moderação: [...] conhece-te a ti mesmo, [...] nada em excesso...³

A tragédia, sendo herdeira desse deus e tendo como espaço o teatro, provoca o êxtase, a exaltação. Aristóteles, no capítulo I, expõe que ela é um dos tipos de poesia, e a poesia é uma imitação – que se distingue pelos objetos imitados, meios e maneiras de imitação, a exemplo da comédia que difere da tragédia porque a primeira imita as ações de caráter baixo, a segunda imita ações de caráter elevado. Contudo, é no capítulo VI que aparece a célebre definição de tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções”⁴.

Esse trecho é tão rico que os dois elementos que citamos acima já aparecem junto a outros de igual importância, e, conseqüentemente, serão recorrentes e fundamentais para toda a tradição que interpretou essa obra. A tragédia é imitação, ou seja, mimese de uma ação de caráter elevado e que ainda deve suscitar terror e piedade para ter como efeito a purificação, ou seja, a catarse.

Contudo, alguns estudiosos como Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet não interpretam a origem da tragédia a partir de Dionísio – é ainda uma questão em aberto.

³ BRANDAO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p.11.

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudouro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.447.

O termo mimese é fundamental não apenas para a filosofia de Aristóteles, mas também para a de Platão – e podemos dizer que ocupa um lugar especial na filosofia ocidental, pois se trata de um conceito fundamental para a estética. Stephen Halliwell dedica uma obra inteira para ela: *The aesthetics of mimesis*. Segundo esse estudo, um dos pontos mais interessantes é quando trata de Aristóteles e alerta:

Há dois requisitos básicos – mas indispensáveis – para uma melhor apreciação da perspectiva de Aristóteles acerca da mimese, cada um dos quais serão esclarecidos pelas partes subsequentes de meu argumento, merecem serem trazidos à tona imediatamente. O primeiro é compreender a inadequação da ainda prevalente tradução de mimese como “imitação”, uma tradução herdada do período neoclassicista em que sua força tinha conotações diferentes das que possuímos hoje. Como eu reforcei em minha introdução, o campo semântico de “imitação” no inglês moderno (e de seus equivalentes em outras línguas) tornou-se muito limitado e predominantemente pejorativo – implica tipicamente um fim limitado de cópia, replicação superficial ou falsificação – para fazer justiça ao pensamento sofisticado de Aristóteles, ainda que no âmbito da latinização dentro tradições do mimetismo, signifique que nós, às vezes, não conseguimos evitar falar de “imitação” em seu contexto histórico específico. O segundo requisito é reconhecer que nós não estamos lidando aqui com um conceito totalmente unificado, muito menos com um termo que possui um “significado singular e literal”, mas sim com um rico *locus* das questões de estética que tem relação com o status, a significação e os efeitos de diversos tipos de representação artística⁵.

⁵ HALLIWELL. *The aesthetics of mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p.152. Em tradução nossa: “Two basic but indispensable requirements for a better appreciation of Aristotle’s perspective on mimesis, each of which will be clarified by subsequent parts of my argument, deserve immediate foregrounding. The first is to grasp the inadequacy of the still prevalent translation of mimesis as “imitation,” a translation inherited from a period of neoclassicism in which its force had different connotations from those now available. As I stressed in my introduction, the semantic field of “imitation” in modern English (and of its equivalents in other languages) has become too narrow and predominantly pejorative—typically implying a limited aim of copying, superficial replication, or counterfeiting—to do justice to the sophisticated thinking of Aristotle, even if the extent of Latinization in the traditions of mimeticism means that we sometimes cannot avoid speaking of

Embora fale da língua inglesa, esse alerta cabe perfeitamente ao português, pois usamos um equivalente para *imitation* – imitação. O grande problema aqui é tomar o termo de maneira pejorativa ou não compreender a importância que o mesmo possui para a obra de Aristóteles. Poderíamos chegar a afirmar que todos os tipos de poesia nascem da capacidade mimética humana. Ao tomar a mimese como cópia ou imitação há o risco de sermos levados a negatividade que essa palavra carrega quando toca a superfície da filosofia platônica. No que se refere à filosofia de Platão, se estabelece que a mimese diga respeito às coisas que estão no mundo sensível, ou seja, estas seriam imitações do que permaneceria no suprassensível – onde elas existem em sua essência. Em outras palavras, em Platão a mimese não possui o mesmo valor pedagógico para a *pólis* que iria assumir em Aristóteles.

Para o filósofo estagirita ela seria natural e cultural – natural em sua origem e cultural por ser um processo intencional do homem, que também se distingue dos outros animais por ser o mais imitador –, sendo que não há uma desvalorização por ser uma imitação de algo, pois não seria de uma esfera metafísica, mas das coisas desse mundo e, conseqüentemente, possuindo os mesmos tipos de propriedades⁶. Isso explica o capítulo XV onde aparece a verossimilhança, pois a mimese é de uma ação, e não se pode imitar algo inverossímil. Logo, não há o porquê de desvalorizar a imitação do poeta trágico. Por conseguinte, devemos lembrar que a mimese aparece não no campo epistemológico

“imitation” in specific historical contexts. The second requirement is to recognize that we are not dealing here with a wholly unified concept, still less with a term that possesses a “single, literal meaning,” but rather with a rich locus of aesthetic issues relating to the status, significance, and effects of several types of artistic representation”. As citações de textos que não possuem edições português seguirão esse modelo, a tradução – que é de nossa inteira responsabilidade – no corpo do texto e o original em rodapé.

⁶ Cf. *Ibidem*, p.156-7. Ainda sobre a importância da mimese, cf. MACHADO. *O nascimento do trágico*, 2006, p.24, reforça ainda mais o valor desse conceito explicando que a arte não apenas imita a natureza, mas vai além dela.

apenas, mas no artístico, e assim, torna-se importante para despertar o prazer, pois esse sentimento não ocorreria se estivéssemos ligados diretamente a uma ação e não por intermédio das máscaras do teatro ou do texto – fazendo com que os sentimentos ali despertados sejam distintos daqueles que surgiriam se estivéssemos ligados de maneira direta. Sem isso seria impossível atingir o fim da tragédia – o efeito catártico.

Esse efeito carrega outro conceito problemático. Se a mimese já permitia interpretações diversas, mas essenciais para compreender Aristóteles, a catarse tem um peso ainda maior – principalmente por falamos de filosofia do trágico⁷. Todo o tipo de moralização da *Poética* – e, por consequência, também da tragédia – que ocorreria posteriormente, recai sobre a interpretação e tradução que esse conceito viria a receber durante esses séculos. Estranhamente, esse que foi tomado como um dos conceitos mais importantes da obra, não aparece de uma maneira sistemática e bem definida⁸. Isso permitiu uma pluralidade de interpretações e sentidos, fazendo com que o valor da catarse para se compreender a tragédia grega fosse fundamental, ocupando assim um lugar especial entre os conceitos que aparecem no *corpus aristotelicum*.

Um dos grandes problemas de se interpretar Aristóteles – e assim dar um sentido mais ou menos moral para sua obra – recai justamente na tradução da palavra *kátharsis* – por isso alguns preferem não traduzir. As traduções mais comuns são purgação, purificação e depuração. Esse conceito não é limitado à poesia, mas

⁷ Como explicita Roberto Machado (2006, p.47), Lacoue-Labarthe sustenta uma tese de que a filosofia do trágico é, na realidade, uma teoria do efeito trágico. Embora isso seja a interpretação de Lacoue-Labarthe, podemos notar como para alguns a filosofia do trágico necessita da catarse para ser compreendida.

⁸ No livro VII da *Política*, Aristóteles fala da catarse na música – um trecho utilizado também para interpretar a *Poética*. O filósofo menciona que usa o termo sem maiores explicações, mas que discutiria seu significado mais claramente quando fosse tratar dos poetas. Isso leva a crer que ele o fizesse na *Poética*. Mas há outras possibilidades. Cf., por exemplo, HALLIWELL In: Introdução, 1995, p.19, que argumenta que, embora seja possível que se trate do segundo livro dessa obra, que iria tratar da comédia e nunca chegou até nós, o mais provável é que se refira a obra *Sobre os poetas*, um diálogo de Aristóteles que defenderia a catarse contra as acusações de Platão.

possui usos diversos – médico e ritualístico são exemplos – dentro dos seus livros, cada um dentro de determinado contexto semântico e com um uso específico: na *Retórica*, na *Política* e nos escritos biológicos⁹ ela vai ter significado distinto. Mesmo algumas interpretações bastante tardias, como a de Freud para a psicanálise, parecem não se limitar ao campo específico em que surge, isto é, se levássemos em conta apenas os escritos biológicos ou zoológicos, como *História dos animais*, seria difícil pensar num uso médico que fosse para o âmbito psicológico e não apenas fisiológico. Seja na psicanálise ou na filosofia, o grande problema de interpretar o texto é que, se o mundo grego possuía suas próprias visões da psique humana, até que ponto fisiologia e psicologia nelas se fundem e se separam? Assim, como a *Poética* trata das emoções, ela acaba sendo um texto de imenso valor para quem queira discutir o tema.

Todos os elementos da tragédia são estruturados para que seja possível esse efeito. No entanto, permanece enigmático o real sentido do mesmo. No que pensou Aristóteles quando escreveu sobre o efeito da tragédia? Uma cura? Um meio pedagógico? Um mero sentimento de prazer? Como adentrar no contexto da Grécia antiga? Talvez um dos aspectos mais seguros que podem ser sustentados é a postura antiplatônica de Aristóteles. Ora, quanto à mimese, ele pensa numa perspectiva contrária à de seu mestre; e o mesmo parece ocorrer acerca da catarse. Enquanto Platão entendia que a poesia seria prejudicial justamente por incitar os cidadãos, ou seja, agitar suas emoções, Aristóteles pensa que ela seria apaziguadora. Acreditamos que essa ideia seja segura, pois nenhuma tradução de *kátharsis* oferecida parece ter uma conotação contrária ao apaziguar.

⁹ Para compreender melhor os usos e significados da *kátharsis* recomendamos o artigo “A *kátharsis* em Platão e Aristóteles” de Fernando Rey Puente (2002). O autor explica, inclusive, que o uso dessa palavra como limpeza ou pureza não se restringe ao campo das emoções, mas também do discurso, ou seja, um discurso puro ou limpo seria aquele que não é obscuro ou ambíguo.

Existem outros pontos que ainda podem ser comentados acerca do tema. Por exemplo, outra parte da tragédia que foi tratada por Aristóteles como essencial foi o mito – que também é tido como fundamental por Nietzsche. O mito trágico é composto pelas imitações das ações. Ele deve seguir uma lógica para que todo o arranjo seja coerente, isto é, ele deve ter começo, meio e fim; os acontecimentos devem ocorrer por verossimilhança e necessidade. Esse seria o bom mito. Entretanto, não parece que a questão do mito e outras relacionadas às partes da tragédia estejam tomadas por diversos problemas de tradução e interpretação como os termos que mencionamos antes. Por isso, quando falarmos de *O nascimento da tragédia* e da importância que se atribui a essa parte da tragédia, não estamos tomados por uma questão tão problemática quanto ao efeito ou à moral. Logo, não adentraremos nas demais questões da *Poética*.

Dadas essas explicações, acreditamos que, para o entendimento da filosofia do trágico de Nietzsche, o mais adequado é focar nas interpretações moralizantes da tragédia. Ao se colocar contra essa postura, nosso filósofo parece ser adversário de um aristotelismo, não necessariamente de Aristóteles. Já vale a pena adiantar: ao se contrapor à noção de uma catarse como apaziguamento das emoções ou aprimoramento moral, Nietzsche não discorda do conceito – pressupondo que teria um significado diferente –, mas sim do efeito da tragédia como um todo – que para o filósofo alemão seria completamente distinto, a saber, um estímulo a favor da celebração da vida. Em outras palavras: Nietzsche não acredita que a tragédia suscite a catarse, mas sustentamos que o que o levou a discordar disso foi justamente a interpretação dada ao longo dos séculos.

1.2 Moral e tragédia: ainda sobre as interpretações da Poética

A *Poética* recebeu dois tipos de interpretação, não necessariamente excludentes entre si, que cabe lembrar aqui: a

normativa e a moralizante. A primeira diz respeito à ideia de que a *Poética* fornece determinadas regras de *como* se produzir uma tragédia a fim de obter seu efeito. Já a segunda entende que pelas tragédias é possível ensinar e melhorar moralmente o homem. No seu livro *O nascimento do trágico*, Roberto Machado explica as duas no capítulo zero, intitulado “Poética da tragédia e filosofia do trágico”, focando em dois autores modernos: Corneille e Lessing. Sob essa luz, queremos demonstrar o teor moral da interpretação e, com tal intuito, discutir brevemente algo não apresentado no capítulo supracitado.

A discussão trata da moralização da *Poética* que antecede o Renascimento e o Classicismo francês – períodos em que tais interpretações foram abundantes. Sabemos que as obras de Aristóteles desapareceram por algum tempo durante o período medieval no ocidente, tendo sido reintroduzidas nesse contexto pelos *árabes*. É no mundo árabe, então, que a *Poética* viria a receber suas primeiras interpretações mais significativas – sendo as mais famosas os comentários de Avicena e Averróis. Os árabes viriam a conhecer a *Poética* através da tradução de Abu Bishr Matta, filósofo cristão. Ele realiza sua tradução a partir de uma versão siríaca do texto. Contudo, suas características culturais dificultaram a aproximação para com o texto original.

Luis Xavier López-Farjeat, estudioso da filosofia árabe-islâmica, explica os fatores que influenciaram na interpretação desse texto aristotélico. Sua tese é que os árabes interpretaram o texto a partir de uma tendência ao platonismo: “Esta inclinação platônica se explica porque os árabes tentaram interpretar os conteúdos da *Poética* ao seu contexto cultural. Ao desconhecer o teatro grego, interpretaram de maneira imprecisa os gêneros literários descritos no tratado aristotélico”¹⁰.

¹⁰ LOPEZ-FARJEAT, L. X. Antecedentes de la interpretación aviceniense de la *Poética* de Aristoteles, *Signos filosóficos*, Iztapalapa, vol.7, n.14, 2005, p.36. “Este sesgo platónico se explica porque los árabes intentaron adaptar los contenidos de la *Poética* a su entorno cultural. Al desconocer el teatro griego, interpretaron de manera imprecisa los géneros literarios descritos en el tratado aristotélico”.

A ignorância acerca do teatro grego levou os árabes a uma má interpretação das ideias de Aristóteles sobre a poesia. Como eles poderiam compreender a tragédia e seus elementos sem entender a cena teatral? Não é estranho que alguns filósofos como al-Kindi e Alfarabi tenham dado significados completamente distintos para a tragédia, e que o primeiro a tenha entendido como um poema fúnebre e o outro como uma poesia elogiosa. Mas vamos às principais características da interpretação árabe a partir do artigo de López-Farjeat – lembrando que os árabes o fizeram para adaptar as ideias aristotélicas ao contexto de sua cultura, e não para entendê-lo de maneira pura. São duas as principais: (i) a *Poética* estava inserida no *Organum*, de modo que ela foi lida como um tratado lógico, bem como seus conceitos, como a mimese; (ii) uma inclinação ao platonismo, que entendia na poesia uma função ético-pedagógica, mas não no sentido grego e sim no sentido árabe-islâmico, ou seja, para instruir moralmente acerca dos valores dessa cultura: “As obras mais importantes [para os árabes] são as que possuem um caráter didático e que instruem moralmente. Penso que por essa razão, a descrição farabiana da tragédia e da comédia é mais próxima do contexto árabe-islâmico que da cultura grega”¹¹.

Devemos esclarecer que atribuir uma função pedagógica para a poesia não é estranha, e a *Poética* pode muito bem ajudar a compreender como esse tipo de arte se insere numa Paidéia grega. O equívoco dos árabes foi pensar numa ética ou moral dentro dos limites de seus costumes e religiosidade. Preferimos a ideia de que a função de formar o cidadão grego não ocorre em termos morais, mas sim a partir da experiência do viver – discutiremos essa ideia ainda no primeiro capítulo. De momento, cabe a indagação: por

¹¹ Ibidem, p.41. “Las obras más importantes son las que tienen un carácter didáctico y las que instruyen moralmente. Pienso que por esta razón, la descripción farabiana de la tragedia y la comedia es más cercana al entorno arábico-islámico que la cultura griega”. Vale ainda mencionar sobre a questão da tradução da *Poética* pelos árabes: esta rendeu um conto de Jorge Borges intitulado “A procura de Averróis” onde o poeta fala da dificuldade que o filósofo teve para traduzir os termos “tragédia” e “comédia”, pois naquela cultura se desconheciam tais gêneros do teatro.

que tanta dificuldade em compreender a *Poética*? Seria devido ao fato de uma cultura monoteísta não conseguir se aproximar do politeísmo grego e seus cultos a Dionísio? Um deus que parecia perigoso aos “bons costumes” até mesmo aos gregos? Talvez nem mesmo nos nossos dias estejamos aptos a compreender esse fenômeno que foi o teatro na Grécia antiga, mas com toda certeza dispomos de mais dados e materiais, tanto que a ideia de moral na poesia trágica há tempos vem perdendo força.

Voltemos à questão da interpretação. Até que ponto a herança árabe contribuiu para a leitura renascentista é difícil saber, pois nesse período já existiam traduções latinas feitas a partir do grego, como a de Guilherme de Moerbeke – surgindo então traduções francesas e latinas posteriormente. O que fica claro é que os italianos não foram os primeiros a interpretar o texto aristotélico com um forte teor moral. Foi quase uma regra esse tipo de leitura, como se fosse impossível se desvincular dela. Os árabes, renascentistas e modernos – talvez poucos fugissem à regra – pareciam ter características semelhantes, principalmente no que se refere à catarse e a característica platônica tal como sugerida antes. Apenas para citar alguns exemplos temos Francisco Robortello que defende a utilidade moral da poesia, os comentários de Maggi e Lombardi em 1550 que explicam a catarse através de uma perspectiva moral – o que demonstra que o Renascimento se ligou não tanto a *Poética* de Aristóteles, mas a *Ars poética* de Horácio que defendia justamente essa união do útil – tornar o homem melhor moralmente – ao agradável – fazer pelo prazer artístico¹².

É difícil saber até que ponto os árabes foram decisivos para os autores renascentistas ou modernos do século XVII e XVIII. Mas é nesses períodos que duas leituras serão fundamentais e, por isso, aparecem em destaque no livro de Roberto Machado. Trata-se daquelas realizadas por Corneille e Lessing.

¹² Cf. MACHADO, R. op. cit., p.31.

Sobre Corneille vale destacar duas coisas: ele interpreta a catarse no sentido moral, acreditando que o efeito da tragédia é purgar semelhantes emoções – o terror e a piedade. Contudo, Machado elucida que esse purgar tem sentido de expulsar, eliminar. “Pois, na perspectiva cristã, que é a do classicismo francês, são as próprias paixões, e não apenas seu excesso, que são consideradas más”¹³. A segunda coisa a se considerar é a opinião de Corneille acerca das tragédias gregas: ele não acreditava que elas produzissem catarse – já que interpreta moralmente o termo – e afirma que seria sua tragédia, *O Cid*, capaz de tal efeito, pois nela o espectador sentiria a infelicidade do herói e iria refrear suas paixões temendo cair na mesma infelicidade¹⁴. É assim que interpretava as emoções, piedade pelo herói e terror em ter o mesmo destino.

Quanto a Lessing, podemos dizer que ele desempenha um papel essencial no contexto cultural da Alemanha de sua época. Sua importância, principalmente no campo das artes, é decisiva: foi responsável pela valorização de Shakespeare em seu país e crucial para o desenvolvimento dos movimentos pré-romântico e romântico. Isso ocorre justamente devido suas críticas ao classicismo francês – o que inclui Corneille. Na época em que viveu, a cultura alemã não tinha uma identidade, e no teatro, os fundamentos eram todos franceses – algo que Lessing queria mudar. Embora seus trabalhos tenham sido importantes em outras áreas, como ciência e religião, Lessing segue outro autor, que no campo das artes exerceu tanta ou maior influência que a sua: Johann Joachim Winckelmann.

Winckelmann instaura um princípio para as artes que foi seguido por Lessing e pelas gerações seguintes. Ele estabelece um movimento cultural na Alemanha que buscava recuperar os antigos – e influenciou também os filósofos do trágico, como

¹³ Ibidem, p.33.

¹⁴ Cf. Ibidem, p.34.

Nietzsche. Sintetizamos o pensamento de Winckelmann pelas palavras de Pedro Sussekind:

O texto das *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, primeira obra de Winckelmann, contém duas noções fundamentais que orientam toda a teoria de seu autor. A primeira delas é basicamente didática, uma vez que a defesa da *imitação dos antigos* se apresenta como uma recomendação, aos artistas jovens, de que partam do modelo da arte grega, em vez de recorrerem diretamente ao modelo da natureza. Mas, considerada como "o único caminho para nos tornarmos grandes, se possível inimitáveis", a ideia de imitação constitui um dos pilares do Classicismo alemão e se insere na tradição da *Querelle* dos antigos e dos modernos. A outra noção central na teoria de Winckelmann é a dupla definição do ideal de beleza da arte antiga, caracterizado como *nobre simplicidade e calma grandeza*. Esse ideal ressaltado pelo autor nas suas descrições das estátuas gregas revelaria a meta da arte, aquilo que a torna inimitável e, ao mesmo tempo, faz dela um modelo a ser imitado¹⁵.

Esse imitar não é no sentido de cópia, mas o imitar do *como fazer* dos gregos, que buscavam produzir a arte pelo ideal de beleza – exemplificado pela “nobre simplicidade e calma grandeza” que o autor encontra com perfeição na escultura *Lacoonte*, hoje exposta no Vaticano. Mas o essencial em Winckelmann, em nosso entendimento, não foi o princípio de imitar, e sim, como supracitado, o movimento cultural que instaurou, fazendo com que os alemães buscassem inspiração na Grécia para suas reflexões – por isso foi normal muitos filósofos refletirem sobre a tragédia grega extasiados com essa cultura¹⁶.

¹⁵ SÜSSEKIND, P. *A Grécia de Winckelmann, Kriterion*, Belo Horizonte, n.117, 2008, p.68-9.

¹⁶ Vale mencionar que esse retorno nunca parece ter sido um retorno de fato, não se acreditava na possibilidade de retornar *de fato* aos gregos, mas sim em compreender o modo de fazer dos gregos. Assim, não se buscava uma Grécia na Alemanha. Nietzsche, por sua vez, acreditava que a Grécia poderia ressurgir no seu país, através da música de Wagner, demonstrando ser mais radical que Winckelmann.

Lessing segue essa tendência¹⁷. Sua crítica ao classicismo francês fez com que formulasse sua própria interpretação da *Poética* – demonstrando que se afasta da ideia de existir regras normativas dessa obra, mas não de Aristóteles em si. Para ele o teatro francês com sua postura não conseguia atingir o essencial da tragédia, que seria a catarse. Seria Shakespeare quem poderia realizar tal tarefa. Lessing interpreta a catarse, primeiro alterando a significação de *phóbos* – e conseqüentemente das emoções que suscitam o efeito:

Uma primeira característica da leitura de Lessing é defender que não se trata de terror (*Schrecken*), definido por ele como ‘um temor súbito, surpreendente’... ‘que nos assalta pela imprevista percepção de um sofrimento em vias de acontecer a outrem’. E a razão é que esse terror já está compreendido na compaixão; o terror teatral já é compadecimento, terror compassivo. Assim como pensava Corneille (...), para Lessing, quando Aristóteles diz *phóbos*, fala de temor (*Furcht*), que não é de modo algum ‘o temor que o mal iminente de outrem desperta por esse outrem, mas sim o temor por nós próprios, que brota de nossa semelhança com o personagem sofredor; é o temor de que as calamidades a ele destinadas possam atingir a nós mesmos; é o temor de que nós próprios possamos nos tornar o objeto compadecido’. E Lessing conclui essa passagem com uma fórmula lapidar: ‘Numa palavra: este temor é a compaixão referida a nós mesmos’¹⁸

Como se pode perceber, ele dá um passo importante: rompe, em alguma medida, com a leitura normativa da *Poética* de Aristóteles. Dizemos em alguma medida porque Lessing ainda se ocupa com o efeito que a tragédia deve suscitar, entre outros elementos para compor uma peça, ou seja, ainda não se ocupa da ideia de tragédia. Sua crítica se endereça principalmente ao Classicismo francês, que seguia as regras de composição ao pé da

¹⁷ Cf. MACHADO, R. op. cit., p.37.

¹⁸ *Ibidem*, p.39.

letra, mas não conseguia despertar o efeito necessário para as emoções. Suas críticas incidem principalmente sobre as regras das três unidades – tempo, ação e lugar – tratada por Corneille nos discursos. O autor alemão defende a superioridade da ação sobre as unidades de tempo e de lugar.

Porém, nem mesmo seu brilhantismo foi capaz de fazê-lo escapar do principal problema de interpretação da *Poética*: a moralização. Sua ideia de catarse em contraponto à dos franceses e em defesa de Shakespeare o fez pensar em uma purificação que tornaria os homens melhores. De modo que ele permanece atrelado à relação tragédia e moral, pois afirma que todos os gêneros poéticos devem melhorar-nos, nos tornar mais humanos¹⁹.

Ao afirmar que as tragédias shakespearianas eram capazes de suscitar a catarse, mesmo que não seguissem as regras aristotélicas, como faziam as tragédias francesas, Lessing rompe com a normatividade – mas relaciona tragédia e moral ao vincular a intelecção de determinados valores ao aprimoramento humano. Assim, acaba por não conseguir instaurar uma filosofia do trágico, mas seu pensamento contrário às ideias do Classicismo, foi indispensável para abrir espaço para tal pensamento.

O que podemos perceber a partir desse processo moralizante é que as tragédias modernas, devido ao contexto da qual emergem, não se assemelham às antigas, pois as barreiras são muitas – há a perda do sentido religioso, as questões semânticas que se perdem na tradução do texto –, e ainda assim, mesmo que falássemos em qualquer moral na tragédia, a diferença entre os valores helênicos e os cristãos contribui para que haja uma distância enorme que separa a cultura dos gregos da dos modernos. Por isso, não é incomum dividi-las entre antigas e modernas – divisão que muitos filósofos, como Nietzsche, tinham em mente ao olhar para o trágico. Essa divisão se faz presente na obra que analisaremos a seguir e que delimita a filosofia do trágico e seus integrantes.

¹⁹ Cf. *Ibidem*, p.41.

1.3 As teses de Peter Szondi

As doutrinas que interpretaram a *Poética* como um texto normativo perduraram por séculos. As primeiras leituras que romperam com esse modelo aparecem no contexto do Idealismo alemão: o filósofo que inicia essa ruptura e, por consequência, institui uma nova perspectiva, teria sido Schelling. Quem institui esse ponto de vista é o escritor e ensaísta húngaro Peter Szondi. Tal interpretação ganhou muita força na filosofia, instaurando uma subárea da estética ao diferenciar o substantivo tragédia do adjetivo trágico. Suas teses sobre a filosofia do trágico são enunciadas no seu *Ensaio sobre o trágico*. É logo no início que afirma essa distinção:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como sendo a origem da arte e da catarse como efeito da tragédia – não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações²⁰.

A obra é estruturada da seguinte maneira: uma introdução, que ele intitula de “Poética da tragédia e filosofia do trágico”, a análise de doze filosofias do trágico, uma transição de nome “Filosofia da história da tragédia e análise do trágico” e, por fim, a análise das oito tragédias – com base na escolha das tragédias a serem analisadas, é seguro dizer que Szondi tem uma predileção

²⁰ SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.23.

pelas tragédias modernas, pois das tragédias antigas, apenas o *Édipo rei* figura no livro.

Dentro dessa estrutura, Szondi oferece as três principais características da filosofia do trágico: (i) ela e seus conceitos, tragicidade [*Tragik*] e trágico [*Tragisch*], são fundamentalmente alemães – pois com exceção de Kirkegaard, todos os filósofos que aparecem são alemães²¹; (ii) não há o trágico, como essência, por esse motivo as filosofias desse tipo são dotadas de tragicidade, do mesmo modo que nas poesias trágicas. A filosofia do trágico se assemelha, então, ao voo de Ícaro: “quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deveria impulsioná-lo para o alto²²”; (iii) como não há um conceito único de trágico, deve haver algo que seja comum a todas as estruturas das filosofias do trágico. Para Szondi, seria a dialética.

Tratemos de explicitar essas características. A primeira é talvez a mais simples e não apresenta grandes questionamentos. A Alemanha é marcada profundamente pela concepção já referida de Winckelmann, historiador da arte que, no século XVIII, iniciou um movimento cultural centrado na tentativa de retorno aos gregos antigos. Significava dizer que o fortalecimento da nação alemã seria possível através da imitação daqueles. Tal movimento perdurou na tradição alemã entre os poetas e os filósofos, e, nesse sentido, a tragédia era um tema importante para os mesmos. Essa estima esclarece porque é prudente creditar aos alemães os conceitos de trágico e tragicidade.

Um dos pontos altos da investigação de Szondi aparece no início da “Transição” do *Ensaio*. É quando ele sustenta que não existe o trágico enquanto essência. Para tanto, lança mão das ideias de Walter Benjamin, que por sua vez, recusou-se a ver a ideia de tragédia em algo que não estivesse ligado a uma situação

²¹ Cf. *Ibidem*, p.24-5

²² *Ibidem*, p.77.

histórica²³ – e com isso impede que se conceba o trágico como um conceito atemporal.

É desse modo que Szondi não acredita que os filósofos tenham chegado a compreender o trágico, mas apenas *um* trágico – que pertence a um contexto específico. O que aqui parece indicar um problema é, na verdade, a característica que possibilitou Szondi afirmar que as filosofias do trágico teriam tomado o lugar das tragédias – ideia que ele põe em jogo logo no início de seu trabalho²⁴, mas que apenas na “Transição” pode ser esclarecida. Ora, na sua busca pelo conceito de trágico, e conseqüentemente, na impossibilidade de alcançá-lo enquanto essência, as filosofias acabaram sendo tomadas por uma tragicidade, tal como a tragicidade que existe nas tragédias shakespearianas. Essa segunda característica é extremamente importante para a investigação do assunto. Com ela, podemos dizer que o trágico e a tragicidade não se limitam aos palcos do teatro, mas aparecem em diversas esferas da vida – como neste caso, a filosofia.

Já a dialética, terceira característica, seria o elemento comum entre todas essas filosofias e, sendo assim, deveria valer como critério para suas análises. Entre todas, sem dúvida esta é a mais fundamental. Szondi escreve:

Mas a partir daí, como a partir da crise na concepção do trágico na era pós-idealista, chega-se apenas a uma conclusão: não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável²⁵.

²³ Cf. *Ibidem*, p.77.

²⁴ Cf. *Ibidem*, p.24.

²⁵ *Ibidem*, p.84-5.

Quando o autor nos fala de uma dialética do trágico, é necessário ter em vista que o termo, dialética, não pode ser tomado em uma acepção muito geral ou descontextualizada – embora todas as definições sejam entrelaçadas, elas guardam suas diferenças. Sabemos que foi um termo caro aos gregos, pois desde os pré-socráticos a dialética já era constante no filosofar. Ele indica o modo de pensar dos antigos, que ocorre por binômios como bom e mal, justo e injusto, dentre outros. O pensamento lidava com as oposições que surgiam²⁶. Porém, nem todos os filósofos fazem o mesmo uso da dialética. Em Platão, por exemplo, temos um diálogo propriamente dito, um procedimento de perguntas e respostas que visa identificar os erros ou contradições e, por consequência, superá-los para se chegar a um conhecimento mais próximo do inteligível, da verdade. Aristóteles, por sua vez, não a concebe como um procedimento de perguntas e respostas, mas uma maneira de investigar nos moldes do silogismo, isto é, a partir das premissas se verifica a validade da conclusão do argumento.

Na modernidade, a concepção de dialética vai ganhar uma nova forma, mais precisamente no Idealismo alemão – onde podemos destacar Hegel. É essa a concepção que marca fortemente o escrito de Szondi²⁷. Na filosofia hegeliana, a dialética não é um meio de argumentar ou investigar os argumentos. Ela é a força motora da história, o próprio processo de desenvolvimento do pensamento e das coisas. Conforme explica Hegel na *Enciclopédia*:

A dialética, ao contrário, é esse ultrapassar imanente em que a unilateralidade, a limitação das determinações do entendimento é exposta como ela é, isto é, como sua negação. Todo finito é isto, suprasumir-se a si mesmo. O dialético constitui pois a alma motriz do progresso científico pelo qual entram no conteúdo da

²⁶ Cf. SPINELLI, M. *Questões fundamentais de filosofia grega*. São Paulo: Loyola, 2006, p.141-6.

²⁷ No final da introdução do *Ensaio*, Szondi deixa claro a importância de Hegel para as demais interpretações. Porém, embora esse filósofo seja responsável por boa parte de sua concepção de dialética, é interessante notar que ele não parece ser unânime, pois fala tanto de dialética negativa quanto de dialética positiva em seus comentários.

ciência a *conexão* e a *necessidade imanente*, assim como, no dialético em geral reside a verdadeira elevação – não exterior – sobre o finito²⁸.

Assim como os filósofos antigos fizeram uso da dialética para lidar com as contradições que surgiam no seu pensar, os filósofos do trágico – de Schelling a Scheler – não foram diferentes, mas ao invés de um uso da dialética como método argumentativo, buscaram estruturar o pensamento para que se alinhasse ao mesmo processo de desenvolvimento da ciência e da história e que é dialético. Não para validar um argumento e estabelecer algo como verdadeiro, mas para compreender esse desenvolvimento.

A predileção de Szondi pelas tragédias modernas, que se adequam a perspectiva do idealismo alemão, foi um ponto criticado em sua teoria. Sobre isso Markus Lasch explica:

Nota-se, pelas expressões “unidade dos opostos”, “peripécia de um em seu contrário” e “autocisão”, que esta definição ainda é tributária de Hegel – como o próprio Szondi, aliás, frisa em mais de um momento –, no entanto, tributária sem pressupor qualquer sistema hegeliano. Contudo, é exatamente nesse ponto que Hans-Dieter Gelfert, em seu estudo sobre a tragédia, critica uma espécie de pensamento vicioso por parte de Szondi. Na medida em que todas as teorias do trágico analisadas por Szondi teriam nascido na zona de irradiação do idealismo alemão, cuja figura de pensamento predileta seria justamente a dialética, não seria de se admirar que esta dialética retornasse também enquanto momento estrutural do trágico. Por outro lado, Szondi seria muito menos convincente na tentativa de evidenciar a referida estrutura dialética nas oito tragédias por ele analisadas. Cabe observar que o próprio Szondi antecipa de certa forma essa crítica ao ponderar que a significância do momento dialético para o trágico decorreria também do fato de ele ser apreensível onde não se fala ainda de uma filosofia do trágico, mas sim de uma poética da tragédia: em Aristóteles, Lessing e Schiller. Além disso, Gelfert concede a estrutura dialética

²⁸ HEGEL, G. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Vol. I. Tradução de Paulo Menezes com a colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995, p.163.

em pelo menos quatro das tragédias analisadas por Szondi – Édipo rei, de Sófocles; *Demétrio*, de Schiller; *A família Schroffenstein*, de Kleist e *Morte de Danton*, de Büchner –, dizendo ainda que Szondi teria achado a mesma estrutura também na *Antígona* de Sófocles. Contudo, a concessão é revogada no momento imediatamente seguinte. Se Szondi tivesse escolhido qualquer outra tragédia grega, diz Gelfert, como por exemplo *Ajax*, *As troianas* ou *Medeia*, a demonstração da estrutura dialética provavelmente não teria tido o mesmo êxito. Já sua interpretação de *Otelo* seria completamente equivocada²⁹.

O autor do *Ensaio sobre o trágico* escolheu muito bem quais tragédias fariam parte do conjunto de sua obra, pois do contrário poderia encontrar problemas em sustentar a tese sobre uma dialética do trágico. Só que mencionamos acima que a dialética surgiu na Grécia como maneira de lidar com as oposições, e, nos orientando a partir dessa característica do pensamento grego, é possível compreender como Szondi consegue sustentar sua tese.

Diferente do que o autor quer nos fazer pensar, no trágico, o elemento mais essencial não é a dialética. Ela emerge, justamente, com um propósito: o de dar conta desse elemento essencial – que existe desde os primórdios da filosofia. Nos referimos às contradições ou ao conflito³⁰. Ora, quando inicia sua análise da filosofia de Schelling, Szondi cita um trecho das *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, que remete justamente ao conflito. Todos os filósofos, em algum momento, encontram-se diante dessa questão tão cara às tragédias. Podemos afirmar que ele marca diversos pensamentos, como o de Goethe, onde aparece pela dicotomia dever *versus* querer, ou então Schelling, liberdade humana *versus* destino. Todos que filosofaram sobre o trágico abordam o conflito de alguma maneira. Desse modo, não foi difícil para Szondi estabelecer uma dialética nessas filosofias. E

²⁹ LASCH, M. *Peter Szondi e as visões do trágico na modernidade. Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n.27, Jan/Jul., 2013, p.217-8.

³⁰ Contradição e conflito são palavras usadas aqui como sinônimos, sem distinção uma da outra.

justamente por isso, uma dialética muito específica, pois as de Platão e Aristóteles não se encaixam perfeitamente no conflito entre o ser humano e o destino, já que não se trata de argumentar e contra-argumentar sobre ele – isso é um fenômeno da própria existência, da própria história da humanidade. E como para Szondi todo gênero poético engendra-se dentro de contexto sócio-histórico, é normal que ele faça uso da dialética mais próxima do idealismo, pois é na modernidade que esse conflito vai ser de interesse ao indivíduo.

Para explicar isso, precisamos direcionar nosso olhar para a gênese da filosofia do trágico – não são o início propriamente dito, mas ao que a tornaria possível –, assim percebemos que o conflito está lá, ele a origina, antes mesmo de Schelling refletir sobre. Podemos identificá-lo na filosofia de Kant. Conforme explica Roberto Machado:

Se a tragédia apareceu, na modernidade, como o primeiro modelo do pensamento dialético, quando se pensa sua relação com a filosofia de Kant isso significa basicamente duas coisas: em primeiro lugar, que a tragédia foi vista como modelo de uma solução ao que Kant chamou de “antinomia”, no segundo capítulo, “A antinomia da razão pura”, do Livro II da “Dialética transcendental” da *Crítica da razão pura*; em segundo lugar, que o conflito trágico apresentado pela tragédia foi pensado a partir da teoria kantiana do sublime, exposta na “Analítica do sublime” da *Crítica da faculdade do juízo*, por um deslocamento do privilégio que Kant concede à natureza, quando trata dos juízos de beleza e de sublime, para o campo da arte. O que, como veremos, vai possibilitar a tragédia ser pensada como uma arte que apresenta dramaticamente uma contradição³¹.

³¹ MACHADO, op. cit., p.49. E ainda, para compreender melhor a relação entre Kant e o trágico cf. BARBOSA, R. Kant trágico In: ALVES JÚNIOR, D. G (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUME, 2007. (Coleção Ensaios – 1). Nesse escrito Barbosa explica não apenas a tragicidade da filosofia de Kant, mas o conflito que mencionamos antes, que se dá pela liberdade do sujeito e a necessidade objetiva.

Soma-se a isso o fato de o próprio Hegel ter reconhecido o valor de Kant para sua dialética no §81 da *Enciclopédia*:

Nos tempos modernos, foi Kant sobretudo que trouxe de novo a dialética à memória, e a instaurou de novo em sua dignidade, e isso por meio do desenvolvimento — já discutido (§ 48) — das assim-chamadas antinomias da razão; em que não se trata, de modo algum, de um simples vaivém entre razões, nem de um agir meramente subjetivo, mas antes [se trata] de mostrar como toda a determinação abstrata de entendimento — tomada somente como ela se dá a si mesma — se converte imediatamente em sua oposta³².

Em razão disso, sustentamos que o conflito é o mais fundamental para o trágico, e, se Szondi buscou trazer à tona uma dialética na filosofia do trágico, de maneira que ela pudesse valer de critério para suas análises, isso só foi possível devido a esse elemento.

Porque a argumentação do autor é passível de questionamentos, nos interessa resgatar aquilo que o *Ensaio sobre o trágico* lega aos estudos sobre o tema. Havíamos afirmado que ao falar de tragicidade nas filosofias, ele demonstra que o fenômeno do trágico não se restringe ao teatro, e assim não desaparece, ainda que a tragédia, enquanto gênero poético, se encerre. Mesmo na impossibilidade de um conceito universal, pois enquanto existir o conflito, o trágico persistirá.

É nesse sentido, de pensar o conflito que se encaixa a filosofia nietzschiana. Contra as moralizações da tragédia e a entendendo como um gênero que expressava uma visão de mundo, e não como uma arte que buscaria ensinar determinados valores.

³² HEGEL, op. cit., p.164.

1.4 O Nascimento da Tragédia

Podemos dizer que *O nascimento da tragédia* é um dos escritos mais problemáticos de Nietzsche – e não afirmamos isso para desqualificar o livro. Muito diversamente, entendemos que nele já se encontram expostos certos pensamentos que serão importantíssimos para o que o filósofo desenvolverá posteriormente. Mas dizemos “problemático” justamente pelas afirmações a seu respeito, que o próprio autor faz depois – e também devido a algumas interpretações que podem até ser consideradas injustas, mas que devemos investigar.

Entre os anos de 1869 e 1879, Nietzsche foi professor de filologia clássica na Universidade da Basileia. *O nascimento da tragédia* é publicado em 1872 – teria sido escrito um ano antes, num tempo em que seu autor já exercia sua atividade no magistério. De modo que, embora seja o primeiro livro dado à publicação, não se trata do primeiro escrito de Nietzsche sobre o tema. Antes disso, estudos sobre a tragédia ática e sobre a Grécia antiga já haviam sido elaborados como parte das tarefas docentes, do que a *Introdução à tragédia de Sófocles*, “O drama musical grego”, “Sócrates e a tragédia” e “A visão dionisíaca do mundo” são exemplos. Todos esses estudos formam uma espécie de prelúdio ao *Nascimento da tragédia*. Tomando a obra a sério, seria equívoco nosso justificar alguns problemas que ela apresenta apenas por esse dado contextual. Nosso intento é apresentar as teses ali sustentadas e refletir filosoficamente sobre sua consistência – e com isso buscar demonstrar que, de certa maneira, Nietzsche já sentia bastante desconforto com o espaço institucional que ocupava.

Um dos pontos-chaves para compreender o livro é ter em mente que não é apenas a arte que então preocupava o filósofo. O que está em jogo para ele é o destino da cultura. Muitos de seus escritos abordariam ainda o tema – os melhores exemplos, tendo em vista o período em que lecionou, são sem dúvida os que refletem sobre a educação. Nosso filósofo enxergava em sua pátria

uma espécie de declínio cultural, e, por esse motivo, traz a arte trágica como uma maneira de recuperar um espírito grego, que ele entende ser um meio de fortalecer a nação alemã – como vemos, um projeto nem um pouco original, já que o mesmo fora iniciado com Winckelmann. Assim concordamos com Richard Schacht quando este elucida:

O nascimento da tragédia para Nietzsche foi um evento de grande importância; esse evento não envolve apenas a aparição de uma nova forma de arte, de modo que se abre outro capítulo no desenvolvimento da arte. Isso torna possível, posteriormente, uma transformação da vida humana, a qual ele entende ter sido, de longe, um momento muito mais importante do que geralmente é reconhecido³³.

Ao olhar para o nascimento da arte trágica, ele não enxerga apenas o surgimento de uma nova forma artística, não se limita à estética ou à filosofia da arte, mas vai além e observa ali um momento de transformação da existência – o que não significa, de forma alguma, que ele menospreze a arte. Pelo contrário, o fato de buscar esse fortalecimento nela, demonstra que ele vê o campo artístico como a base para todas as formas de desenvolvimento humano, seja o conhecimento ou a ética; em todo seu filosofar, a arte está presente. Essa preocupação, que ultrapassa um campo específico em *O nascimento da tragédia*, mostra uma postura levada adiante por nosso autor em todos os escritos tardios. Esta consiste em realizar um diagnóstico – talvez nesse período ainda de maneira rudimentar – acerca da situação cultural de um povo – por isso se autodenominaria mais tarde “médico da cultura”. Observamos, porém, que no diagnóstico da cultura grega, ele busca uma cura para os alemães.

³³ SCHACHT, R. *Nietzsche*. New York: Routledge, 2002, p.497. “The birth of tragedy for Nietzsche was an event of the greatest significance; for it did not merely involve the appearance of a new art-form, thus opening another chapter in the development of art. It also made possible a further transformation of human life, which he conceives to have been and to be of far greater moment than is generally recognized”.

Para realizar essa tarefa ele vai tomar emprestados elementos do pensamento de Schopenhauer, Kant e Wagner. Os “impulsos artísticos da natureza” que Nietzsche caracteriza no livro, o apolíneo e o dionisíaco, se relacionam à distinção kantiana entre fenômeno e coisa em si, e principalmente, àquilo que Schopenhauer chamou de representação e vontade. Inclusive, sempre que Nietzsche usa esse termo, ele o faz no sentido deste seu mestre. A vontade enquanto algo informe e sem objetivo, consiste num princípio turbulento. Esse único princípio básico se manifesta em si mesmo de diferentes maneiras, e, conseqüentemente, os fenômenos da natureza enquanto uma experiência dessa profusão de processos são aparências de certas instâncias disso, de modo que cada forma de existência seria uma manifestação desse princípio dinâmico³⁴.

O livro se estrutura abordando três pontos principais: o nascimento da tragédia através do conflito e da aliança estratégica entre os impulsos estéticos apolíneo e dionisíaco, a morte da tragédia através do racionalismo socrático que, artisticamente, apareceria nas peças de Eurípides e, por fim, a música wagneriana como o renascimento da tragédia na modernidade.

Como alguém que enaltece a arte e enxerga nela forças para transformações inimagináveis, Nietzsche elabora um pensamento que valoriza a aparência e assim constrói uma metafísica de artista em seu livro. Esse tipo de metafísica não apenas exalta a aparência, como também investiga a essência do mundo prezando o saber artístico ao invés do saber racional-científico. Como afirma no “prefácio a Richard Wagner”, a arte seria “a atividade propriamente metafísica desta vida”³⁵. Nosso filósofo pensa o seguinte: a essência do mundo pode ser manifestada pela aparência – e isso fora realizado através da arte trágica. Sem mais

³⁴ Cf. *Ibidem*, p.478.

³⁵ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 2ª ed. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p.26. *Grifo do autor*.

demoras, iniciemos a análise do livro para melhor compreender esse pensamento. Nietzsche inicia *O nascimento da tragédia* pelas seguintes linhas:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionísíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionísíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática³⁶.

A tragédia, segundo ele, nasce não apenas do conflito, mas da aliança estratégica firmada entre os dois impulsos, que por sua vez, provêm da própria natureza, ela mesma sendo artística. E como os mesmos são fundamentais para o texto, vamos elucidá-los.

O impulso apolíneo – que toma emprestado o nome do deus Apolo – é relacionado ao sonho. É também o responsável por dar formas às coisas, tornando-as claras e bem delimitadas. Logo, Nietzsche contraria a ideia comum de que Apolo é o deus da música,

³⁶ Ibidem, p.27.

e entende que seriam a pintura, a escultura e a epopeia, por exemplo, que possuem características propriamente apolíneas. Essas mesmas características também aparecem na esfera ética, sendo melhor apresentadas pelas máximas encontradas no Templo de Delfos: “nada em demasia” e “conhece-te a ti mesmo”. De modo que, o que entra em jogo com ele são as noções de medida e proporção³⁷.

Também ao impulso apolíneo cabe a individuação. É aqui que o autor faz uso do conceito de *principium individuationis*, em sua acepção schopenhaueriana: esse é o princípio diferenciador, que separa os indivíduos entre si, demonstrando o porquê de um ser diferente dos demais³⁸. Roberto Machado³⁹ explica que a arte épica transforma a crueldade em disputa. Assim, se elucida o apolíneo pela noção do *ágon*, pois pela disputa, pelo combate individual o grego dava brilho à existência e tornava a vida digna de ser vivida. Seu brilho vem de sua busca pela glória – quanto mais gloriosa suas vitórias e conquistas, mais reluzente seria sua existência. Afinal se pensarmos, por exemplo, em Aquiles: o que seria desse herói se não fosse por sua individualidade? Apenas um mero mortal. O que separa Aquiles dos demais é justamente sua glória, que fez com que seu nome permanecesse enquanto o corpo apodrecia – temos nela uma imagem muito nítida que o separa dos demais. Contudo, a individuação não mostra a essência do mundo, ela é ilusão, ou se preferirmos um termo mais adequado: aparência. A aparência pode ser explicada pelo “véu de Maia⁴⁰” –

³⁷ As propriedades apolíneas aparecem com esmero no estado e na arte dórica. Observemos, por exemplo, a arquitetura dórica: são construções grandiosas, ali nada falta e nada excede, as figuras eram geometricamente perfeitas em suas medidas.

³⁸ A individuação não se limita aos humanos, mas engloba todas as coisas, é o que as tornam singulares.

³⁹ Cf. MACHADO, op. cit., p.204.

⁴⁰ Para Schopenhauer o “véu de Maia” é o mundo fenomênico e encobre a essência, ou melhor, a Vontade. E ao utilizar essa denominação ele remete-nos a filosofia dos Vedas, isto é, indiana. Nietzsche não parece dar ao “véu de Maia” uma definição muito distante do original, a única diferença é que ele liga este – e outros conceitos schopenhaurianos – as suas próprias teses a fim de explicitá-las.

outro conceito tomado de empréstimo a Schopenhauer. O véu encobre a existência, oculta o mundo tal como ele é, nos referindo à filosofia nietzschiana, ele o faz através das imagens apolíneas e, conseqüentemente, protege os homens da visão de um mundo repleto de horrores. E as aparências que protegem os homens, também embelezam a existência. O ponto alto do impulso apolíneo é justamente esse: o grego se protegia na beleza – e não na promessa de “algo melhor” –, e é com essa atitude que a enaltece⁴¹.

A pergunta que devemos realizar agora é: do que os gregos se protegem? Resposta: da sabedoria dionisíaca. Esse outro impulso da natureza nos remete às festas orgiásticas, ao culto dos sátiros devotados a Dionísio. Todavia, as Sáceas existiam em todo mundo antigo, “de Roma até a Babilônia”. Nietzsche quer assim impedir que se confunda os gregos dionisíacos com os bárbaros dionisíacos⁴² – ou seja, as Sáceas não são um fenômeno artístico, apenas as orgias, específicas do mundo grego, é que engendrariam o fenômeno da tragédia. E com isso se faz notar que Dionísio não é uma divindade propriamente grega, e, por essa razão, causa desconforto nos gregos apolíneos. O contraste entre as divindades é muito perceptível pela descrição das orgias, onde as exigências apolíneas eram desconsideradas, e, conseqüentemente, ali imperava a desmedida, os participantes, tomados por um êxtase, transgrediam os limites estabelecidos.

Só que a transgressão dos limites não acontecia por mero capricho. Essa ocorrência demonstra que as regras existentes numa cultura apolínea são superficiais. Se fossemos colocar em outras palavras, poderíamos afirmar que essa transgressão interrompe uma força aniquiladora que é contra tudo que provém

⁴¹ Cf. MACHADO, op. cit. Lembrando, novamente, que Nietzsche segue o movimento de Winckelmann, que por sua vez compreendida o ideal de beleza grego justamente como apolíneo. Nesse sentido, a caracterização do belo em Nietzsche não se distancia desse movimento.

⁴² É importante frisar que Nietzsche, além de distinguir um dionisíaco grego e outro bárbaro, também distingue um dionisíaco natural, isto é, enquanto apenas impulso da natureza, e o dionisíaco artístico que vai aparecer no teatro.

do âmbito do corpo, ou mais precisamente, os instintos. Esse bem-estar frente aos instintos, próprio do dionisiaco, vai ser de alto valor para Nietzsche. Ao romper essa linha, ele apresenta uma verdadeira sabedoria frente à existência – permitindo um aprofundamento nela. Sabedoria expressa na seção 3 de *O nascimento da tragédia*, quando da narrativa da lenda do rei Midas que perseguiu o sábio Sileno, companheiro de Dionísio, e lhe perguntou qual seria a melhor e a mais preferível coisa ao homem, e Sileno, implacável, responde: “Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”⁴³.

O grego, ao ter conhecimento da existência “nua e crua”, se protege no mundo onírico, para que assim a vida se torne suportável. Isso fornece para o povo grego uma espécie de defesa frente ao sofrimento, e assim, se esclarece uma das afirmações mais famosas do livro: “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”⁴⁴. Ora, se essa existência tão cruel e assombrosa poderia fazer qualquer um desistir e lamentar, como o grego a enfrenta? Justamente porque transformou sua vida em um fenômeno estético, em que “[...] nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau”⁴⁵. É na tragédia que os horrores da existência são transformados em arte, ou a sabedoria dionisiaca transfigurada em imagens que suscitam prazer pela vida – através da arte tudo pode tornar-se um tonificante ao viver, mesmo o sofrimento. Diferentemente dos modernos – ou da contemporaneidade – não se cria *outra* vida, mas se cria para tornar *esta* desejável. O ideal apolíneo não é o

⁴³ NIETZSCHE, op. cit., p.36

⁴⁴ Ibidem, p.47.

⁴⁵ Ibidem, p.36.

ideal cristão. O cristianismo vê os horrores da vida e oferece um paraíso, já o apolíneo os transfigura em algo belo. Os gregos antigos apenas conseguiram realizar tal tarefa porque possuíam uma sensibilidade ao que há de difícil na vida, uma sensibilidade ao sofrimento totalmente distinta da sensibilidade atual.

Para os gregos antigos, sofrimento e alegria não formam oposições. O grau de alegria por um determinado acontecimento é proporcional ao grau de sofrimento pelo mesmo ocorrido. Logo, não é necessário dizer que se tentarmos extirpar um, faríamos o mesmo com o outro. A incapacidade de se alegrar com a vida é a incapacidade de tomar a dor como algo que potencialize a nós mesmos⁴⁶.

O nascimento da tragédia, porém, ainda não está totalmente explicado. Na abertura do livro, Nietzsche afirma que Apolo é o deus das artes plásticas e Dionísio da música. E esse ponto é central para o esclarecimento de como a tragédia é a aliança entre os dois impulsos.

Como o dionisiaco é êxtase e desmedida, ele rompe com o *principium individuationis* que segrega os homens e, assim, irá uni-los novamente ao ser, à essência, ao “Uno primordial”. Nesse âmbito não existe mais separação entre os homens, não há mais senhor ou escravo, apenas o humano reunido à natureza. Algo possível apenas através da música. E do mesmo modo, Nietzsche explica a distinção entre a música apolínea e a dionisiaca. Enquanto a primeira era apenas ritmo que servia para expressar

⁴⁶ Uma relação parecida é estabelecida por Freud no texto “O Eu e o Id”. Nesse escrito, ele não trabalha com a alegria e o sofrimento, ele tematiza a relação entre amor e ódio, sustentando que, o ódio acompanha o amor, e vice-versa. Logo, um pode transformar-se no outro, pois não se trata, necessariamente, de sentimentos distintos: “a observação clínica nos mostra que o ódio é não somente o inesperado acompanhante regular do amor (ambivalência), não apenas o seu frequente precursor nas relações humanas, mas também que o ódio, em várias circunstâncias, transforma-se em amor, e o amor, em ódio” FREUD, S. *O Eu e o Id*. In: *Obras completas*. Vol. 16. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.39. Do mesmo modo, só se pode alegrar-se com a vida, se compreendermos que também podemos sofrer nela. Nietzsche não criticaria o sofrer, mas a permanência no sofrimento, o que levaria à constante negação desta. Esse pensamento ele toma dos gregos trágicos.

os estados apolíneos, apenas “arquitetura dórica em sons”, ela não possuía a característica mais elementar que pertencia justamente à do segundo tipo: “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”⁴⁷. Essa característica é estritamente dionisíaca, sendo que a música não pode ser considerada de outra forma na perspectiva do autor.

Soma-se à escolha da música como “arte maior”, por assim dizer, o fato de que ela é a melhor expressão da vontade. Como explicamos, esse termo é concebido no sentido schopenhaueriano, ou seja, remetido à essência, que seria um princípio turbulento, sem objetivo e forma. Logo, nem por conceitos e nem por imagens, como as apolíneas, a essência poderia ser expressa, mas apenas por um tipo de arte que se assemelha a esse princípio, que se expresse como tal.

Nietzsche concede especial valor à música no seu pensamento sobre a tragédia. Nesse aspecto, o principal elemento de uma peça, aquele que expressa a essência, a sabedoria dionisíaca, é a parte musical, isto é, o coro. Para ele, originalmente a tragédia era apenas coro na sua embriaguez e culto ao deus Dionísio. O fenômeno que ocorreria na arte trágica, após seus anos iniciais, seria a junção de música e palavra, mas de uma maneira bem específica. Para explicitar isso ele nos apresenta o nome de dois poetas: Homero e Arquíloco.

Enquanto Homero seria o poeta épico, e assim, apolíneo, Arquíloco é o poeta lírico e que introduz a canção popular na literatura – ele é dionisíaco. Como afirma Nietzsche: “A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia”⁴⁸. O fenômeno que ocorre aqui, pela lírica, é exatamente aquela união

⁴⁷ NIETZSCHE, op. cit., p.34

⁴⁸ Ibidem, p.48.

entre música e palavra. A especificidade dita acima é que a poesia lírica não apenas interpreta a música por meio de imagens, mas também porque ela “[...] depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si”⁴⁹. Basicamente, a palavra é serva da música, apenas ocupa um espaço na medida em que a música permite. Isso significa que a arte musical é muito maior e possui uma força mais grandiosa que a da palavra. A importância do coro trágico ressalta que a tragédia provém desse espírito da música, e com isso, torna-se arrebatadora, suscitando um *páthos* no espectador que o une ao que a civilização apolínea separou, exibindo o que ela encobriu.

Nas seções 8 e 9, Nietzsche ainda irá expor mais de seus pensamentos sobre as teorias do coro e criticar a maioria das teorias modernas, com exceção da de Schiller, condensada na expressão “muralha viva”. Segundo este, enquanto uma muralha viva, o coro não apresenta a realidade mesma, a arte trágica não é mera imitação desta. Somente enquanto vai além é que consegue, pela música, unir o homem ao ser, ao “Uno-originário”. Pode-se com isso afirmar que a função do coro, tomado aqui no seu sentido schilleriano, é proteger o fazer artístico – a transfiguração metafísica dos horrores da existência em algo belo que torna a vida desejável – do trivial, da realidade cotidiana sem estilo algum. Dessa maneira, impede que o espetáculo seja entendido como mera imitação daquilo que se encontra na superfície – o que ocorre, pelo viés artístico, é precisamente a expressão da vida em sua essência.

É com essa configuração que Nietzsche consegue afirmar que a tragédia nasce da música, e o apolíneo transfigura a sabedoria ali expressa em imagens. Entre os tragediógrafos, foi Ésquilo quem melhor representou esse processo. No seu teatro, onde só haviam deuses, a sabedoria dionisíaca falava alegremente pelo coro. E se com Sófocles temos ainda esse fenômeno artístico,

⁴⁹ Ibidem, p.51, grifo do autor.

com Eurípides a tragédia irá sucumbir ao negligenciar esse elemento crucial.

Na seção 10 se inicia a discussão sobre a morte da tragédia – que seria o diagnóstico mais vital sobre aquela cultura, pois o que ocorreria naquele momento atingiria toda a época ulterior. Para a tragédia, tanto o apolíneo como o dionisiaco são importantes – um não vive sem o outro, cada um é necessário à sua maneira. Contudo, na cena o objeto são as dores de Dionísio – Édipo ou Prometeu são máscaras dessa divindade, o único herói em cena. Até Eurípides a tragédia era o espaço onde aquela cultura podia lidar com a questão da existência e do sofrimento. Com esse fenômeno estético eles eram arrebatados, surpreendidos pelos horrores, e mesmo não havendo promessa de final feliz, era ali que tornavam a existência digna, suportável e mais importante, desejável. Mas com Eurípides algo mudou. Dionísio, fundamental para a tragédia, foi retirado, e engana-se quem pensa que por isso ali agora falaria exclusivamente Apolo. Segundo Nietzsche, quem fala nas peças era outro, não um deus, mas um espectador. Antes de enunciar quem é este, vale referir a dois pontos-chaves que levariam a tragédia, como diz nosso filósofo, a sucumbir por suicídio, diferentemente de suas “irmãs mais velhas”, que morreram em idade avançada.

Existem dois elementos que marcam o fim da tragédia: (i) a morte do mito para Eurípides; (ii) uma mudança no espectador. Ambos vão ocorrer devido ao modo como esse tragediógrafo vai estruturar suas peças. Ele promoveu mudanças significativas, como, por exemplo, a redução da presença do coro e uma “antropomorfização” do teatro – o mundo olímpico de Apolo deixa de existir. Todas essas mudanças propiciaram o fim do mito e não refletem apenas a parte técnica de sua obra, mas também seu conteúdo, muito mais racionalizado que o das peças de seus antecessores. É preciso fazer uma ressalva: pode parecer muito estranho a morte do mito para Eurípides, pois é notório que ele faz uso dos mesmos em suas peças – apenas para citar um exemplo, temos o dos Argonautas em *Medéia*. Acontece que, segundo a

interpretação de Nietzsche, o mito nas peças eurípidianas não ocupava um espaço privilegiado como nas peças de Ésquilo e Sófocles – podendo, inclusive, ser facilmente descartado. Ora, se em *Prometeu acorrentado* ou em *Édipo rei* o mito era necessário para justificar esteticamente a existência, em Eurípides há uma redução de seu papel, ele não justifica mais nada, o que justifica a existência agora é a racionalidade. Sem os elementos como a música e o mito, o bom andamento do drama, para esse poeta, só seria possível se estivesse estruturado sob um solo dialético.

Essa crítica de Nietzsche a Eurípides tem relação direta com outra mudança que o poeta realiza: a introdução do prólogo antes da ação, colocado na boca de uma personagem confiável⁵⁰. Desse modo, ele contextualizava e preparava o espectador. A intenção era trazê-lo para a cena. Agora, este não é mais alguém arrebatado pela arte, mas sim alguém capaz de julgá-la. Eurípides é o poeta que busca levar tudo à consciência, tudo pode ser apreendido por ela, nada ali era estranho, nada era instintivo. Como tudo agora era inteligível, era possível o ajuizamento sobre o drama. Podemos dizer que a mudança que ele promove no espectador é a de transformá-lo em crítico – submetendo a arte ao público. No entanto, Nietzsche ainda nos avisaria:

Diante dessa ponderação, vemos que a nossa afirmação, segundo a qual Eurípides levou o espectador ao palco, a fim de torná-lo verdadeiramente apto ao ajuizamento, era apenas uma afirmação provisória, e de que devemos procurar uma compreensão mais profunda de sua tendência. Ao invés, é algo conhecido em toda parte que Ésquilo e Sófocles, durante toda a vida, e por muito tempo, gozaram, com plena posse, do favor popular e que, por tanto, com respeito a esses predecessores de Eurípides, não se

⁵⁰ Ibidem, p.82. O prólogo é a parte que vem antes do coro, sendo geralmente um monólogo. Ao dizer que Eurípides introduziu o prólogo não podemos ser levados a pensar que em peças de outros tragediógrafos não se tinha essa parte. Na peça *Os sete contra Tebas* de Ésquilo, por exemplo, encontramos um prólogo, embora outras de suas peças não possuíssem um. O que não resta dúvida é que no desenvolvimento da arte trágica, foi com Eurípides que o prólogo ganhou maior importância.

poderia falar de modo algum de uma relação desequilibrada entre obra de arte e público⁵¹.

A esse enigma acerca da relação desequilibrada entre arte e público, também presente em Eurípides, Nietzsche vai responder que: se ele levou à cena a massa, na verdade era porque tinha apenas dois espectadores que realmente respeitava como ajuizadores de seus dramas. Um era o próprio Eurípides, mas o pensador e não o poeta. O segundo foi o que ocupou o lugar de Dionísio como falamos há pouco: Sócrates.

O poeta elabora o que se denomina no livro como “socratismo estético”. Suas tragédias eram elaboradas em cima de uma moral, uma visão de mundo não dionisíaca, mas sim dialética-racional. Se antes a tragédia era assombrosa e causava espanto, agora tudo era levado ao entendimento. O que Nietzsche critica na dialética socrática é justamente a visão que acredita ser possível a correção da existência através da razão, da consciência. Assim ela não era divinizada, enaltecida, mas vista como incerta e imoral. O quão imprudente seria, aos olhos de um filósofo afim da existência como Nietzsche, alguém ter a audácia, o atrevimento de dizer que ela estava errada. Se antes os gregos olhavam para ela e enxergavam a possibilidade de ainda viver, mesmo com todos os assombros, constituindo assim uma sensibilidade especial diante do sofrimento e das dificuldades do existir; agora se criava uma tendência ao *não sofrer* – ensinava-se a eliminar o sofrimento, isso só ocorreu devido a uma visão otimista que acreditava que tal coisa era realmente possível. Sócrates era o adversário de Dionísio, mas não um adversário como Apolo, que entrava em conflito e dali se criava algo novo. Era um adversário que queria eliminá-lo – pois para esta figura Dionísio era dispensável. Por isso Nietzsche afirma: “Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético”⁵².

⁵¹ Ibidem, p.76.

⁵² Ibidem, p.83.

Na visão de nosso filósofo, então, o fato que levou a tragédia a sucumbir foi a perpetuação da doutrina socrática na arte de Eurípidés: “‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’”⁵³. Essa era a lei para Eurípidés. É interessante notar que essa tendência socrática – que é também platônica – é claramente próxima da ideia dos árabes, renascentistas e outros modernos que buscavam, pela tragédia, *ensinar valores*, isto é, expor os valores que deveriam ser apreendidos intelectivamente. Isso, na verdade, permanece até hoje⁵⁴ – ao se tratar da época moderna e da contemporânea, não se faz presente apenas um platonismo, mas também valores cristãos.

Seguindo a interpretação de Nietzsche, podemos dizer que, no percurso da história, o otimismo socrático prospera e influencia a produção artística. Desde seu primeiro livro, o filósofo pensa na arte não como uma maneira de ensinar, mas antes afetar, provocar uma sensação que é própria dela. Em Eurípidés essa sensação é cortada devido à perda daqueles impulsos da natureza.

Nietzsche justifica a tendência de Eurípidés ao socratismo afirmando que o próprio Sócrates o auxiliava no seu poetar. No entanto, a relação Eurípidés-Sócrates é crítica e nem todos os estudiosos concordam que este seria um dado biográfico preciso. Por exemplo, Albin Lesky⁵⁵ argumenta, sobre a vida do poeta, que ele nunca se filiou a nenhuma doutrina determinada, mas mesmo não sendo um promulgador oficial dos ensinamentos, foi um

⁵³ Ibidem, p.81.

⁵⁴ Em *Para uma nova teoria do sujeito*, no capítulo “Arte e filosofia”, Alan Badiou distingue três tipos de tendências entre arte e filosofia: a didática, a clássica e a romântica. A didática inclui Platão e, basicamente, se caracteriza pelo fato de que a arte deve estar sob vigilância filosófica para ser aceitável. O que definiria o século XX seria que ele não introduz nenhuma nova tendência, e, claramente no que diz respeito a arte, o marxismo seria didático, ou seja, se associaria a Platão. Exemplifica pelo teatro de Brecht, onde o filósofo é o personagem. Isso demonstra que tal tendência é incrivelmente forte, mas no que poderíamos chamar de senso comum, esse tipo de arte – socrática, platônica ou didática, como queiram – também se faz presente. Ora, quantas vezes não ouvimos um ajuizamento negativo sobre um filme ou livro tendo como critério o entendimento: não gostei, achei ruim, pois não entendi. Algo comum em nossos tempos, o que talvez indique a ausência do trágico.

⁵⁵ LESKY, A. *A tragédia grega*. 2ª ed. Tradução de Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.

discípulo da doutrina sofística – adversária das ideias de Sócrates. De modo que a exclusão do mundo olímpico e a predileção por humanos o aproxima da máxima de Protágoras: “O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, e das que não são enquanto não são”. A elucidação de Lesky é bastante clara: “Estes [os deuses] existem e, inescrutáveis ao conhecimento humano, tecem destinos, mas ainda assim, para Eurípidés, inteiramente dentro do espírito da sofística, o verdadeiro centro de todo acontecer é o homem⁵⁶”. Isso torna a ligação Eurípidés e Sócrates paradoxal – embora o poeta possa ter sido simpatizante de mais de uma doutrina.

Acatar ou não as afirmações de Lesky não deve prejudicar nossa interpretação sobre o diagnóstico que Nietzsche faz da cultura daquele tempo: o nascimento de um novo tipo de pensamento que se distanciava dos mitos, e, conseqüentemente, concedia ao racionalismo um valor que antes não possuía. O mais provável é que essa interpretação de Nietzsche – que entrelaça poeta e pensador – tenha sido realizada a partir dos conteúdos e elementos estruturantes da tragédia euripídiana que já mencionamos: a redução do papel do coro, o prólogo como meio de tornar o espectador preparado e levar os conteúdos ao entendimento possibilitando um ajuizamento – e também a introdução do expediente do *deus ex machina*. A relação estabelecida pelo socratismo, e perpetuada no teatro de Eurípidés, entre arte e ciência, não é em si equivocada. A grande falha ocorre ao hierarquizar as duas, tornando a tragédia submissa ao pensamento dialético, com que ela deveria servir apenas como meio de expor a verdade racional.

O socratismo marcou a humanidade por muito tempo. A tragédia não poderia sobreviver sob as condições daquele otimismo: racionalidade extrema, expectativa de completa consciência sobre as coisas e o agir. Assim, ali ela perece – e junto

⁵⁶ Ibidem, p.163-4.

com ela o mito e a música dionisíaca. Todavia, é preciso salientar que Sócrates e Apolo não são unívocos, isto é, uma cultura apolínea protege por meio de imagens – e assim sendo, é artística –, a socrática quer corrigir por conceitos⁵⁷.

Por fim chegamos ao terceiro ponto: o renascimento da arte trágica. Como o filósofo assinala, a tragédia “[...] assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente⁵⁸”. A importância que essa arte tem para Nietzsche não se reduz a uma questão de gosto, ela se encontra numa fórmula teórica em que uma possível noção do trágico pudesse ser exposta unicamente pela música. Vamos esclarecer isso.

Nietzsche formula sua ideia de renascimento da tragédia tendo em vista a nação alemã. A cultura socrática ou cultura alexandrina, como ele mesmo a define, postula uma ciência otimista que desvaloriza a arte ou ainda a exclui por completo – pois esta, ao valorizar as paixões e as aparências, seria um empecilho ao conhecimento verdadeiro – e assim poderia dar conta de tudo o que há na vida de modo racional e consciente. Mas na Alemanha a filosofia fez resplandecer uma nova epistemologia, uma nova filosofia que demonstra a existência de limites para o conhecimento, ao contrário do que o socratismo pretendia. Trata-se aqui da filosofia de Schopenhauer e principalmente da de Kant.⁵⁹ Este último argumenta sobre a impossibilidade de conhecer a “coisa em si”. É por isso que:

⁵⁷ Não podemos permitir que esse erro comum ocorra, isto é, o de relacionar diretamente Apolo com Sócrates. Embora ambos tenham em si as máximas do Templo de Delfos, eles não atuam da mesma maneira. Apesar de convergirem em alguma medida, apolíneo e socratismo são distintos. O conflito Dionísio x Apolo é muito distinto de Dionísio x Sócrates. Associar apolíneo e socratismo é equivocado, pois mesmo que as características apolíneas, como clareza e medida, sirvam ao pensamento conceitual, elas se aplicam as imagens e as artes – e não aos conceitos. Nietzsche é um crítico de Sócrates, não de Apolo.

⁵⁸ NIETZSCHE, op. cit., p.96.

⁵⁹ Alguém poderia se levantar contra essa pretensa originalidade de Kant ao afirmar que a própria epistemologia socrática-platônica já conhecia os limites do conhecimento. A ideia de “reminiscência” em Platão fala que a alma pode apreender as coisas em sua essência quando livre de seu cárcere, o corpo. Quando falamos em corpo, falamos em sentidos. Isso, porém, não significa que os sentidos limitam a razão, mas a atrapalham no seu processo de conhecer, pois apenas ela pode oferecer um

[...] através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como a *sabedoria dionísaca* expressa em conceitos: para onde aponta o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência [...] ⁶⁰.

A mesma nação onde se demonstrou esses limites vai ser fortalecida pela arte que estaria prestes a ressurgir. Esse chão não se tornou fértil apenas por força da filosofia alemã, mas também pela presença da música alemã – é aí que entra Wagner. Quanto a isso, é até estranho pensar que o filósofo viu nesse artista uma figura que propiciaria o renascer da arte trágica. Ora, a música de Wagner é operística, e, observamos que tanto em *O nascimento da tragédia* como no §7 da *Introdução à tragédia de Sófocles*, aparecem críticas a esse estilo. Para Nietzsche, a ópera é fruto da cultura do homem teórico, alexandrino. Como a tragédia poderia renascer na ópera?

Não há nessa questão nenhuma aporia. A resposta pode ser facilmente encontrada se explorarmos melhor a relação entre Nietzsche e Wagner. A amizade entre os dois ocorre porque Wagner era um artista muito à frente de seu tempo, fazendo com que existisse entre ambos uma bela harmonia intelectual. Muito do que o filósofo critica já era alvo do músico – lembramos que eles se

saber genuíno. Embora os gregos – ou outro adepto a esse pensamento – não excluam por completo o que chamamos de empirismo, é adequado inserir Platão mais próximo da doutrina racionalista do que da primeira. Kant iria elaborar outra epistemologia ao afirmar a impossibilidade de conhecer “a coisa em si”. Sócrates e Platão ainda acreditam na possibilidade do conhecimento sem limites através da razão. Já Kant reflete sobre o sujeito do conhecimento presente no mundo fenomênico e dali não pode sair para conhecer. Assim propicia a entrada de algo novo na cultura moderna. Seu pensamento, inclusive, elimina o deus cristão como entidade soberana, já que ele não é objeto de conhecimento do homem. Isso expõe que ele destrói duas autoridades: a razão socrática-platônica e seu próprio deus – que ele viria a tentar salvar na segunda crítica. Sobre isso cf. HEINE, H. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Tradução ode Mario Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.93-99. A investigação acerca dessas duas epistemologias é muito mais complexa que essas linhas, mas devemos guardar que se trata de pensamentos distintos.

⁶⁰ Ibidem, p.119.

encontram pela primeira vez em 1868, e enquanto o jovem professor de filologia gozava de pouca experiência, Wagner já tinha composto muitas de suas óperas, como *O navio fantasma*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, e ainda *O ouro do Reno* e *A valquíria* – estas duas últimas que compõem a tetralogia do *Anel do Nibelungo*. A par disso, ele ainda tinha refletido, em alguns ensaios, sobre a sua ópera e a arte de seus contemporâneos – *Uma comunicação a meus amigos*, *Ópera e drama* e *Arte e revolução* são apenas alguns desses escritos. Sua intenção era investigar os problemas da arte, a relação do espectador com a ópera, qual o papel que ela ocupa na sociedade, dentre outras questões.

Iracema Macedo⁶¹ em *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos* ressalta, no capítulo que concerne a Wagner, que o artista reflete sobre a relação da arte antiga com o cristianismo, sua música enquanto alternativa ao modelo artístico existente, isto é, burguês, superficial, monumental, e principalmente a necessidade de recuperar a arte no sentido em que era vivida na Grécia trágica⁶². Ele queria dar um sentido totalmente novo ao seu fazer artístico – um projeto que culminaria no modelo de teatro em Bayreuth. A pretensão de Wagner era a de iniciar uma carreira como poeta dramático, pondo fim a sua história como libretista de ópera, a obra que marcaria o momento decisivo desse percurso seria *O navio fantasma*⁶³:

[...] *O navio fantasma* seria uma ópera de cenas em que há um acompanhamento musical intrínseco ao enredo de cada ação, prefigurando a técnica do *Leitmotiv* que será largamente desenvolvida a partir de *O anel dos nibelungos*. Ou seja, o que começa a importar para Wagner é uma música intrinsecamente vinculada aos motivos do texto dramático. Música e drama passam a ser considerados de modo conjunto e inseparável.

⁶¹ Cf. MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006, p.73

⁶² A autora se pauta, principalmente, no ensaio de Wagner intitulado de “Uma comunicação a meus amigos”.

⁶³ Cf. *Ibidem*, p.88.

Nesse sentido, já em 1842, ele estaria iniciando, ainda sem uma lucidez particularmente teórica, o projeto de reintegração das artes. Projeto que vinha sendo esboçado, a partir de 1849, em *A arte e a revolução*, de acordo com o modelo da tragédia grega e em confronto com a orientação da ópera moderna⁶⁴.

Essa “extemporaneidade” de Wagner expõe a concordância entre ele e Nietzsche quanto à ópera de seu tempo e quanto ao público daquela arte. Isso porque Wagner buscava orientar sua arte a partir da tragédia grega. Essa orientação o leva a recuperar um elemento fundamental daquela tragédia: os mitos. Através de sua música, ele se tornaria uma espécie de criador de mitos, pautado agora na cultura alemã. Festejar o mito, quebrar as individuações do público – que os distinguia dentro dos teatros – socioeconomicamente divididos; tal era a pretensão desse artista.

Nietzsche simpatizava com essas ideias – desenvolvidas, como vimos, muito tempo antes do encontro dos dois – e estava animado com o projeto em Bayreuth. Uma das considerações wagnerianas – com forte influência de Schopenhauer – com a qual Nietzsche concordava fora exposto na seção 16 do seu livro, que era a diferença entre as artes plásticas e a música, ou seja, arte apolínea e dionisíaca, fazendo com que a música não pudesse ser medida pelos mesmos princípios estéticos que medem as do primeiro tipo⁶⁵. Por esse motivo, expusemos antes que não há como a essência do trágico aparecer pela arte puramente apolínea. O trágico requer o mito, e este nasce da música. Como Wagner tinha essa característica na sua obra, ele poderia ser o artista trágico por excelência, ele poderia assumir, na modernidade, o papel que os tragediógrafos, como Ésquilo, assumiram na antiga Grécia. Se estes representam uma força daquela cultura com seus mitos, o mesmo poderia ser Wagner na Alemanha.

⁶⁴ Ibidem, p.89.

⁶⁵ Cf. NIETZSCHE, op. cit., p.97-8.

Apesar disso, o renascer da tragédia através da música wagneriana exigia uma mudança cultural muito mais ampla que a própria esfera artística:

é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a “literatura universal”, e colocá-lo no meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome: ele continua sendo, final, o eterno faminto, o “crítico” sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão⁶⁶.

Não basta transformar a arte, é preciso transformar o ser humano, a cultura. Isso soa quase como uma crítica às tentativas ou projetos elaborados por autores como Winckelmann, que em certa medida tentaram resgatar os antigos sem resgatar sua forma de existência; Nietzsche tinha esperança de que com Wagner não apenas a arte trágica fosse restaurada, mas todo o espírito da cultura grega. Os alemães seriam incapazes de imitar os antigos se antes não pisassem naquele terreno fértil.

O livro de Nietzsche termina com mais um enaltecimento do mito, mas dessa vez enunciando que apenas esse elemento da tragédia pode expor nossa condição trágica – condição da própria vida –, que ele nos apresenta a realidade para além do real. Assim, critica todo tipo de arte que se pretende ser uma mera imitação da realidade fenomênica. Em certo sentido, sua crítica vai de encontro ao que propôs Aristóteles e, inclusive sobre isso, apenas no final de seu livro é que surge a “catarse”. Acontece que esse “livro antiaristotélico” volta ao problema do efeito da tragédia apenas depois de conseguir explicitar todo o caminho para tanto. Nietzsche nos diz que fomos considerados, até então, como seres

⁶⁶ Ibidem, p.112.

morais e não como ouvintes estéticos⁶⁷. De tal maneira, ao se ocupar com isso, ele critica um suposto efeito moral da catarse, pois não julga que a catarse seja outra coisa, mas apenas que este não é o efeito da tragédia – este seria um efeito artístico, que reestabelece a união do homem com a natureza, que apresenta a existência para além da realidade fenomênica, ou seja, o efeito é arrebatador o homem através da própria existência, que, na cena, aparece em sua essência.

Finalmente: renascer a arte trágica, entenda-se o renascer de uma cultura trágica. Do contrário, de nada adiantaria transformar a arte, se o espectador permanecesse o mesmo. Através de uma mudança cultural saem das salas de teatro o crítico, o homem moral e teórico e entra o “ouvinte estético”. Nietzsche quer, através da arte, enaltecer a vida.

1.5 O legado de O nascimento da tragédia e de volta a Aristóteles

A formulação do trágico no primeiro Nietzsche se configura a partir do conflito entre os impulsos da natureza denominados apolíneo e dionisíaco, cuja aliança estratégica resulta na arte trágica, um fenômeno compreendido no âmbito metafísico como um “consolo” que “justifica a existência esteticamente”. Mas essa sua primeira formulação não ficou livre de crítica, segundo o próprio filósofo. Dezesesseis anos depois, ele escreve uma espécie de posfácio denominado “Tentativa de autocrítica”. É nele que Nietzsche reconhece os altos e baixos de seu livro, e faz questão de exaltar “[...] o silêncio com que no livro se trata o cristianismo⁶⁸”. Não obstante, faz questão também de expor que errou em alguns pontos. Uma das principais críticas se refere ao fato de ter escrito o

⁶⁷ Isso pode justificar a afirmação de que Nietzsche adota um certo tipo de interpretação da catarse que foi dada pela tradição de leitores da *Poética* – sendo provável a influência de outras obras como *A Política*.

⁶⁸ *Ibidem*, p.19.

livro “[...] sob a pesadez e a rabugice dialética do alemão[...]”⁶⁹. Também em *Ecce homo*, no capítulo que guardou para *O nascimento da tragédia*, o filósofo menciona que tratou o tema nos moldes dialéticos e, por isso, ele “cheirava indecorosamente ao hegelianismo”⁷⁰.

Essa crítica corrobora a interpretação de Szondi, mas nem todos os intérpretes da filosofia nietzschiana concordam com seu teor. É o caso de Roberto Machado e Scarlett Marton. Enquanto o primeiro prefere sustentar uma teoria do sublime no livro⁷¹, Marton prefere argumentar sobre a inexistência da dialética, afirmando que já nesse seu primeiro livro ele desenvolvera uma filosofia dos antagonismos⁷² – que seria a característica de seu filosofar, principalmente nas obras que sucedem a ruptura com Wagner e Schopenhauer.

Com isso, parece que um problema surge: se Nietzsche foi dialético, não há nada de errado em inseri-lo na filosofia do trágico, mas se não o foi, como proceder. Porém, o que na verdade sugere um problema apresenta um dos mais importantes elementos de seu legado. Admitimos, porém, que tais interpretações distintas, como as de Machado em relação a Szondi, sejam resultado tanto da própria pluralidade de Nietzsche, como também do aspecto difícil de *O nascimento da tragédia*, que não possuía em suas palavras a mesma leveza de escritos posteriores, como, por exemplo, *Humano, demasiado humano* ou *A gaia ciência*.

Então devemos colocar a pergunta: o que seria esse ponto controverso que permitiu enxergar tanto uma filosofia de antagonismos como uma dialética?

⁶⁹ Ibidem, p.16.

⁷⁰ Cf. NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a, p.59-60.

⁷¹ Cf. MACHADO, op. cit., p.218-24

⁷² Cf. MARTON, S. *Nietzsche e a arte de decifrar enigmas: Treze conferências europeias*. São Paulo: Loyola, 2014, p.17-32.

Quando discutimos a filosofia do trágico e sua estrutura na interpretação de Szondi, sustentamos que a característica mais importante do trágico não é a dialética, como quis nos fazer acreditar o *Ensaio sobre o trágico*, mas o conflito. Assim, o primeiro livro de Nietzsche já demonstra preocupação com o principal do trágico e, conseqüentemente, com o fator fundamental para toda a existência: o conflito – e como o filósofo lida com isso no livro, podemos alinhá-lo, sem problema algum, aos filósofos do trágico. O que distinguiria sua filosofia do trágico de uma filosofia trágica – que vai ser o tema dos capítulos seguintes – é que na primeira existe apenas uma reflexão sobre uma visão de mundo, enquanto a segunda propõe uma atitude perante a vida.

Em *Apolo e Dionísio*, Márcio Benchimol explicita diversas influências no livro de Nietzsche. Uma delas é justamente a filosofia de Heráclito, a partir da qual o filósofo pode se contrapor ao platonismo⁷³ – contraposição que se dá pela “[...] ideia do devir como essência última da realidade, com a conseqüente negação do Ser”⁷⁴. E o devir existe porque existe o conflito – de modo que a existência vai sempre encontrar-se em constante mudança. Assim, também contrariando Nietzsche, é preferível afirmar que seja a filosofia de Heráclito, não Hegel, que conduz as argumentações do livro, pois é ele o homem estético que Nietzsche buscava e almejava fazer ressurgir: “seu gênio artístico e filosófico lhe permitiu contemplar o mundo como apenas o artista contempla sua obra, e, com isto, o mundo se lhe apresentou como algo cuja existência é eternamente justificada em virtude de seu significado estético”⁷⁵.

Em síntese, sobre a questão da presença ou não, de um pensamento do tipo dialético no primeiro Nietzsche, podemos afirmar que as interpretações surgem porque, de fato, o livro é

⁷³ Cf. BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio*: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2002, p.49.

⁷⁴ *Ibidem*, p.52.

⁷⁵ *Ibidem*, p.50.

problemático e se encaixa na filosofia do trágico porque lida com o conflito, mas o faz refletindo sobre uma visão de mundo. O principal, porém, é a exposição do conflito na existência. Eis um de seus legados.

Após o reconhecimento de suas falhas, Nietzsche busca tratar do tema de uma maneira diferente. Seria necessário o abandono de algumas posições envolvendo a pretensão metafísica, bem como a reorganização de argumentos. Nesse sentido, ordenando e reestruturando, ele irá manter dois pontos caríssimos numa nova formulação e sob uma nova concepção de trágico: a afirmação da existência e a crítica ao racionalismo.

Dizemos que ele toca a afirmação da existência porque se ocupa dela sem a negar – como fez Schopenhauer. Aí se encontra a principal distinção entre o jovem Nietzsche e seu mestre. Enquanto a filosofia de Schopenhauer enxergava a arte como uma fuga da existência, *O nascimento da tragédia* propõe o oposto: pelo consolo metafísico que a arte trágica oferece não se foge da existência, mas se possibilita viver nela. Enquanto permanece no âmbito metafísico do consolo ainda não se percebe a força da arte, não se compreende o trágico como um profundo mergulho na existência – embora certas passagens já indiquem esse detalhe. Agora, é inegável que a relação entre arte e vida em Nietzsche jamais aparece de maneira tal que uma sirva para negar ou ignorar a outra, mas pelo contrário, a arte potencializa, diviniza a vida – tudo o que nela existe. Ao divinizá-la, percebe-se que a concepção de trágico no jovem filósofo não esteve ligada apenas ao sofrimento e à destruição, mas também à alegria e ao júbilo na existência – e, principalmente, ao nexos entre as duas coisas, alegria e sofrimento. A maneira pela qual ele olha o fenômeno da arte trágica o impediu de enxergar todos os potenciais desdobramentos a favor da afirmação da existência, mas sem dúvida é um início muito promissor, pois os próprios problemas do livro, como o da dificuldade em estabelecer ou não uma dialética, já sugerem uma característica muito importante: o de superar as dualidades. Ora,

dionisiaco *versus* apolíneo não é o único conflito, pois também há dionisiaco *versus* socratismo, demonstrando que esse impulso da natureza entra em confronto com mais de uma força existente.

Falando de Dionísio contra Sócrates, esse conflito personifica a crítica à racionalidade, que prossegue ao longo de toda a obra de Nietzsche como o principal contraste entre sua filosofia e a tradição. A própria afirmação da existência só surge como necessidade na medida em que a instância da razão foi tida como superior, como algo que pode corrigir a vida, que controla os instintos e afetos, ou melhor, que estaria, hierarquicamente, acima de tudo aquilo que provém do corpo – e como essa crítica à razão surge no seu primeiro livro, estamos autorizados a falar de afirmação da existência mesmo quando esse tema não surge explicitamente como aconteceria nos anos seguintes de sua vida filosófica.

Essas duas necessidades que continuariam na sua nova formulação do trágico aparecem, no período de *O nascimento da tragédia*, por um motivo de que já falamos aqui. Trata-se do fato de que Nietzsche não escreve se restringindo ao campo estético. Ele queria, de alguma maneira, fortalecer a nação alemã, fortalecer a cultura. Podemos dizer que tem uma clara preocupação com a educação no sentido que possui a palavra alemã *Bildung*, isto é, como formação cultural⁷⁶.

Segundo Fabiano Lemos⁷⁷, no livro *Soldados e centauros, Bildung e Kultur*, em Nietzsche, aparecem quase como sinônimos justamente por designarem de maneira esquemática e aproximativa todo um conteúdo positivo de uma comunidade, isto é, um conjunto de conhecimentos artísticos, filosóficos, científicos e políticos. A preocupação com a educação encontra-se em todo

⁷⁶ Na verdade, qualquer tradução que se ofereça ao termo alemão *Bildung* vai ser insuficiente. Teríamos de levar em conta todo o peso histórico que o termo carrega na pedagogia alemã. Assim, pretendemos com “formação cultural” chegar mais próximo do projeto nietzschiano e sua associação com o termo.

⁷⁷ LEMOS, F. *Soldados e centauros: Educação, filosofia e messianismo no jovem Nietzsche*, 1859-1869. Rio de Janeiro: Mauad X; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

percurso intelectual do filósofo – mesmo quando não dedica escritos exclusivos ao tema, sempre se nota algumas passagens, aforismos ou fragmentos a seu respeito. Ainda segundo as constatações de Lemos, podemos perceber que Nietzsche preocupa-se em propor um tipo de pedagogia que vai de encontro às propostas da Alemanha daquela época, propostas claramente formuladas em função do desenvolvimento histórico daquela nação, que após a ascensão de determinadas classes devido à industrialização, exigiam um ensino tecnicista. Assim é que Nietzsche critica tanto esse modelo de ensino como os professores que, preocupados apenas com sua sobrevivência, com sua profissão, não entendiam a importância do papel que desempenhavam acabando por sustentar aquele modelo. Nietzsche refletia e criticava diversas áreas das instituições de ensino de sua época, principalmente a sua, a filologia:

Que seu ensino estava completamente comprometido com a ideia de uma revalorização da *Bildung* e da *Kultur*, em que nem a Filologia e nem a figura do professor teriam mais as mesmas funções. A pedagogia nietzschiana desse período se constituía, portanto, como um questionamento destruidor da própria Pedagogia e das Ciências que a ela se pretendiam vinculadas – em outras palavras, queria dizer um questionamento igualmente destruidor de uma tradição pedagógica que havia se imposto nas instituições de ensino, bem distinta daquela que suas propostas buscavam resgatar⁷⁸.

Com um tom acentuadamente nacionalista, o que Nietzsche queria resgatar era uma formação cultural que não fosse mera erudição ou tecnicismo. Dentre todos os pontos interessantes que esse projeto pode ter, gostaríamos de destacar um que culminou nas necessidades acima destacadas e claro, tem relação com a Grécia antiga. Nietzsche tratou de recuperar o valor da educação para a vida.

⁷⁸ Ibidem, p.112.

No póstumo *A filosofia na era trágica dos gregos* ele é enfático ao falar da *Bildung* daquele povo: “[...] os gregos domaram seu intrinsecamente insaciável impulso ao conhecimento – porque desejavam viver, de imediato, aquilo que aprendiam. Os gregos também filosofaram como homens da cultura e com os objetivos da cultura[...]”⁷⁹. Quando se refere a uma “era trágica”, ele pensa nos gregos pré-socráticos. Isso significa que a cultura socrática ou alexandrina promoveu um conhecimento que desvaloriza a vida.

Um certo tipo de conhecimento, mesmo que erudição pela erudição, dependendo de como tomamos a compreensão de vida, esteja conectado a ela. Contudo, é preciso distinguir um tipo de ensino voltado ao tecnicismo e que mantinha o sistema daquela sociedade funcionando – bastava trabalhar, comer e ter lazer –, formulando o indivíduo não como um *vivente*, mas como um *sobrevivente*, do modelo socrático, pois seria imprudente fazer Sócrates compactuar com o modelo de ensino de uma sociedade industrial. O que nos importa é que, à luz do livro de estreia de Nietzsche, Sócrates também não foge de um modelo pedagógico que não cria um senhor, mas um indivíduo preparado para o rebanho.

O grande problema da relação entre conhecimento e vida após Sócrates foi que se culminou num tipo de educação universal, onde tudo já estaria pronto e bastava ao homem conhecer. Com isso, se excluía as singularidades de cada um, e os conteúdos adquiridos seriam inúteis já que cada indivíduo é um acontecimento único, e nem todo conhecimento pode ser encaixado em um tipo de vida. A “educação socrática” aos olhos de Nietzsche parecia ser a de indivíduos que acatam o conceito de conhecer como sinônimo de “descobrir”. Assim, se filosofava para chegar aos ideais. As coisas ocorriam de modo muito distinto na “era trágica”, onde se filosofava a partir das próprias vivências e

⁷⁹ NIETZSCHE, F. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Tradução de Fernando Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2010a, p.34-5.

todo o conteúdo espiritual de uma sociedade era continuado pelos seguintes de modo constante. Não se “descobria”, a palavra de ordem era *inventar*: “Inventaram, a ser assim, as *mentes tipicamente filosóficas*, sendo que a inteira posterioridade não inventou mais nada de essencial que se lhe acrescentasse”⁸⁰.

Nietzsche considerava os gregos pré-socráticos como inventores. E a necessidade da invenção implica que as coisas não estavam prontas num plano superior, onde caberia a racionalidade descobri-las. Logo, as experiências singulares de cada indivíduo eram fundamentais para si próprias e para a cultura que constituíam. Não se tratava de aprender para viver um tipo de vida ideal, mas sim de *aprender a viver*. As palavras que expressam essa sabedoria trágica só podem ser extraídas de um trágico:

Concidadãos de Tebas, pátria nossa, / olhai bem: Édipo,
decifrador / de intrincados enigmas, entre os homens / o de
maior poder – aí está! / Quem, no país, não lhe invejava a sorte?
/ E agora, vede em que mar de tormento / ele se afunda! Por esta
razão / enquanto uma pessoa não deixar esta vida sem conhecer
a dor, / não se pode dizer que foi / feliz⁸¹.

As últimas palavras do coro em *Édipo rei* expressam uma sabedoria como nenhuma outra: apenas quem sofreu pode dizer que viveu. Logo, se precisa educar para esta sabedoria. Essa é a condição de nossa existência. É como dizer que a educação que fortaleceria a cultura toca a sensibilidade, não apenas o intelecto – por isso admirava-se a sensibilidade grega, de um “povo apto ao sofrimento”. Ao pensar a *Bildung* alemã, Nietzsche tem em mente essa fórmula grega que poderíamos traduzir pelo seguinte: “aprender a viver vivendo”⁸². Este seria um pensamento que ele

⁸⁰ Ibidem, p.35

⁸¹ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.141.

⁸² Para uma interpretação distinta da moralidade da tragédia, que justamente compactua com a ideia aqui levantada – sendo que tomamos esse ponto emprestado – é recomendável cf. BOCAYUVA, I. “Sobre a catarse na tragédia grega”. *Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, p.46-52, 2008.

nunca abandonou, e no meio de uma *possível* infecção nacionalista que estava presente no discurso pedagógico de sua juventude, isso foi de grande valor. Seu primeiro livro trazia essa educação em mente. Queria fortalecer a Alemanha pensando justamente nessa força para a vida que tinham os gregos trágicos – que possuíam uma formação para viver *esta* vida, tal como ela se apresenta.

Édipo é o personagem que ilustra a pedagogia nietzschiana. Antes, um decifrador de enigmas, buscou a verdade, mas percebeu que todo o conhecimento que possuía não lhe valia de nada perante as forças do destino – que eram maiores que ele –, ao final, obteve o único conhecimento que realmente precisava: o da vida.

Com isso, podemos afirmar que o projeto de *Bildung* nietzschiano, encontrava subsídios no período pré-socrático e na arte trágica, não possuindo nenhuma relação com aquele projeto pedagógico ou didático que buscava educar moralmente o homem pelas tragédias – projeto desenvolvido, como falamos, desde os árabes.

A diferença é que um tinha fortes bases platônicas, isto é, a arte estava sob a regência da filosofia e, dessa maneira, servia a ela. Além disso, a formação tinha um *télos* muito específico: o melhoramento moral através de valores apreendidos intelectivamente – uma interpretação que adapta aquela forma de arte a um determinado contexto histórico. Inclusive, mais importante que o platonismo para essa interpretação, sem dúvida foi o cristianismo.

Seguindo esse fio condutor de uma educação não restrita ao didatismo e a moral, a seguinte afirmação de Ernani Chaves é muito rica para as interpretações que sugere o livro de Nietzsche:

Entretanto, se Nietzsche pode distinguir com clareza entre a obra de Aristóteles e as suas sucessivas interpretações, que “moralizam” a tragédia e tornam a *Poética* menos uma reflexão e mais um manual prescritivo, ele segue, na sua interpretação, um caminho discordante de Aristóteles. Esse caminho desembocará no *Nascimento da tragédia*, onde podemos perceber uma teoria

da tragédia antiaristotélica, o livro representaria, no seu conjunto, “um projeto contrário a *Poética*”⁸³.

Com toda certeza existem diversos pontos de *O nascimento da tragédia* que são contrários à *Poética*, como, por exemplo, a negação da catarse como efeito trágico. No entanto, no que diz respeito à moralização, Nietzsche parece muito mais contrário ao aristotelismo, isto é, a uma tradição que interpretou a obra de Aristóteles, do que contra o próprio filósofo estagirita. É muito difícil saber até que ponto a leitura que Aristóteles faz das tragédias para escrever a *Poética* seja tomada por uma perspectiva ética ou moral. Já mencionamos aqui a diversidade de interpretações que se seguiram durante os séculos. O antagonismo maior entre *O nascimento da tragédia* e a *Poética* é sem dúvida a moral – e isso nos autoriza a colocar Nietzsche contra os intérpretes árabes, renascentistas e outros modernos mais do que contra o próprio Aristóteles.

Um dos principais equívocos daquela interpretação foi a versão proposta para o conceito de *hamartía*. Essa é uma palavra de peso na *Poética*, e assim como todas as outras que analisamos antes, também foi suscetível a interpretações discutíveis. Desde a redescoberta da *Poética* ela foi traduzida nas primeiras versões latinas por *peccatum*, *scelus* e *flagitium*⁸⁴. São termos que não fornecem um sentido adequado, pois a *hamartía*, melhor traduzida por “erro” ou “falha”, ou ainda, “erro trágico”, não carrega uma conotação moral. No capítulo XIII do livro Aristóteles fala que para que a tragédia cause o efeito necessário os homens não devem ser nem muito bons e nem maus. E seguindo adiante, diz que a

⁸³ CHAVES. Apresentação In: NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação, tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.19.

⁸⁴ Cf. HIRATA, F. Y. *A hamartía aristotélica e a tragédia grega*, *Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 2008, p.90.

mudança na sua sorte é ocasionada “[...] não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro[...]”⁸⁵

A nossa concepção moderna, com raízes no Iluminismo e, mais precisamente, na filosofia kantiana, pensa que todas as ações são conscientes e livres – e assim é possível estabelecer um culpado. Mas isso não cabe na Grécia antiga. Ali, o indivíduo não pode ser culpado pelo seu erro – embora haja sim, uma responsabilidade – pois existe uma *moîra*, um destino maior reservado ao ser humano. Como explica Rachel Gazolla:

A tragédia manifesta-nos a possibilidade de pensar o que é a ação humana sem a noção de vontade claramente exposta, sem a expressão de uma consciência de si capaz de captar suas próprias intenções e positivar suas ações a partir delas. E será o herói trágico a apresentar-nos isso, ele que é um ser destinado, que não é livre⁸⁶.

Poderíamos arguir, pautados nessa concepção grega, que o nosso conceito moderno de liberdade é colocado em xeque. No entanto, os mais otimistas e progressistas pensariam que o pensamento ao longo dos séculos se desenvolveu até que pudéssemos nos conhecer melhor, e por isso nosso Direito é pautado nessas bases. Mas será mesmo?

O tema da liberdade é muito caro ao trágico e vai aparecer com força em sua filosofia. Queremos pensar o seguinte: se Nietzsche faz essa volta aos gregos, e ali há uma concepção distinta da liberdade, se o herói trágico erra não devido ao seu caráter moral, então o que poderia essa visão sugerir ao pensamento acerca do educar no filósofo alemão?

Ao ignorar a *hamartía*, os intérpretes da *Poética* distanciam-se, e muito, do contexto grego no qual a obra foi escrita. Nietzsche não desenvolveu uma reflexão sistemática sobre o termo grego,

⁸⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudouro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.454.

⁸⁶ GAZOLLA, R. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001, p. 68-9.

mas ao se voltar contra a moral da tragédia e do trágico, ele consegue pensar, novamente, o ser humano como alguém que não é totalmente livre – e é isso que nos interessa aqui.

É importante ainda notar que quando fala da tragédia no capítulo VI, define como elemento mais importante a trama dos fatos porque:

[...] a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a tragédia é de tudo o que mais importa. / Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres⁸⁷.

Esse trecho não pode nos enganar fazendo-nos pensar que Aristóteles abdica de qualquer discussão ou valorização da moral na tragédia. Contudo, Aristóteles expõe que a vida não é conduzida pelo caráter moral do indivíduo, isto é, incorpora certos caracteres, poderíamos dizer, alguns valores e a partir dele realiza sua ação. No entanto, não significa dizer, como estamos acostumados pela religiosidade cristã, de que “se agirmos bem, coisas boas acontecerão”, se formos honestos, virtuosos, etc. chegaremos a uma recompensa. Não, a vida não ocorre nesses moldes, a vida é efêmera, fluxo constante, ou seja, devir. Seria um erro educar para agir de tal e tal maneira esperando um determinado fim.

O que importa não é dizer *como* agir, mas simplesmente o que significa agir perante a vida, diante do sofrimento. Nesse sentido, mesmo discordando de alguns pontos como a catarse, e mesmo um *télos* ao trágico, Nietzsche poderia acatar de bom grado

⁸⁷ ARISTÓTELES, op.cit., p.448.

uma interpretação como esta, e que não se distancia de Aristóteles, mas de seus intérpretes – significando o seguinte: a moralização da tragédia se deve mais ao aristotelismo, e a um período influenciado brutalmente pelo cristianismo, do que ao próprio filósofo.

O que fica de *O nascimento da tragédia* estabelece um legado, que é a possibilidade de se pensar uma educação do homem para a vida, mas para a vida tal como ela é, sem a necessidade de corrigi-la – como queria o socratismo – e também não se trata de apreender conhecimentos técnicos e valores morais – exigência clara de uma sociedade tecnicista e cristã. Poderíamos até falar em uma educação pela arte, estética, mas não em termos comuns. Não se vê na arte um meio de ensinar sobre a regência da filosofia. É compreender a arte como uma necessidade para aprofundar-se cada vez mais na existência, para nos potencializarmos para a vida. Se nossa condição é trágica, há uma ação trágica para a vida: a criação – palavra fortemente artística. Ao falar dos gregos como “inventores”, ao criticar o racionalismo que não cria nem expande, mas corrige, e, finalmente, expor que os gregos eram suscetíveis à dor e mesmo assim foram capazes de viver – sugerindo uma afirmação da vida ainda de maneira rudimentar –, Nietzsche já caminha para essa perspectiva do criar. Expandir a vida e não corrigir. Isso poderia ser considerado a ação que *afirma a vida*? É o que buscaremos expor. Sua tarefa não seria fácil, e implicaria o abandono de muitas coisas: como a metafísica e as dicotomias. Isso, na verdade, traz uma mudança ainda maior na maneira de conceber o trágico. Novamente: se em *O nascimento da tragédia* temos uma reflexão sobre uma visão de mundo, agora trata-se de não refletir sobre ele, mas propor uma atitude perante o mesmo.

Capítulo II

Nada é divino, tudo é humano: a crítica ao romantismo e as primeiras formações da noção de criar

2.1 O uso da história para superar a metafísica: o início de uma filosofia da vida

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche apresenta o que foi e como queria recuperar o espírito trágico dos gregos, um povo que através da arte se estimulava para a vida, transmutando o sofrimento em alegria. Porém, não conseguiu delinear meios para promover tal atitude de uma maneira consistente na medida em que permaneceu comprometido com a metafísica e suas dicotomias. De modo que podemos iniciar o segundo capítulo com uma questão: como superá-las?

É a partir dessa tentativa de superação que ocorre a transição no pensamento nietzschiano de uma filosofia do trágico para uma filosofia trágica. Sem dúvida alguma é em *Humano, demasiado humano* – livro lançado em dois volumes –, que o autor consegue realizar essa superação e, por fim, propor uma ação trágica por excelência. Mas há de se dizer que se no seu livro de estreia, nosso autor já demonstra seu desconforto perante o ambiente em que lidava, nada mais natural que a transição tivesse início logo depois de seu lançamento.

Seguindo essa linha de raciocínio, é prudente trazer à tona o texto que iniciaria essa mudança no pensamento nietzschiano e

que afetaria também seu modo de pensar a arte. As *Considerações Intempestivas*¹ são textos ainda escritos ao sabor de uma metafísica que agora buscava um gênio transformador para a cultura, mas é especificamente na segunda delas, intitulada *Da utilidade e desvantagens da história para a vida*, que podemos demarcar o início de uma transição. Essa intempestiva explicita a crítica sobre a principal fraqueza da cultura moderna: sua incapacidade de criar. Por isso julgamos correta a afirmação de Rüdiger Safranski quando escreve:

Nietzsche começa com um problema que à primeira vista parece atingir apenas o mundo erudito e a formação científica, isto é, a fixação na história, no que foi e no que passou, na inundação com informações históricas, na fragmentação generalizada das forças em problemas de detalhes, que só servem à preservação da atividade científica. Essa conjuntura do historicismo no mundo científico é tomada por Nietzsche como ponto de partida de uma crítica do espírito de seu tempo, a que ele se opõe com uma enfática defesa da vida. Com esse texto nasce a filosofia da vida das décadas seguintes, motivo pelo qual ele está entre os mais eficazes textos da oficina de Nietzsche².

Para Safranski é esse o texto que inicia uma filosofia da vida, e se em *O nascimento da tragédia* já notamos a ideia da afirmação da vida, é correto dizer que ela não se efetiva adequadamente por não se colocar dentro desse tipo de filosofia – já que a vida ali só seria justificada enquanto fenômeno estético concebido ainda em termos metafísicos. Além disso, o texto faz uma avaliação de um dos principais elementos que seriam fundamentais para possibilitar a superação do pensamento metafísico: a história.

Os escritos fazem jus ao título que levam, pois acabam confrontando perspectivas e ideias bastante aceitas em sua época,

¹ Também podem aparecer com o nome de *Considerações extemporâneas*. Foram, ao todo, quatro escritos entre os anos de 1873 e 1876. A segunda, que investigamos aqui, é de 1874.

² SAFRANSKI, R. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005, p.107.

sugerindo um sentido claro em que o autor não pertencia ao tempo em que vivia. Em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Nietzsche nos oferece uma visão da história que se contrapõe às ideias modernas, como o historicismo, fortemente influenciado pelo hegelianismo. A partir disso ele expõe que, devido aos modos através dos quais os intelectuais se utilizavam da história, surge um modelo de estudo do passado segundo o qual não se pode extrair nada para a vida no presente e, conseqüentemente, impede a criação de um futuro – já que esse modelo apenas justificava o *status quo* daquela época.

Para analisar a história, Nietzsche lança mão de dois conceitos: o “a-histórico” e o “supra-histórico”. Uma das potências, ele nos diz, do a-histórico é o esquecimento. Para explicitar a necessidade dessa força ele compara o homem com o animal, afirmando que o orgulho que o primeiro sente diante do segundo é sentido em paralelo com um descontentamento, pois o animal vive sem a lembrança do passado e assim não carrega o peso do vir-a-ser. Nessa perspectiva, ao falar de história, ele faz uso de uma força que soa bastante estranha, o esquecimento, e afirma: para não sucumbir ao vir-a-ser, essa força é fundamental:

No entanto, em meio à menor como em meio à maior felicidade é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder-esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante esquecendo todo passado, quem não consegue firmar o pé em um ponto como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que torne os outros felizes. Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se

perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá mais a levantar o dedo³

Nietzsche não trata o vir-a-ser no mesmo molde dos hegelianos. O conceito não é definido como um caminho que deságua na realização de um sentido – o que acaba subjugando o vir-a-ser ao ser –, mas um tipo de força impetuosa que é a própria condição da vida, mas também um espaço inabitável. Por essa razão, o homem necessita do esquecimento. Esse tipo de busca por finalidade, de encontrar um ser ou essência de algo, pôs no homem a ideia de objetividade, e foi assim que a história passou a ser tratada: como uma ciência objetiva.

A cultura que emerge de uma época tomada pelo objetivismo e saturada pelo sentido histórico é fraca, pois embora seja repleta de conteúdo, não possui em si nenhuma forma – isto é, se por um lado possui muito conteúdo de fatos e dados do passado, não consegue, a partir disso, transformar ou criar novas formas de vida, e isso gera um contraste estranho entre forma e conteúdo. Nietzsche chega a essa interpretação depois de analisar três tipos de usos da história: a monumental, a antiquária e a crítica. Todas elas devem ser utilizadas através de uma manipulação cautelosa, pois podem conduzir o homem ao enfraquecimento.

A história monumental retrata os grandes acontecimentos do passado, os homens que aderem a esse tipo querem encontrar um modelo no passado, pois é ali e somente ali que reside algo digno de estudo – e querem repetir a grandeza que aconteceu no passado. É por isso que Nietzsche alerta sobre esse sentimento elevado: ele pode gerar o descontentamento com as coisas do presente, e a consequência disso seria um julgamento sempre negativo, já que os fatos de uma época atual não são grandiosos, e ainda não seriam monumentais, eles carecem dessa autoridade. Isso sem contar o dano que é causado quando esse tipo de história

³ NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.09.

cai nas mãos de homens fracos, ou quando pelo excesso de entusiasmo os homens são levados ao fanatismo. Soma-se a isso o fato de que:

A história monumental é um traje mascarado, no qual seu ódio contra o que é poderoso e grande em seu tempo se faz passar por uma admiração saciada pelo que há de grande e poderoso nos tempos passados. Envolto neste disfarce, eles invertem o sentido próprio daquele tipo de consideração histórica e o transformam em seu contrário; quer eles saibam claramente ou não, agem em todo caso desta forma, como se o seu lema fosse: deixem os mortos enterrarem os vivos⁴.

Para os indivíduos adeptos da história monumental, o presente não possui o valor e, uma consciência histórica nesses moldes, impede que surja algo grandioso em seu tempo.

Já a história antiquária é diferente, embora se assemelhe à monumental pelo fato de também impedir, em seus excessos, que se viva o presente. O homem antiquário é aquele que quer apenas colecionar os fatos do passado não se tratando da busca de um modelo grandioso, mas da mera tentativa de eternizar o que passou – atitude que mumifica a vida. É assim que “ela compreende a vida só para *conservá-la*, não para *gerá-la*; por isto, ela sempre subestima o que devem porque não tem nenhum instinto para decifrá-lo – como o tem, por exemplo, a história monumental⁵”. E ainda como explica Noéli Sobrinho⁶, esta concepção, julgando que tudo tem o mesmo valor, produz apenas conformidade e escravidão, além de anular a monumentalidade do passado que deveria servir de exemplo. Percebe-se que a visão antiquária é até mesmo inimiga da visão monumentalista, mas quando adotadas de formas abusivas, ambas se tornam mero luxo para um erudito, ou seja, o

⁴ Ibidem, p.24.

⁵ Ibidem, p.29.

⁶ SOBRINHO, N. C. M. Apresentação e comentário In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

conhecimento adquirido é supérfluo. Esse é um dos venenos provenientes do objetivismo que degenerava a modernidade. Na medida em que se busca algo objetivo, acredita-se que apenas “chegar até a verdade” seria o suficiente, como se não se percebesse que se chegou apenas até *uma* verdade. E com isso a vida é paralisada, ela não ganha novas formas, quem “vive” o presente o faz apenas para adorar ou colecionar o passado. Ambos os modos até aqui expostos podem prestar serviços à vida, mas apresentam também problemas e desvantagens.

É por isso que Nietzsche ainda afirmaria a necessidade do uso de outro modelo de história, o *crítico*. Como os demais, este último também pode ser perigoso, na medida em que instaura uma espécie de tribunal que julga e condena o passado. Entretanto, o faz sempre de modo injusto, pois o próprio viver é injusto – e nisso reside seu perigo, pois somos resultados das gerações anteriores, de seus acertos e erros, paixões, crimes, etc. Não podemos nos libertar dessa cadeia, mas podemos confrontar essa herança, implantar, através de uma “rigorosa disciplina” o que nos foi legado, implantar um novo hábito e instinto até que essa natureza passada se debilite⁷.

Podemos até julgar e condenar algumas ações, filtrando determinados conteúdos, mas isso não nos afasta dela. Não se pode negar o que o passado legou. O modo crítico, nos parece, pode ser combinado com os demais modos, pois diante de um julgamento é impossível que tudo no passado permaneça com o mesmo valor, da mesma maneira que seria impossível apenas julgar algo como grandioso e ignorar todas as demais especificidades de um acontecimento apenas por ele ser monumental. O ímpeto de julgar e condenar, porém, deve ser refreado quando, a partir desse modo, não deixamos pedra sob pedra no passado, perdendo modelos e as coisas de valor na história.

⁷ Cf. NIETZSCHE, op. cit., p.30-1.

Portanto, dependendo do modo como utilizamos a história ela pode prestar ou não serviços à vida. Mas quando ela não prestaria? Quando a história se torna danosa? Já é possível determinar que o problema da história na modernidade tem a ver com o fato de ela ser considerada uma *ciência*. Isso significa que os historiadores julgavam possível obter uma única perspectiva e considerá-la *correta*. O que Nietzsche demonstra é que toda história é contada a partir de uma perspectiva. Depois disso resta a questão: como isso pode auxiliar na superação da metafísica?

Basta que nos lembremos da força a-histórica, o esquecimento. É apenas com o esquecimento que o homem pode viver, pois uma cultura saturada de conteúdos históricos corre risco de padecer. Obter o conhecimento das épocas passadas não vale de nada sem a habilidade de gerar algo novo com isso. Na cultura moderna, a ciência não servia mais à vida, mas à vida servia à ciência – uma característica extremamente corrosiva.

Em razão disso, o esquecimento torna-se uma necessidade. Mas pensando por outro lado, essa força, o a-histórico, não se enquadra numa categoria que parece agradar os metafísicos? Ora, o que é uma essência ou um dogma no seu sentido metafísico senão algo que permaneceu a-histórico? Poderíamos muito bem afirmar que toda essência permanece fora da história e, conseqüentemente, não muda justamente por não ser atingida pelos seus efeitos. A afirmação faz sentido, mas não podemos esquecer a força da repetição dentro do processo histórico.

Dito de outro modo, a lembrança serve também para essencializar algo, ou aumentar ainda mais a autoridade de determinado conceito tido como verdadeiro. Por isso é preciso aprender a viver dentro do vir-a-ser, e é isso que Nietzsche propõe na *Segunda consideração intempestiva*. Sem esquecer, o homem corre o risco de se tornar mero reprodutor das coisas passadas, assim, essa força é necessária para o criar. É certo, como explica Rosa Dias, que para criar é forçosa uma espécie de jogo entre esquecer e lembrar:

É necessário ter duas visões das coisas: a história e a não histórica. Todo ato, para ser criado, exige o esquecimento: é impossível criar-viver sem esquecer. Do mesmo modo, todo ato criador exige a recordação: é impossível criar-viver sem lembrar. O criador não renega a tradição; pelo contrário, retoma-a para redimensioná-la. A faculdade ativa do esquecimento é capaz de assimilar o passado, transformá-lo e transfigurá-lo⁸

É nesse sentido, então, que se pode dar continuidade ao vir-a-ser, a mudança – basta que saibamos nos assenhorear da história. É com seu bom uso que a superação da metafísica torna-se possível, pois ela permite a criação – e assim nosso filósofo dá os primeiros passos rumo a uma filosofia trágica.

Tal superação seria impossível se o estudo do passado fosse tratado pelo viés científico – os fatos históricos serviriam como luxo, como objeto de erudição, e o sentido histórico cresceria de tal maneira que destruiria todos os horizontes de uma cultura⁹. Mas se a história não é ciência, é necessário enunciar como o filósofo a trata. E aqui entra a resposta que nos deixa mais próximos do tema crucial: a arte e seu processo criativo. Na seção 7 Nietzsche afirma:

O sentido histórico, quando vige *sem travas* e retira todas as suas consequências, desenraiza o futuro, porque destrói as ilusões e retira a atmosfera das coisas existentes, a única na qual podiam viver. A justiça histórica, mesmo se real e exercitada com pureza de intenção, é, por isso, uma virtude terrível, à proporção que

⁸ DIAS, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a, p.80.

⁹ É interessante notar que essa preocupação com o fortalecimento de uma cultura que legasse algo significativo para as gerações futuras, ainda seria um dos temas da *Terceira consideração intempestiva*, em que trata da educação e quer formar intelectuais interessados em elevar a cultura. No viés de uma pedagogia, surge a definição de “filisteus da cultura” – definição dada por Nietzsche aos eruditos que só se comprometem com a ciência, mas não com a vida, além de pouca estima pela arte –, e chama a atenção a escolha dessa nomeação, pois na história o povo filisteu desapareceu por completo, assim como seus traços culturais. Parece que Nietzsche quer dar a entender que esses eruditos, incapazes gerar o novo e deixar um legado, promoveriam um destino semelhante ao dos filisteus: um dia desaparecerão por completo.

confunde o vivente e o leva à decadência: seu julgar é sempre um aniquilar. Se por detrás do impulso histórico não age nenhum impulso construtivo, se nada é destruído e limpo para um futuro já vivo, na esperança de construir sua morada sobre o solo libertado, se a justiça vige sozinha, então o instinto criador é enfraquecido e desencorajado [...]. Sob tais efeitos, a história é o oposto da arte: *e somente se a história suporta converter-se em obra de arte, ou seja, tornar-se pura forma artística*, ela pode, talvez, conservar instintos e, até mesmo, despertá-los. No entanto, uma tal historiografia poderia contradizer inteiramente o traço analítico e *não artístico* de nossa época, sim, sentida por ele como uma falsificação. A história, porém, que não apenas destrói, sem que um impulso construtivo interno a conduza, torna a longo prazo as suas ferramentas esnobes e desnaturadas: pois tais homens destroem ilusões e “quem destrói ilusões em si e nos outros pune a natureza como o tirano mais cruel”¹⁰.

Essa denúncia de uma época não artística reflete a preocupação de Nietzsche com a incapacidade de criar do homem moderno – e observando os tempos atuais, afirmamos: um problema recorrente. A sugestão é que a história deveria converter-se em arte para não ser meramente operadora de um sentido histórico destrutivo. Há aqui, então, a enunciação de uma filosofia que se preocupa em analisar os pensamentos e ideias a partir da vida e do que lhe é mais salutar. Antes disso, na filosofia do trágico, seu olhar para a cultura grega visava encontrar nela as mesmas forças que permitiam aos gregos viver, possuindo, desse modo, a tentativa de recuperar o valor por *esta existência* e afirmá-la, sendo que lhe faltava meios para promover a ação mais digna de seu aspecto principal: a expansão. Daí surge a necessidade de passar de uma filosofia do trágico para a filosofia trágica. Daí que a afirmação de Safranski, em nossa interpretação, faz todo sentido, pois além de ter a vida como critério, o uso da história para que seja salutar passa pela necessidade da criação – de se tornar arte, ou seja, o pensamento de criação para a vida começa a tomar forma. Mas

¹⁰ NIETZSCHE, op. cit., p.58-9. Grifo nosso.

apesar de que é possível concordar com Safranski, quando ele afirma o início de uma filosofia da vida, é preciso ter em mente que nas *Intempestivas* ainda não há uma filosofia trágica.

Por isso o que nos chama a atenção em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida* não são principalmente as teses de Nietzsche, mas a motivação delas: denunciar que os modernos, que são fruto de milênios de uma cultura alexandrina e, pior, cristã, não compreenderam como viver dentro do vir-a-ser. Eles buscaram sempre atribuir um sentido ou petrificar um momento – tentando impedir que fossem levados pela torrente das mudanças que existem na vida –, não conseguiram desenvolver em si uma habilidade que os grandes artistas possuíam: a criação. Com isso, ele dá a luz, finalmente, a uma tentativa mais consequente de superação da metafísica – já que antes considerava a mesma algo fundamental e enxergava a arte como sua atividade por excelência. É certo que, como sustenta Rosa Dias¹¹, esses textos intempestivos são elaborados ainda envoltos com questões que deveriam ser abandonadas. Entretanto, a própria autora também argumenta a favor da ideia de que esse texto apresenta pensamentos já próximos do que seria desenvolvido em *Humano, demasiado humano*.

Como levamos em conta as interpretações acima, argumentamos a favor da ideia de que a *Segunda consideração intempestiva* apresenta um forte indício dos primeiros passos em direção à filosofia trágica ao expor de maneira contundente a necessidade da criação – há que se notar, agora, como esse criar vai ser elaborado em *Humano, demasiado humano*.

¹¹ Cf. DIAS, R. M. *Metafísica do gênio nas extemporâneas de Nietzsche*. In: BARRENECHEA, M. A. [et. al.] (Org.). *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011b, p.178-188. A autora argumenta que as *Intempestivas* são escritas sob a influência de Schopenhauer e há, ali, a ideia de gênio. Contudo, essa ideia já aparece de maneira contrária a tradicional que enxerga o gênio como fruto da natureza e não como criação de si.

2.2 Humano, demasiado humano: um novo lugar para a arte no pensamento de Nietzsche e o uso das ciências.

Humano, demasiado humano é conhecido por iniciar o que se denomina “período intermediário” de Nietzsche – e tal livro pode ser um choque de ideias para os que conhecem o filósofo pelo seu livro inaugural ou mesmo para os que conhecem apenas o crítico da moral no último período. Em grande medida, isto se dá devido às considerações acerca da arte e da ciência que ali se encontram. Afinal, uma primeira leitura poderia indicar certa hostilidade do filósofo em relação à obra de arte e aos artistas – o que é apenas aparente, como elucidaremos a seguir. Porém, essa visão apresenta inúmeras diferenças se comparada com aquela que vimos em *O nascimento da tragédia*, o que pode gerar algumas interpretações que entrariam em desacordo com a perspectiva que aqui desejamos apresentar, isto é, a de uma filosofia trágica no pensamento nietzschiano. Há quem prefira dizer que o trágico retornaria apenas nas obras finais de Nietzsche. Rüdiger Safranski, por exemplo, afirma que o livro em questão trata de uma tentativa de pensamento não trágico¹². Desnecessário dizer que se julgamos acertada a ideia da *Segunda consideração intempestiva* enquanto texto que inicia uma filosofia da vida, discordamos quanto ao pensamento não trágico em *Humano*. A perspectiva do comentador não é estranha, já que o período anterior a *Humano* é referente a gestação de uma filosofia trágica, e obviamente o livro que discutimos agora é apenas o nascimento dessa filosofia – ainda jovem, dando seus primeiros passos. Não é possível esperar dela exatamente as mesmas ideias que surgiram em *Assim falou Zaratustra* ou *Crepúsculo dos Ídolos*. No entanto, sugerir um pensamento não trágico é também questionável. Isso porque nos dois volumes de *Humano, demasiado humano* encontramos o elemento fundamental para a filosofia trágica: o criar enquanto

¹² Cf. SAFRANSKI, op. cit., p.148.

uma atitude perante a vida. E se sempre houve uma valorização do espírito criativo artístico em Nietzsche, ainda faltava promover de fato essa atitude. E para isso é necessário que a arte fosse configurada em termos diferentes daqueles apresentados antes.

É por esse motivo que sustentamos: é aqui que se inicia a filosofia trágica e que, conseqüentemente, iria permitir ao autor se autodenominar discípulo de Dionísio, o “primeiro filósofo trágico”. A obra marca um momento central e de suma importância para a compreensão de toda sua filosofia, ela é, nas palavras do próprio Nietzsche, “o monumento de uma crise¹³”. E não é para menos. Durante o período de elaboração da obra não foram apenas suas ideias que sofreram mudanças drásticas, mas também sua vida: além de abandonar o compromisso intelectual que possuía com Schopenhauer, ele rompeu a amizade de anos com Wagner e afastou de si qualquer sentimento nacionalista, já que é nítida sua preferência agora pelo espírito cosmopolita francês em detrimento do provincianismo alemão¹⁴. Além disso, por motivos de saúde, o pensador se afastou da universidade e, longe do ambiente acadêmico, lhe foi permitido dar aos seus escritos, através dos aforismos, um tom mais leve e livre.

Com efeito, para explicitar adequadamente a noção de criação para Nietzsche, será necessário abordar tais mudanças que ocorrem em *Humano, demasiado humano*. Dentre todas elas, sem dúvida a que mais chama a atenção é o tratamento bastante distinto que agora Nietzsche oferece à arte. Ela é retirada do espaço privilegiado onde fora colocada antes. Agora será a ciência a aparecer como conceito central para o pensamento do filósofo.

Devido à mudança radical em suas ideias, somos pungentemente inclinados a pensar que Nietzsche abandona a

¹³ NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a, p.69.

¹⁴ O próprio livro é dedicado a Voltaire.

arte, ou que a ciência a substitui¹⁵. Eugen Fink¹⁶ em *Nietzsche's philosophy*, em especial no segundo capítulo, faz elucidativas considerações sobre a ciência no pensamento de Nietzsche – por exemplo, sobre a predominância do seu rigor metódico –, porém no que tange à arte, nota-se certa insuficiência, dando a entender que ela não seria central no livro. Claro que há uma mudança no conceito de arte, e, por consequência disso, também na noção de trágico, mas não o abandono de ambos. A arte não aparece mais como um meio que atinge a essência do mundo – e isso por um motivo bastante claro: o mundo não é mais pensado através da dicotomia entre essência e aparência. Contudo, está muito claro o papel fundamental da arte que aparece em diversos momentos, nos dois volumes do livro, com um tom bastante positivo. Com a ciência sendo agora o viés mais seguro para se conhecer o mundo e o humano, Nietzsche obtém o rigor indispensável para superar a metafísica que se encontrava presente em seu pensamento¹⁷.

Em nossa interpretação, a arte não é excluída e nem perde seu valor. Haverá, isso sim, uma revisão que leva até a negação de *um tipo* de arte, mais especificamente a arte metafísica ou romântica, podendo-se inclusive entender essas duas designações como sinônimas. Para a melhor compreensão da realocação da arte é interessante averiguar os usos da ciência e sua relação com o pensamento artístico.

¹⁵ E essa inclinação é ainda maior quando se lê alguns aforismos onde Nietzsche dá um tom bastante ácido ao artista ou à arte quando a compara com qualquer tipo de ciência. Os aforismos 205 e 206 do segundo volume de *Humano, demasiado humano* trazem um tom bastante depreciativo quanto ao artista, os definindo como “moles de espírito” ou “menos nobres” que os homens da ciência. No entanto, acreditamos que é possível também perceber que essa diminuição é um meio estratégico de criticar aquela arte fraca pela qual Nietzsche se apaixonara na juventude, como a música de Wagner. É por isso que a relação arte e ciência merece especial atenção de nossa parte.

¹⁶ FINK, E. *Nietzsche's philosophy*. Tradução de Goetz Richter. London; New York: Continnum, 2003, p.34-50.

¹⁷ É importante frisar que mesmo em *O nascimento da tragédia* Nietzsche fala de uma ciência estética, mas quando relacionada ambas as esferas, claramente a científica ocupava um lugar menos privilegiado do que o das artes.

A valorização da ciência não é motivo para espanto: apesar desse reconhecimento surgir com extrema força em *Humano, demasiado humano*, sabe-se que Nietzsche nunca se afastou das ciências – nem mesmo das ciências da natureza – uma vez que seu interesse nesse tipo de leitura remonta ao início da formação de seu pensamento¹⁸. Isso é evidenciado pela sua relação com as ideias de Friedrich Albert Lange – principalmente com o livro *História do materialismo e crítica de seu significado para o presente*. Embora tenha tido contato com a obra do autor desde cedo, ele não apresenta de imediato tais ideias em seu pensamento¹⁹. Mas, como afirma Rogério Lopes, foi Lange que introduziu Nietzsche nos principais debates científicos de sua época, e além disso, o programa filosófico de Lange permitiu a Nietzsche atualizar esses debates à luz de uma fisiologia²⁰ – e esse campo da ciência é fundamental para a proposta de *Humano*²¹, mesmo que ele tenha

¹⁸ A química, a biologia e a física nunca foram ignoradas por Nietzsche, mas elas, como iremos demonstrar adiante, não o transformam num cientista, por assim dizer. As leituras de obras desse tipo servem ao filósofo como um meio de embasar suas teses filosóficas.

¹⁹ É provável que isso tenha ocorrido devido às diferenças entre o pensamento de Lange e o de Schopenhauer. Para saber mais da relação Nietzsche-Lange, Cf. *Filosofia e ciência: Nietzsche herdeiro do programa de Friedrich Albert Lange* In: BARRENECHEA [et. al.] (Org.). *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

²⁰ Cf. *Ibidem*, p.15-17.

²¹ A palavra fisiologia tem um peso considerável na filosofia de Nietzsche. Wilson Frezzatti Junior, 2006, p.24 nos diz que para o filósofo “uma determinada moral, cultura ou filosofia ou, enfim, qualquer produção humana é expressão de determinado estado fisiológico de um conjunto de impulsos. Se eles estiverem hierarquizados, o conjunto é saudável e capaz de criar; se estiverem desagregados, há doença e capacidade apenas para conservação”. Isso significa dizer que também a arte é pensada nesses termos. Logo, é comum dizer que, se antes Nietzsche possuía uma “metafísica de artista”, agora encontraremos uma “fisiologia de artista”. Assim, a palavra fisiologia, ainda tomando de empréstimo as explicações de Frezzatti, dizem respeito as funções orgânicas ou afetivas do indivíduo. De modo que, fisiologia não deve ser comparada a psicologia, isto é, impulsos e afetos dizem respeito ao âmbito psíquico do indivíduo, porém, elas também são provenientes de seu estado fisiológico. Assim, sugerimos que para compreender essa palavra no trabalho, ela não seja desvinculada por completa do âmbito psíquico, devemos pensar sempre em um conjunto de relações entre elas. Quando a fisiologia da arte, embora evitemos usar o termo, ela será explicada nas linhas subsequentes. Em poucas palavras, significa que Nietzsche vai analisar um tipo artístico a partir do estado fisiológico de quem a engendrou. É o que faria, por exemplo, com a música de Wagner nos escritos finais. Sobre isso Cf. MÜLLER-LAUTER, W. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica. São Paulo, *Cadernos Nietzsche*, n.6, p.11-30, 1999.

reformulado alguns aspectos dessa área em relação ao que pensava Lange, até porque a ruptura que temos no período intermediário é, também, com a filosofia de Kant, que antes era adotada a partir de alguns pressupostos como a dicotomia coisa em si e fenômeno, e Lange era ainda um herdeiro do criticismo kantiano. No entanto, como tal herança passa pelo crivo do autor, isto é, pela sua reformulação do kantismo, e, nesse sentido, é assim que a fisiologia langeana fornece ao nosso autor alguns elementos para construir a sua própria versão do assunto. Lange busca corrigir os equívocos de Kant a partir dos resultados empíricos da fisiologia dos órgãos. É nesse sentido que suas ideias serviram à epistemologia de Nietzsche, pela sua recondução do materialismo e do kantismo ao mais estreito fenomenismo, compreendendo que os fatores fisiológicos de cada indivíduo afetam sua cognição²².

Essa contribuição de Lange seria extremamente necessária para a fisiologia que Nietzsche estabeleceria na sua tentativa de explicar o mundo a partir da experiência, sem se adentrar em qualquer tipo de “mundo metafísico”. Mesmo que não tenha acatado por completo as teses do autor, é certo que a leitura de sua obra foi fundamental para permitir que nosso filósofo desse um passo adiante nas suas considerações filosóficas e, desse modo, superar as dicotomias presentes anteriormente no seu pensamento.

Os usos da ciência por Nietzsche são específicos e cirúrgicos, isto é, ele sabe exatamente onde usar e de que maneira. Para entender de modo seguro esse aspecto da filosofia nietzschiana vale pensá-la a partir do viés naturalista. É a perspectiva adotada pelo americano Richard Schacht. Segundo o autor, o filósofo pode ser considerado um “naturalista²³”, mas avisa sobre a necessidade

²² Cf. LOPES, R. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. 573f. Tese (Doutorado em filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte 2008, p.55.

²³ A partir da interpretação de Schacht, podemos pensar como através da ciência a arte e o artista foram – tentando escolher bem a palavra – “naturalizados” por Nietzsche.

de verificar o tipo de naturalismo que se encontra nele, pois muitos usam essa bandeira para tratá-lo de forma cientificista²⁴ - como faz seu conterrâneo Brian Leiter. O naturalismo de Nietzsche já aparece em *Humano, demasiado humano* e não pode ser identificado com um cientificismo. As leituras desse tipo querem dar a entender que ele tenta explicar todos os fenômenos humanos com base em uma estrita redução às ciências. Mas como afirma Schacht:

O naturalismo de Nietzsche é um tipo de naturalismo que respeita as *Wissenschaften* e se vale delas - incluindo sem sombra de dúvidas as ciências da natureza -, mas que não se identifica com elas, não deposita nelas todas as suas esperanças, e nem tampouco extrai delas todas as suas inspirações. Este tipo de naturalismo está determinado a levar em conta a investigação científica e o que pode ser aprendido e entendido através dela. Mas de forma alguma postula, ou mesmo supõe que não possa haver algo mais sobre a realidade humana e sobre o mundo no qual nos encontramos, com tudo o mais que isso abarca exceto aquilo que as ciências da natureza são capazes de oferecer e dizer²⁵.

Tal interpretação expõe que a partir de *Humano* Nietzsche não busca mais pensar o processo das coisas a partir de categorias metafísicas, mas sim a partir de sua dimensão mundana, isto é, natural. Assim, nesse período, a arte e a moral, por exemplo, são analisadas para saber se são frutos de doença ou saúde, estados provenientes de um determinado processo físico-químico dos seres humanos, de sua condição fisiológica. Não é a mera “causa” que interessa a Nietzsche, mas também o processo e “[...] a explicação processual é central no naturalismo de Nietzsche. Explicação *processual* não é o mesmo que explicação *causal*”²⁶. Como as ciências - principalmente aquelas que se ocupam da natureza -

²⁴ Cf. SCHACHT, R. *O naturalismo de Nietzsche*. Tradução de Olímpio José Pimenta Neto. São Paulo, *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.29, 2011, p.36.

²⁵ *Ibidem*, p.39.

²⁶ *Ibidem*, p.44. *grifo do autor*.

atuam na maioria das vezes explicando a causa de algo, o filósofo adota uma distância estratégica que o permite se valer delas sem se restringir a isso, e, conseqüentemente, ir além e compreender todo o conjunto de um determinado fenômeno humano. É por esse motivo que:

O naturalismo de Nietzsche, tal como ele se apresenta em seus diversos escritos, não está de forma alguma comprometido com a convicção de que tudo o que acontece na vida humana, assim como no desenvolvimento e desdobramento da realidade e da experiência humanas, pode ser adequadamente explicado e totalmente compreendido em termos de conceitos e processos científicos –naturais ou científica e naturalmente modelados – sendo a “causalidade” o primeiro e principal elemento da experiência humana a escapar à explicação científica. De fato, ele admite que a sofisticação do pensamento causal característico das ciências naturais e a confiança que elas tendem a depositar neste tipo de pensamento constituem simultaneamente sua força e sua limitação na parceria que se estabelece entre elas e a filosofia como vistas ao tratamento de tais temas [relativos à realidade humana]²⁷.

A ideia é bastante clara: embora ele faça uso das ciências de todos os tipos, ele não pensa de modo reducionista, limitando-se a elas. Ele sabe que, por se tratar do humano, as ciências, embora úteis e necessárias, não bastam, já que somos afetados por uma série de fatores sociais e culturais que também influencia nosso agir e criações. Assim, embora naturalize a arte, tentando compreender qual condição fisiológica a engendrou, por assim dizer, ele também sabe que a cultura atua no artista e no seu processo criativo. Dito de outro modo: a fome é um fator biológico e pode ser explicada pela ciência, mas a dieta não. Talvez um exemplo mais prático seja oportuno.

A tentativa de explicar os fenômenos humanos unicamente pela ciência gerou resultados fracassados – para não dizer

²⁷ Ibidem, p.50.

desastrosos. Um caso muito claro é o “Darwinismo social” ou melhor, “Biodeterminismo social²⁸”. Essa ideia julgava que as leis da biologia – como a evolução – poderiam explicar toda atividade humana e, conseqüentemente, tentou-se fazer uso disso para descrever e tentar sanar o problema, por exemplo, da criminalidade. No Brasil isso foi recorrente, principalmente nas primeiras décadas do século XX, para explicar o desvio de comportamento de alguns indivíduos – um estudo mais aprofundado sobre isso pode ser conferido em *Feios, sujos e malvados sob medida* de Luís Ferla. No fim das contas, a ideia apenas serviu para condenar indivíduos pertencentes às classes marginalizadas e entendidas como “perversas” pelo *éthos* de uma sociedade. A ideia, precisamente, era explicar os desvios sociais unicamente pelos “desvios” biológicos dos seres humanos – o tamanho do crânio era um critério para saber a possibilidade dessa pessoa vir a se tornar um assassino e assim por diante.

Em resumo: os fatores sociais e culturais eram ignorados para privilegiar o uso das ciências “duras” – o que gerou, na maioria das vezes, uma pseudociência. É quanto a essa ingenuidade que Nietzsche está vacinado. O filósofo sabe muito bem que a atividade humana é demasiado complexa para ser explicada unicamente pela ciência. E assim, é difícil imaginar que em *Humano*, mesmo com a ciência tomando um lugar privilegiado, ele tenha feito um uso tão descuidado.

²⁸ Alertamos que é preciso ter cuidado ao ligar o tema “darwinismo social” ao nome de Herbert Spencer. É conhecida a relação de Nietzsche com o autor inglês, bem como suas críticas, mas Spencer, embora tenha sim o projeto de fundar uma ética científica, não se limita ao que fora exposto acima. De modo que a relação Nietzsche-Spencer é bem mais diversificada e ampla do que as linhas acima podem sugerir, já que, mesmo discordando do modelo de ética spenceriano, o próprio Nietzsche em obras da maturidade também usa os recursos da biologia para tal tarefa – ocorre, porém, justamente que quando o faz, não é cientificista, enquanto Spencer, é provável, tenha sido, mas é difícil dizer que seu pensamento atua exatamente no mesmo sentido das ideias que geraram uma espécie de eugenia. Acerca das críticas sobre as teorias da ética científica de Spencer, Cf. MARTON, S. *Nietzsche, das forças cósmicas aos valores humanos*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.141-173.

Nesse sentido, Richard Schacht explicita que o naturalismo de Nietzsche é histórica e biologicamente processual, ou seja, nesse processo emergem inúmeras realidades e diferentes dimensões que afetam o ser humano. O filósofo se atém tanto aos fatores biológicos, fisiológicos e psicológicos quanto aos sociais e culturais, compreendendo que há uma inter-relação entre eles – que por estarem atrelados às determinadas circunstâncias da realidade, torna-se um processo contingente²⁹.

Eis que o tema da *Segunda consideração intempestiva*, a história, volta de modo mais consistente, porque reformulado. Se antes o sentido histórico era perigoso, o alerta sobre isso permitirá aos filósofos fazerem dele um bom uso, já que sem ele o filosofar tende a se extraviar em abstrações de matriz essencialista. É válido também buscar o esclarecimento da relação entre história e ciência. Na segunda intempestiva, Nietzsche criticava a história entendida como ciência, mas agora vai colocá-las lado a lado. Como? A mudança referente ao julgamento de valor sobre a ciência ganha consistência se nos lembramos de que a associação entre história e ciência na segunda intempestiva se dava a partir da perspectiva hegeliana de história – e certamente não é nessa acepção que ele toma aqui o conhecimento histórico. Essa contradição existente entre os dois momentos do pensamento de Nietzsche é apenas aparente. Conforme explica André Itaparica, o filósofo nunca negou a necessidade da história, nem mesmo na *Segunda Intempestiva*, naquele momento sua crítica era contra a tentativa de formular uma ciência objetiva que retiraria o que na história há de vital, e acrescenta:

Se, em um primeiro momento, Nietzsche critica o sentido histórico por representar o enfraquecimento de uma cultura e a pretensão da história de se constituir enquanto ciência, em um segundo momento ele sustenta a necessidade da compreensão histórica da realidade como chave fundamental para a refutação da metafísica e

²⁹ Cf. *Ibidem*, p.60.

elaboração de uma filosofia de caráter científico. Até aqui, no entanto, se trataria apenas de uma mudança de posição de um autor no decorrer de sua obra e de uma inflexão motivada pela mudança de adversários. Se no início ele criticava o excesso de visão histórica como prejudicial à vida, ele não negava, contudo, a necessidade humana de conhecer a história, contanto que não fosse uma história que ficasse prostrada em uma contemplação do passado, mas que tivesse olhos para a ação e para o futuro. Se depois ele passa a considerar a história como disciplina basilar é porque ele abandona suas concepções metafísicas e, mais do que a *Historie*, ou seja, a história enquanto disciplina acadêmica, ele aponta para a *Geschichte*, ou seja, história enquanto compreensão do caráter mutável e temporal de todo acontecer humano. Do mesmo modo, como no seu primeiro período Nietzsche tem como adversário o historicismo de matriz hegeliana, o acento de sua crítica ao sentido histórico recai sobre sua pretensão de objetividade e imparcialidade, ao seu determinismo que acabaria com todo incentivo à ação e à realização humanas. No seu segundo período, o elogio ao sentido histórico repousa no seu caráter desmistificador e antimetafísico. Não se trata, portanto, do “mesmo” sentido histórico. São contradições que se dissolvem ao se investigar o momento em que foram escritas e ao se observar o intuito estratégico que as orientou. Nosso escopo central, contudo, é mostrar como essas duas posições, inconciliáveis, passam a conviver no último período de sua obra, procurando, se não resolver, pelo menos apontar para uma possível resposta para essa tensão que se estabelece³⁰.

O autor elucida, então, que há continuidades entre as duas concepções sobre história, mas também aponta para a necessidade de notar a diferença entre as concepções de ciência presentes nesses dois momentos. Enquanto na *Segunda Intempestiva* se trata de uma ciência histórica nos moldes hegelianos, o mesmo não ocorre em *Humano*, em que a proximidade de Nietzsche é com as ciências positivas presentes no seu século. Além disso, agora nosso filósofo também concede maior valor ao caráter antimetafísico.

³⁰ ITAPARICA, A. *Nietzsche e o sentido histórico*, *Cadernos Nietzsche*, n.19, 2005, p.87.

Logo, é através dessa característica de sua nova filosofia – a história – que ele ainda iria se diferenciar. No que concerne ao conhecimento humano, Nietzsche sem dúvida é mais íntimo dos empiristas do que dos racionalistas. No entanto, ambos, empiristas e racionalistas querem apreender a coisa tal como ela é, e, com isso, ignoram justamente o fator histórico. Nossos sentidos, na visão do filósofo, que apreendem as coisas do mundo, também são afetados pelo processo histórico e, por esse motivo, o homem não pode ser considerado o mesmo de sempre³¹.

Se todas as produções que se encontram no âmbito de nossa realidade são produções humanas, e não divinas, é através do rigor do método científico e da história que o filósofo daria conta de compreendê-las. Isso pois o humano é um acontecimento que nunca cessa, está sempre em eterna mutação – tanto no seu caráter fisiológico, quanto nas produções de sua cultura, já que esses dois pontos estão entrelaçados.

O aforismo que abre o livro, “Química dos conceitos e sentimentos”, elucida a tarefa do autor e como ela agora se difere do que fora realizado em *O nascimento da tragédia*. Dada a importância do aforismo, vale a pena citá-lo na íntegra:

Em quase todos os pontos, os problemas filosóficos são novamente formulados tal como dois mil anos atrás: como pode algo se originar de seu oposto, por exemplo, o racional do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico, a contemplação do desinteressado do desejo cobiçoso, a vida para o próximo do egoísmo, a verdade dos erros? Até o momento, a filosofia metafísica superou essa dificuldade negando a gênese de um a partir do outro, e supondo para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa, diretamente do âmago e da essência da “coisa em si”. Já a filosofia histórica, que não se pode mais conceber como distinta da ciência natural, o mais novo dos métodos filosóficos, constatou, em certos casos (e provavelmente chegará ai mesmo resultado em todos eles), que não há opostos,

³¹ Cf. MARTON, op. cit., p.208.

salvo no exagero habitual da concepção popular ou metafísica, e que na base dessa contraposição está um erro da razão: conforme sua explicação, a rigor não existe ação altruísta nem contemplação totalmente desinteressada; ambas são apenas sublimações, em que o elemento básico parece ter se volatilizado e somente se revela à observação mais aguda. – Tudo o que necessitamos, e que somente agora nos pode ser dado, graças ao nível atual de cada ciência, é uma *química* das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos, assim como de todas as emoções que experimentamos nas grandes e pequenas relações da cultura e da sociedade, e mesmo na solidão: e se essa química levasse à conclusão de que também nesse domínio as cores mais magníficas são obtidas de matérias vis e mesmo desprezadas? Haveria muita gente disposta a prosseguir com essas pesquisas? A humanidade gosta de afastar da mente as questões acerca da origem e dos primórdios: não é preciso estar quase desumanizado, para sentir dentro de si a tendência contrária?³²

Esse aforismo evidencia que Nietzsche pretende tornar a ciência um ponto chave de sua reflexão. É com isso que ele buscará se livrar das dicotomias que agora não servem mais ao seu pensamento. E, se pelas ciências ele tenta compreender as manifestações humanas, será pelo filosofar histórico que aspira a entender esse processo, já que, como foi indicado, ele não se limita à expectativa sobre a explicação *causal*. A história é um fator tão importante, então, quanto a ciência, e a falta do sentido histórico é a principal acusação de Nietzsche em relação a tradição filosófica – e o tema do segundo aforismo “Defeito hereditário dos filósofos”. Com isso, a ciência consegue conhecer e a história impede que se pense que o conhecer, por exemplo, do tipo de homem de uma época, seja o conhecimento *do* homem em geral: “Com tranquilidade deixaremos para a fisiologia e a história da evolução dos organismos e dos conceitos a questão de como pode a nossa

³² NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.15-6.

imagem do mundo ser tão distinta da essência inferida no mundo³³”.

A arte não é, porém, um mero fator processual que deve ser analisado a partir da ciência e da filosofia histórica. Com efeito, ao longo do primeiro capítulo do primeiro volume de *Humano*, “Das coisas primeiras e últimas”, a arte e a filosofia são acusadas de deter em si muita metafísica – o que resultou em tipos artísticos decadentes, de artistas convencidos de sua metafísica, ponto que deixaremos para a abordar adiante. Um aforismo muito interessante estabelece um papel fundamental e de extremo valor para a arte. Nos referimos ao aforismo 27, “Substituto da religião”. Nele encontramos a declaração de que a filosofia poderia muito bem satisfazer aquelas necessidades deixadas pela religião,

Mas deveríamos também aprender, afinal, que as necessidades que a religião satisfaz e que a filosofia deve agora satisfazer não são imutáveis; podem ser *enfraquecidas e eliminadas*. Pensemos, por exemplo, na miséria cristã da alma, no lamento sobre a corrupção interior, na preocupação com a salvação – conceitos oriundos apenas de erros da razão, merecedores não de satisfação, mas de destruição. Uma filosofia pode ser útil *satisfazendo* também essas necessidades, ou *descartando-as*, pois são necessidades aprendidas, temporalmente limitadas, que repousam em pressupostos contrários aos da ciência. É melhor recorrer à *arte* para fazer uma transição, a fim de aliviar o ânimo sobrecarregado de sentimentos; pois aquelas concepções são menos alimentadas pela arte do que por uma filosofia metafísica. Partindo da arte, pode-se passar mais facilmente para uma ciência filosófica realmente libertadora³⁴.

Temos aqui um valor genuíno oferecido à arte por Nietzsche. Não nos podemos deixar impressionar pela aparência pouco atraente do prato: a arte passou de elemento conhecedor da verdade do mundo a um mero mediador. O caso é que seu sabor

³³ Ibidem, p.21.

³⁴ Ibidem, p.35-6. *Grifo do autor*.

agora é bem diferente. Para Nietzsche, a arte atende em grau diferente às necessidades da religião. Ela é menos metafísica do que aquele tipo de filosofia pregada pela tradição. Dado esse fator, a arte conseguiria realizar a transição para uma “ciência filosófica” de modo mais eficaz. E isso porque arte e ciência são mais íntimos do que parecem. A filosofia metafísica engendrou um mundo perfeito e essencial onde as coisas residem, é lá que seus cultores buscam dar sentido à vida. Um sentido com interesse bem específico: a felicidade – que na sua visão colocou uma ligadura na ciência, já que está conhece quase sempre à revelia de qualquer tentativa de ser útil³⁵. O pensamento científico se interessa pelo menos imediato, pelas coisas sem urgência: é como ilustra Nietzsche quando nos fala do navegador que em meio a tempestade se interessaria pela análise química da água. Esse jeito de pensar resultou em algo que já mencionamos no primeiro capítulo: a ciência julga descobrir o mundo sem participar de sua invenção. A arte, por outro lado, se reconhece como algo que reside no domínio da ficção, e, assim sendo, não vê problema em ser *criadora*. É aí que reside a intimidade entre os dois domínios, por mais estranho que pareça: na ficção.

Um olhar dogmático para a ciência – sim, pois a ciência não está livre de dogmas – logo desprezaria esse tipo de relação. Soaria um absurdo a ciência, assim como a arte, estar no domínio da ficção. Mas é que Nietzsche possui uma concepção muito própria do conhecimento e, conseqüentemente, do pensamento científico. Em *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*, escrito anos antes de *Humano*, ele demonstra que o intelecto age falsificando e manipulando a realidade:

Quando alguém esconde algo detrás de um arbusto, volta a procurá-lo justamente lá onde o escondeu e além de tudo o encontra, não há muito do que se vangloriar nesse procurar e

³⁵ Cf. *Ibidem*, p.07

encontrar: é assim que se dá com o procurar e encontrar da “verdade” no interior do domínio da razão³⁶.

A ideia é que os homens, na sua descoberta pelo que é, encontram uma definição que eles mesmos forneceram, de modo que sem o homem nessa relação com o conhecimento não há o “verdadeiro em si”, o universal. Inclusive, para o filósofo, a epistemologia que se estrutura, por exemplo, entre sujeito e objeto nada mais seria que uma *estética* do que qualquer outra coisa³⁷.

Algo parecido é demonstrado em *Humano*:

Os filósofos costumam se colocar diante da vida e da experiência – daquilo que chamam de mundo do fenômeno – como diante de uma pintura que foi desenrolada de uma vez por todas, e que mostra invariavelmente o mesmo evento: esse evento, acreditam eles, deve ser interpretado de modo correto, para que se tire uma conclusão sobre o ser que produziu a pintura: isto é, sobre a coisa em si, que sempre costuma ser vista como a razão suficiente do mundo do fenômeno. Por outro lado, lógicos mais rigorosos, após terem claramente estabelecido o conceito do metafísico como o do incondicionado, e portanto também incondicionante, contestaram qualquer relação entre o incondicionado (o mundo metafísico) e o mundo por nós conhecido: de modo que no fenômeno precisamente a coisa em si *não* aparece, e toda conclusão sobre esta a partir daquela deve ser rejeitada. Mas de ambos os lados se omite a possibilidade de que essa pintura – aquilo que para nós, homens, se chama vida e experiência – gradualmente *veio a ser*, está em pleno vir a ser, e por isso não deve ser consideravelmente uma grandeza fixa, da qual se pudesse tirar ou rejeitar uma conclusão acerca do criador (a razão suficiente). Foi pelo fato de termos, durante milhares de anos, olhado o mundo com exigências morais, estéticas, religiosas, com cega inclinação, paixão ou medo, e termos nos regalado nos maus hábitos do pensamento ilógico, que esse mundo gradualmente *se tornou* assim estranhamente variegado, terrível, profundo de significado, cheio de alma, adquirindo cores –

³⁶ Idem, *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Tradução e organização de Fernando Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011a, p.39.

³⁷ Cf. *Ibidem*, p.40.

mas nós fomos os coloristas: o intelecto humano fez aparecer o fenômeno e introduziu nas coisas as suas errôneas concepções fundamentais. Tarde, bem mais tarde – ele cai em si: agora o mundo da experiência e a coisa em si lhe parecem tão extraordinariamente distintos e separados, que ele rejeita a conclusão sobre esta a partir daquele – ou, de maneira terrivelmente misteriosa, exorta à *renúncia* de nosso intelecto, de nossa vontade pessoal: de modo a alcançar o essencial *tornando-se essencial*³⁸.

As duas considerações, como vemos, são muito próximas. Segundo Nietzsche, o que os indivíduos conhecem nunca é a essência do mundo, não é algo miraculoso e externo a ele – tudo o que julgaram ser essencial, foram eles mesmos que *tornaram* essencial. É algo construído e criado aqui e por nós mesmos. Somos nós que atribuímos definições às coisas – falar em essência, universal, verdade absoluta, etc. é falar disparates, e nada além disso. O problema é que quando tomamos uma determinada definição, seja sobre o que for, sobre o homem, por exemplo, esquecemos do seu processo de vir-a-ser, e de que tal definição fora dada em um contexto histórico específico, a partir de determinadas exigências sociais e culturais – acreditamos que tal definição é o ser. Assim, paralisamos esse tempo e julgamos ser *essa definição* a única verdadeira. Não sabemos analisar genealógicamente quando aquilo foi instaurado. É assim que a ciência pode iluminar a “gênese desse mundo como representação”, isto é, como um mundo inventado – não como um mundo em si:

Dada a impossibilidade de haver o real, descontadas as perspectivas de acesso, impõe-se concluir que o que ocorre entre nós e o mundo é um processo de construção. Quem atua, então, é o aparato instrumental próprio da espécie. Animal engenhoso, o homem põe o signo no lugar da coisa, tornando-a manipulável. Estão presentes, novamente, o entendimento de que conhecer é

³⁸ Idem, *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.26.

dominar, bem como a descrição do processo de estabelecimento dos conceitos como reelaboração de um processo típico do fazer artístico: a invenção de metáforas³⁹.

Como se nota, então, arte e ciência assim concebidas aparecem como dois domínios ou duas perspectivas sobre essa vida, que são bastante próximos. É por isso que apenas um domínio tão íntimo da arte – e que aprendeu e aprende muito com ela no quesito “inventar” – poderia “explicá-la”, isto é, levar ao entendimento de que a arte não é uma “atividade metafísica”, mas sim “humana, demasiado humana”. Logo, ela é fruto não apenas de sentimentos do artista – como uma visão mais comum sugere – como se tal sentimento fosse proveniente de ideias religiosas: da alma, do coração, etc. Toda forma e conteúdo que um artista fornece à obra é resultado de toda sua condição corpórea, existencial. Com isso podemos dizer que é nesse momento que o corpo entra em Nietzsche como uma questão central – não que antes isso fosse uma questão inexistente. Ocupar-se de estar bem física e psicologicamente é importante para o criar – um corpo em estado degenerado gera um produto de igual valor, ou, dito na expressão que viria a ser muito usada pelo autor, gera *décadence*.

Essa concepção muito particular do autor sobre o processo de conhecer algo explica o porquê de ele aproximar arte e ciência – mesmo que essa segunda seja vista como prioritária no livro. E isso não é nada absurdo. A arte, embora falsificadora, não cria, necessariamente, mentiras – logo nem a ciência o faz. Ocorre que a palavra criar ou inventar algo soa como sinônimo de mentira, como algo que não se adequa ao real e, por esse motivo, algo inexistente. Mas “inventar uma verdade” em momento algum se aproxima de seu oposto. Inventar ou criar é justamente trazer à existência. É por isso que podemos afirmar que Nietzsche se ocupa, sim, da verdade – mas em uma acepção que a trata como algo construído constantemente, em um processo *ad infinitum* – e,

³⁹ PIMENTA, O. *Arte e conhecimento em Nietzsche, Cadernos Nietzsche*, n.11, 2001, p.92.

sendo assim, faz uso tanto da arte como da ciência em sua epistemologia. Se a condição humana, por exemplo, se restringisse ao âmbito biológico, certamente a arte poderia atribuir pouco a ela, mas já que na perspectiva nietzschiana não se excluem os fatores externos – como faria um cientificista –, ela continua tendo um exímio valor para seu pensamento. E por isso é equivocado pensar que em *Humano* a arte seja descartável dada a valorização das ciências. O que ele joga fora é sim um *tipo* de arte que é sinônimo de fraqueza e doença, de incapacidade de lidar com a vida.

Para finalizar essa questão, queremos ainda demonstrar mais uma característica que liga arte e ciência. Em *O nascimento da tragédia* já falamos que a intenção do filósofo era de tentar recuperar o interesse por essa vida que aqui temos – errou, é verdade, em pautar sua tentativa na metafísica, já que fora isso que sempre distanciou a vida do vivente. O que interessa notar é: como a ciência se ocupa de questões imanentes, isto é, relativas à realidade deste mundo, ela também pode exercer a mesma função da atividade artística. No aforismo 17 lê-se que o jovem aprecia a metafísica porque ela revela coisas significativas naquilo que ele achava ser desagradável, o que lhe causaria um certo alívio. De modo que as coisas, assim, ficavam mais interessantes. Contudo, outro caminho pode servir melhor para isso:

É certo que depois se torna desconfiado em relação a toda espécie de explicação metafísica; então compreender talvez, que os mesmos efeitos podem ser obtidos por outro caminho, igualmente bem e de modo mais científico: que as explicações físicas e históricas produzem ao menos no mesmo grau aquele sentimento de irresponsabilidade, e talvez inflamem ainda mais o interesse pela vida e seus problemas⁴⁰.

E se ela agora parece mais interessante, é porque a ciência não apenas gera em nós uma desconfiança necessária perante as

⁴⁰ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.27. *Grifo nosso*.

certezas, mas também atribui significado às coisas – assim como a arte. Claro que ela o faz a partir de suas perspectivas. Se o *Hamlet* de Shakespeare pode atribuir diversos sentidos à realidade a partir das peripécias do príncipe em busca de vingança, a ciência o faz com suas teorias: a evolução de Darwin – salvaguardando as diferenças, aqui, entre o biólogo e Nietzsche –, a relatividade de Einstein, entre outros, criam e atribuem tanto significado quanto as peças do autor inglês – apenas fazem isso de forma diferente. Não é possível dizer que somos os mesmos após viver num mundo onde tais teorias se fazem presentes, assim como também podemos nos transformar pela leitura de um romance ou peça.

Não há como dizer de outro modo: é o criar que está sempre em questão. E tal concepção não pode ser compreendida sem a fisiologia, como também sem a compreensão histórica do real.

2.3 Contra o romantismo: crítica da concepção de gênio

Ao escrever os dois volumes de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche tem como adversário o romantismo. Para ele, essa obra é sua “cura espiritual”, um “tratamento antirromântico⁴¹”. Quando pensado a partir da perspectiva da “fisiologia de artista”, o romantismo aparece como um estilo fraco, proveniente de um estado corpóreo enfermo. Semelhantes condições impediram os românticos de criar um futuro, já que constantemente ficavam presos ao passado e à metafísica. É por isso que a partir desse livro nosso filósofo se afasta de qualquer traço romântico e reforça seu compromisso com uma postura classicista. A capacidade criativa do romantismo é muito diferente da que Nietzsche encontraria no estilo clássico. Podemos apontar essas críticas a partir das noções de originalidade e nostalgia.

⁴¹ Idem, *Humano, demasiado humano II*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008b, p.09.

O movimento romântico não se limita às artes, ele também envolveu a política e a filosofia. As características que o definem estão em oposição ao classicismo francês e ao Iluminismo. A aversão que os românticos possuíam por aquilo que dominava em sua época era tamanha que sua contracorrente fora bastante radical. Por isso, se era predominante nas artes o culto às regras, os românticos acreditam que o verdadeiro gênio deveria ignorar isso e ter total liberdade para criar. Se o racionalismo predominava, o seu agir seria impulsionado pelo irracional. Se as ciências queriam atingir a objetividade, eles julgavam que a subjetividade deveria predominar. Disso surge o culto ao Eu, veiculado em obras carregadas de sentimentalismo— sendo essa uma forma de expressar aquilo que em nós estava reprimido, mas sem nenhum domínio sobre si.

Mas como se iniciou tal movimento? A história do romantismo é bastante densa e repleta de inúmeras consequências. E por isso mesmo nos limitaremos ao exame do romantismo alemão, que é também um terreno repleto de questões delicadas. Por exemplo: devido ao sentimentalismo exacerbado que se direciona às inúmeras esferas da vida, como a pátria, há quem enxergue nesse movimento um precursor do nazismo, servindo tal pressuposto de base espiritual para o Terceiro Reich. Polêmicas à parte, nos interessa saber as raízes românticas para compreender como esse movimento se tornaria o principal alvo dessa nova filosofia de Nietzsche.

Para Rüdiger Safranski⁴² na sua obra *Romantismo: uma questão alemã*, a origem do romantismo tem uma data precisa: 17 de maio de 1769, quando Johann Gottfried Herder parte a bordo de um navio em busca de novos horizontes que excitassem seu pensamento e lhe provocassem novas ideias. Segundo o autor, será o estilo de vida herderiana que incitaria as questões mais essenciais para o movimento romântico e pré-romântico.

⁴² SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação da Liberdade, 2010.

O movimento pré-romântico alemão é conhecido como *Sturm und Drang*, porém este ainda não adota as mesmas formas do romantismo estabelecido décadas depois. Trata-se de um movimento de suma importância, no qual se destacam grandes nomes tais como os de Goethe e Schiller. Contudo, conforme explica Anatol Rosenfeld, a relação entre o *Sturm und Drang* e o romantismo é peculiar, por assim dizer. Mesmo na Alemanha dos dias atuais, há quem não o considere parte do romantismo alemão. Mas o autor explica que as influências do *Sturm und Drang* são fundamentais, mesmo que até os próprios românticos não tenham reconhecido sua importância. A noção central que discutimos nessa parte do trabalho, o gênio, não sofre distinções entre o movimento pré e o romântico:

De um modo geral, a concepção do gênio, tanto dos *Stürmer und Draenger* como dos românticos, desloca o centro gravitacional do pensamento estético. O que agora importa na indagação já não é tanto a obra (e sua apreciação) quanto o poeta e o ato criativo. O classicismo considera o poeta como servidor da obra, elaborada segundo regras eternas e destinada a certos fins – principalmente de ordem moral e catártica, de modo a se tornar útil e agradável, segundo a fórmula de Horácio. Já aos românticos tende a importar mais a auto-expressão da subjetividade do poeta. A verdade poética não é mais obtida pela “imitação da natureza” e sim pela “sinceridade” e “autenticidade” da auto-expressão⁴³.

A partir da explicação acima, poderíamos, na verdade, citar diversos motivos que parecem ligar Nietzsche mais ao romantismo do que ao classicismo. No primeiro capítulo, nós discutimos como foi danosa a interpretação deturpada da obra *A poética* de Aristóteles, que se ateu unicamente às regras e, por consequência disso, acabou moralizando a tragédia a fim de torná-la um meio de educar moralmente o homem, aprimorá-lo – como dito por

⁴³ ROSENFELD, A. *Aspectos do romantismo alemão* In. *Texto/Contexto: Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.149.

Rosenfeld, segundo a fórmula de Horácio. Além disso, como não esperar que Nietzsche seja mais subjetivista do que objetivista? Ou então que ele se atenha mais à liberdade do criar do que o criar atrelado a uma determinada regra.

Tudo isso seria até aceitável se partíssemos de uma certa interpretação do filósofo que com toda certeza não compactuamos aqui. Entendemos o filósofo como crítico da subjetividade, bem como alguém que não pode ser considerado um irracionalista, mas que de maneira alguma iria compactuar com a leitura dos moralistas que praticamente tornaram a tragédia um texto cristão – sem que isso implique qualquer crença em que os românticos conseguiriam fornecer maior precisão a uma interpretação da arte trágica.

Primeiro que a subjetividade, base para a concepção de criação dos românticos, não é valorizada por Nietzsche de modo parecido. Pois o que eles fazem é pensar o homem a partir de uma instância metafísica, o Eu. Embora os românticos compreendam que é o sujeito que cria o mundo, ao fazerem isso pautados na noção de Eu, acabam situando-se bem longe do pensamento nietzschiano. A concepção de humano em Nietzsche não é similar e nem está em um pilar tão alto. É bem verdade que *Humano, demasiado humano* exalta justamente o fato de que são os indivíduos que criam, mas nesse processo eles estão atrelados às inúmeras circunstâncias fisiológicas, culturais e sociais que os determinam – o que significa dizer que não há inteira liberdade. E, não apenas isso, embora ofereça valor especial ao ser humano enquanto criador, para assim livrar a realidade de qualquer metafísica, não é, como em Protágoras, o homem a medida ou o critério para as coisas: e sim a vida, e seu fundamento não é um Eu, mas os corpos e suas dinâmicas.

É por isso que, na visão de Nietzsche, esse irracionalismo, o sentimentalismo e a confiança cega na liberdade humana tornaram o ser criador do romantismo, o gênio, uma categoria metafísica.

Quanto ao gênio, o que melhor o define, sendo talvez seu traço fundamental para o romantismo, é algo que encontramos em diversos autores importantes – como Kant, que deu os primeiros passos nesse significado, e Herder, que originou o movimento –, esse traço é a originalidade. É por ser original que o gênio, em Kant, é o único que pode produzir obras de arte. Na *Crítica da faculdade do juízo* fica muito clara sua posição perante a arte e as ciências. As ciências, como a geometria, podem ser compreendidas e, por esse motivo, exercidas por qualquer um. Já no campo das artes, mesmo o conhecimento de todo o seu sistema não fará de alguém um artista. Dito de maneira diferente: se curso biologia na universidade, sou biólogo, se curso música, não me torno, necessariamente um músico –, ou seja, se em Nietzsche a ciência e a arte se aproximam, o mesmo não podemos dizer de Kant.

Na sua *Crítica*, o filósofo nada mais quis fazer ao pensar o gênio, do que tentar “explicar o inexplicável”, isto é, o talento do artista⁴⁴. Talento esse que é a originalidade. Então podemos pontuar duas coisas que explicam essa característica do gênio: ele não produz pela imitação, ou seja, a arte não é uma mimese da natureza; e segundo, ele realiza aquilo que não pode ser ensinado ou aprendido⁴⁵. A originalidade seria possível através da faculdade da imaginação. Essa faculdade pode ser tanto empírica quanto poética-produtiva. No que se refere à imaginação poética, ela tem a capacidade de representar o objeto antes da experiência, de modo que, se é uma representação original que não provém da experiência, ela pode propiciar condições de experiência. Essa

⁴⁴ A ideia de que o artista não pode ser explicado já é bem antiga. O diálogo *Íon* de Platão, por exemplo, mostra Sócrates explicando ao rapsodo Íon seu talento através da noção de “entusiasmo” – que soa bastante parecida com a “inspiração” do gênio. No final do diálogo Sócrates coloca o rapsodo contra a parede e diz que, se ele afirma que louva Homero em virtude de uma técnica ou ciência, ele seria injusto, mas se o faz por “concessão divina”, possuído por Homero, ele não o seria. E por fim pede para ele: “Escolhe então se preferes ser considerado um homem injusto ou divino” (PLATÃO, 2011, p.59).

⁴⁵ Cf. CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral e revisão técnica de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.166.

faculdade associada ao conceito de liberdade permitiriam, então, ao gênio ser original. É isso que será levado adiante pelos românticos⁴⁶.

Esse traço seria exclusivo do gênio, o que o torna alguém muito acima dos indivíduos ordinários⁴⁷. É também digno de nota que esse conceito vai instaurar uma exigência sem qualquer fundamento terreno: criar a partir do nada. É com Fichte e outros idealistas que perceberemos isso se apresentando com maior consistência.

O capítulo IV do livro já citado, *Romantismo: uma questão alemã*, mostra como Fichte levou muito a sério a questão da criação. Para ele, o criar não se restringia ao âmbito artístico, por esse motivo, o Eu criador não cria apenas obras de arte, mas o mundo. No entanto, ele estava compromissado com a filosofia de Kant, ele queria reformulá-la, mas também elevar ao máximo o conceito de liberdade do filósofo de Königsberg. Tenta fazê-lo retirando de Kant “o conceito de um eu onipotente que experimenta o mundo com resistência preguiçosa ou como possível material de suas ações. Ele se apresenta como apóstolo do eu vivo⁴⁸”

Um Eu onipotente – conceito que soa bastante teológico – é o criador, mas isso não é tudo para Fichte. Em relação ao Eu, teremos o não-Eu. O primeiro é o sujeito enquanto o segundo é o mundo objetivo ou apenas objetividade. “O mundo do não eu pode ser tudo que desmente minha liberdade: uma natureza exterior entendida de modo mecânico e determinista; os desejos e instintos; essa natureza no próprio corpo, que não se consegue controlar [...]”⁴⁹. O Eu, porém, pode superar esse mundo do não-Eu. Mas como? A partir do que ele chama de Eu Absoluto. Esse conceito de Fichte designa a origem dessa oposição – foi aí que Kant falhou,

⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p.188.

⁴⁷ Cf. FREZZATTI JUNIOR, W. A. *A fisiologia da Nietzsche: a superação da dualidade cultura/biologia*. Ijuí: Editora Unijuí, 2006, p.167-171.

⁴⁸ SAFRANSKI, op. cit., p.69.

⁴⁹ *Ibidem*, p.70.

segundo a perspectiva fichtean, pois ele não encontrou a origem dela. É o Eu Absoluto que cria o não-Eu e, com isso, o contrapõe ao Eu. Ao perceber essa origem de conflitos, o Eu consegue, agora, superar as barreiras do mundo e impor sua liberdade:

Decantar dentro de si o Eu infinito é a aspiração eterna do homem empírico, limitado pelas necessidades naturais impostas pela produção do Eu absoluto. Através do esforço moral incessante, o homem temporal deve procurar torna-se o que no fundo desde sempre é: Eu puro, livre, divino⁵⁰.

O processo de impor a liberdade e tornar-se livre e divino é um processo dialético. Fichte dá seus próprios termos a uma tarefa que por séculos a filosofia sempre tentou fazer pela dialética: minar o conflito. Superar, suprassumir ou reconciliar nada mais são do que formas de lidar com essa condição que a tragédia expôs ao ser humano. Mas isso vai ser relevante apenas posteriormente. No momento, gostaríamos de focar nas três últimas palavras de Rosenfeld: “Eu puro, livre, divino” – nada poderia descrever melhor aquilo que seria o gênio romântico.

Se o gênio possui as qualidades acima, ele está apto para desempenhar sua função: ser original. Com isso em mente, é possível dar contornos mais adequados sobre a criação do gênio romântico a partir da inspiração. Esse estímulo criativo próprio do gênio romântico é possível justamente porque, ao ser livre e divino, ao superar as tensões entre liberdade e objetividade, ele consegue ser original, o que, em outras palavras significa: criar do nada. Esse “criar do nada” é uma ideia dos filósofos idealistas, aparecendo em um manuscrito bastante simples – o original tem apenas duas páginas –, e que até hoje se polemiza sobre sua autoria.

O manuscrito em questão é intitulado de *O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão*. Provavelmente foi

⁵⁰ ROSENFELD, op.cit., p.161.

escrito por Hegel, mas em conjunto com Schelling e Hölderlin⁵¹. É no primeiro parágrafo do texto que temos essa ideia:

uma Ética. Já que toda a Metafísica - cairá futuramente na Moral - de que Kant, com os seus dois postulados práticos, deu apenas um *exemplo*, não esgotou nada, assim esta Ética não será {incluirá} outra coisa senão um sistema completo de todas as Ideias ou, o que é o mesmo, de todos os postulados práticos. A primeira Ideia é, naturalmente, a representação de *mim mesmo* como de um ser absolutamente livre. Com o ser livre, consciente de si, surge ao mesmo tempo - a partir do nada - todo um *mundo*, a única *criação a partir do nada* verdadeira e pensável - Aqui descerei aos domínios da Física; a questão é esta: como tem de estar constituído um mundo para um ser moral? Gostaria de dar uma vez de novo asas à nossa Física que, lenta em experiências, progride penosamente⁵².

O mundo seria produto da liberdade do Eu. Essa é a única criação do nada possível. Mas por que? Ora, é necessário lembrar que o idealismo está inserido dentro de um projeto que se iniciou com Kant e foi reformulado por Fichte. Esse Eu é original nos termos kantianos, mas radicalizado pela noção de liberdade da filosofia fichteana. A imaginação pode ser criadora e anteceder a experiência do mundo e é isso que permite ao homem ser completamente livre para *criar o mundo antes da experiência*. Ele pode criar o mundo pela liberdade, e essa ser uma criação a partir do nada, porque do contrário significaria dizer que ele cria o mundo a partir do mundo - o que não combina com a perspectiva idealista. Em Kant, a razão é um instrumento para isso, pois a inexistência de algo no mundo empírico não impede de pensá-la. Há que se afirmar, porém, que se se cria antes da experiência, o

⁵¹ Datado de 1796-7, o manuscrito foi descoberto por Franz Rosenzweig em 1913. A sua autoria não é certa, mas é comum atribuí-la ao conjunto de autores que citamos acima.

⁵² HEGEL, F. W. *O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão*. Tradução e apresentação de Manuel J. do Carmo Ferreira. Lisboa, *Philosophia*, n.9, p.225-237, 1997, p.231. *Grifo do autor*.

que teremos é um ideal ou um “deveria ser assim”. Tudo permanece nesse âmbito de possibilidades que não se efetivam.

Para os românticos a criação é um meio de superar a necessidade, ou as circunstâncias deterministas da natureza. Assim, esse processo é aquilo que possibilitaria a experiência do homem, mas também, é uma atividade desligada de toda experiência mundana. Ele é original e não determinado pelos fatores naturais e sociais. É aí que entra energeticamente a crítica de Nietzsche. A criação é resultado de todo um processo físico-químico, fisiológico, biológico e claro, social e cultural, o que inclui aspectos mentais e espirituais, desde que também tomados como fenômenos imanentes. Além disso, não há essa coisa de inspiração pura. Por isso a arte e o artista são naturalizados. Tudo o que fazem é proveniente do mundo, *deste* mundo e de nada além dele. A diferença entre o que existe de uma criação nova está na sua (re)organização e ordenação das coisas – isso não significa *refazer*, um *remake* de algo já criado, significa organizar novamente o que existe e fazer algo novo. O mundo é a matéria prima para si mesmo, os humanos são os artesãos. Logo, o gênio romântico, pensando a partir dos termos acima, de um Eu livre e absoluto, só poderia ser um conceito metafísico.

O primeiro aforismo do capítulo IV, que propõe tratar “Da alma dos artistas e escritores”, dá o tom da discussão, e é nele que se encontram as mais duras críticas de Nietzsche à pretensão do artista de querer nos fazer crer que sua criação não é fruto de um vir a ser. Cabe também citá-lo na íntegra:

Diante de tudo o que é perfeito, estamos acostumados a omitir a questão do vir a ser e desfrutar sua presença como se aquilo tivesse brotado magicamente do chão. É provável que nisso ainda estejamos sob o efeito de um sentimento mitológico arcaico. *Quase* sentimos ainda (num templo grego como o de Paestum, por exemplo) que certa manhã um deus, por brincadeira, construiu sua morada com aqueles blocos imensos; ou que subitamente uma alma entrou por encanto numa pedra, e agora deseja falar por

meio dela. O artista sabe que sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese; e assim ele ajuda essa ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos de inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento, como artifícios enganosos para dispor a alma do espectador ou ouvinte de forma que ela creia no brotar repentino do perfeito. – Está fora de dúvida que a ciência da arte deve se opor firmemente a essa ilusão e apontar as falsas conclusões e maus costumes do intelecto, que o fazem cair nas malhas do artista⁵³.

Novamente: uma “ciência da arte” é possível graças à naturalização de ambos os domínios. É ela que pode oferecer uma perspectiva mais apropriada à abordagem do que é humano e, por fim, demonstrar que nenhuma criação parte do divino, nem brota do chão e nem mesmo surge “do nada”, fora da experiência. Tudo é integrado ao processo de vir a ser. Esse vir-a-ser apropriado pela arte é fruto de criações humanas e de estímulos recebidos na interação do artista com o mundo. Se hoje não somos uma cultura artística, por assim dizer, talvez isso se dê porque não somos estimulados para sê-lo. O foco da educação é sempre em questões mais técnicas – o ensino de leitura e escrita e os cálculos matemáticos são prezados, enquanto a pintura, por exemplo, não é. Não queremos adentrar em um debate alongado se a arte deveria ser ensinada nas escolas de modo mais intenso, apenas fazer notar que nossa cultura atual possui um viés bem específico – e que, mais grave, afastando-se do pensamento artístico, nosso pensamento científico pode também ser comprometido. Uma visão romântica não ajudaria em nada para desfazer essa perspectiva e permitir a construção de uma cultura que preze as artes, pois se o estímulo que recebemos já é mínimo, quando colocado no lugar de um deus, o artista torna-se um objetivo impossível – uma visão que não existiria se compreendêssemos que do mesmo modo que

⁵³ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.115.

adquirimos habilidades para a matemática, podemos adquirir para o teatro, a música, entre outros fazeres artísticos.

Esse distanciamento que temos entre uma área e outra não permite que vejamos que o artista e o cientista estão mais próximos do que se imagina. Se não julgamos a teoria das cordas um fruto divino da inspiração mágica de alguém, porque a 9ª sinfonia de Beethoven seria? Esse tipo de pensamento é resultado de anos da repetição de uma ideia que torna o artista um ser miraculoso. E isso não é devido apenas ao público, mas aos próprios artistas. É interessante notar que no aforismo citado Nietzsche questiona também esses tipos, por quererem nos fazer crer na “inspiração”, querem que acreditemos na sua “crença de artista”. Assim, no aforismo 220 ele “admite com pesar” que os artistas glorificaram os erros religiosos e filosóficos da humanidade, e só o fizeram porque acreditaram em tais erros, e, conseqüentemente, grandes artistas como Rafael ou Michelangelo encontraram um significado “metafísico nos objetos da arte⁵⁴”. Então, se é correto considerar que Nietzsche desmistificaria o espectador de todo véu metafísico sobre o artista, ele também o faria em relação aos próprios artistas. É isso que ele pretende com uma ciência da arte: eliminar de sua companhia a metafísica e assim demonstrar que esses homens nada mais são – em que pese mais uma vez o uso do clichê – “humanos, demasiado humanos”.

Nietzsche, ao longo de inúmeros aforismos, dá algumas boas razões para explicar de maneira mais natural e terrena essa “divindade”. A título de exemplo, tomemos a inspiração. Para ele isso nada mais é do que um acúmulo de capital, de uma energia produtiva que ficou presa por muito tempo e, que então, subitamente, é descarregada⁵⁵. Para nós, uma das melhores elucidações a este respeito ocorre quando lemos dois aforismos simultaneamente: o 162 intitulado de *Culto ao gênio por vaidade* e

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p.148.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p.120.

o 170, *Ambição de artista*. No primeiro ele afirma que, ao declaramos um artista como ser divino, estamos apenas oferecendo uma desculpa a nós mesmos: justificando nossa inapetência para competir com esse tipo, que revela em nós uma falta de inveja que, no fundo, é ausência de ambição. O segundo expõe algo que já havia sido dito em escritos anteriores quando o tema eram as tragédias: “os artistas gregos, os trágicos, por exemplo, criavam para vencer; toda sua arte é impensável sem a competição⁵⁶”. Estimulados pela boa Éris, os gregos passavam longe da atitude moderna de evitar o conflito e a competição: eles desejavam isso. O *ágon* era algo necessário na sua criação. Fazendo nossas suas palavras, podemos dizer que para Nietzsche esse culto ao gênio surgiu da fraqueza de seu tempo: o romantismo era um sintoma da incapacidade de lidar com o conflito. Preguiçosos, os homens modernos – crítica que pode ser estendida até os dias atuais – preferiam se acomodar e se adequar a lançar-se na criação de algo por si mesmos. Eles tinham os outros, os gênios para realizar essa tarefa árdua. Acreditavam que jamais poderiam tornar-se um deles. Mas isso não é verdadeiro.

Ao criticar o gênio romântico, não afirma que o gênio ou a genialidade não existem, mas apenas que ela não é divina e nem mesmo pode ser considerada algo que surgiu do nada. Todos os que foram geniais não se restringiram a idealizar, mas partiram de condições determinadas e, com suas habilidades, que adquiriram e aperfeiçoaram por anos, deram novas formas ao mundo. Ao que Nietzsche diz: “Só não falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes nomes de toda espécie que foram poucos dotados. Mas *adquiriram* grandeza, tornaram-se gênios [...]”⁵⁷. O gênio é alguém capaz de dar formas às coisas, mas o faz através de uma rigorosa disciplina. É um exercício constante, por vezes repetitivo, mas que se aprende a gostar dele.

⁵⁶ Ibidem, p.129.

⁵⁷ Ibidem, p.125.

O gênio que Nietzsche tem em mente é alguém que recalculou e reordenou suas obras por inúmeras vezes, ou seja, por detrás de sua obra mágica não há apenas “inspiração”, mas anos de um longo e árduo trabalho. Além disso, o artista genial não foca no grandioso, ele dá atenção aos detalhes, ao pequeno e secundário. O processo de realização de uma canção ou romance não é feito pensando no “todo grandioso”, mas numa nota, na escolha do tempo, do instrumento que entra aqui e ali, assim como no romance a atenção do escritor se dá naquele pequeno diálogo, naquela frase que apenas parece não ter grande efeito, mas se mostra necessária para o conjunto. O grande artista, o que se torna gênio, não coloca nada de supérfluo e nem mesmo quer rapidez na sua obra: ele age com calma e paciência.

Se a concepção de gênio nietzschiana, bastante próxima ao classicismo, soa estranha, é porque parece haver uma insistência em conceber Dionísio com um deus romântico, isto é, como se suas características fossem mais românticas que classicistas. O deus do informe que se recusa em se adequar às coisas. Assim, cálculo e medida parecem noções apolíneas. Porém, essa ideia deve ser posta de lado – no terceiro capítulo vamos elucidar a relação entre criação, classicismo e o dionisíaco, e, conseqüentemente, isso demonstrará que tal concepção romântica do deus do teatro está equivocada. Dionísio, em nossa interpretação, não está no terreno do romantismo; encontra-se distante dele. Ele é deus do domínio, da ordenação. Ainda veremos, em *Humano* essa divindade começaria a transformar-se, não sendo mais a mesma que aparecia em *O nascimento da tragédia*. De momento cabe deixar claro que a noção de criar não é romântica – nossa criação não provém do Eu, mas de um coletivo de coisas que envolvem o ser humana, a terra e as coisas adversas da vida.

Dadas essas circunstâncias, a concepção de gênio romântico em nada contribui para o processo de criação do mundo, justamente porque não estimula o criar. E quanto a isso, o romantismo possui um outro problema. Se ele cultua os “homens

divinos”, quando tomado por um sentimento de nostalgia, acaba que esse movimento permanece mais no culto ao passado do que na possibilidade de fazer o futuro. Tendo como base o aforismo §24 de *Humano*, onde o filósofo acusa os românticos de se prenderem ao passado e ainda assim acreditarem na palavra “progresso”, Eduardo Nasser⁵⁸ explica que essa característica regressiva dos românticos é fruto de sua condição doentia e decadente. A ideia do comentarista é que romantismo e classicismo em Nietzsche não aparecem apenas como movimentos artístico-filosóficos, mas também fisiopsicológicos, e enquanto o primeiro apresenta esse estado de doença, o segundo seria afirmativo. Mas foquemos no romantismo nesse momento.

Não se pode, entretanto, desvincular as características históricas de sua condição fisiológica e psíquica. Assim, uma das características importantes do romantismo é a nostalgia – e isso mais especificamente na Alemanha. Segundo Noyama, esse sentimento está presente na estética alemã e pode-se dizer que se inicia com o classicismo de Winckelmann. Ao propor o retorno aos gregos, ele instaura um ideal de obra de arte que ocuparia os intelectuais de seu país, de Herder a Schiller. Já o termo, *Nostalgie* ou *Heimweh*, foi cunhado por Johannes Hofer em 1688 para analisar o sentimento que tomava os militares suíços distantes de sua terra natal. Seu significado é uma espécie de dor ou sofrimento que se dá devido à distância do lar e das relações mais caras ao indivíduo⁵⁹. É por essa razão que o termo nostalgia pode ser definido como “dor pelo lar perdido” – entendemos por lar todo

⁵⁸ Cf. NASSER, E. *O romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético*. Rio de Janeiro, *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*, v.2, n.2, 2009, p.31-46.

⁵⁹ Cf. NOYAMA, S. *Nostalgia e amor na estética alemã: Arte e filosofia em Friedrich Schiller*. Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2017. Em especial, o primeiro capítulo do livro *Nostalgia e amor na estética alemã*. Nos servimos da ideia do autor principalmente para definir o conceito de nostalgia. Mas o conceito aceita diversas interpretações e valorações. Alguns o tomam como algo positivo e benéfico, outros tem certa desconfiança quanto a esse tipo de sentimento. Desse modo, buscamos primeiro definir a ideia, mas em nosso trabalho julgamos que a nostalgia foi um obstáculo e um dos motivos que impediram filósofos que antecederam Nietzsche a instituir uma filosofia trágica.

um conjunto de características que pertencem à vida do indivíduo e que ele deseja resgatar. Por esse motivo, diferentemente de um sentimento que pode ser saciado de maneira concreta, como o amor que se sente pela esposa, mãe ou filho, a nostalgia não encontra realização no real, apenas no plano ideal. Ela é um sentimento pelo “lar” que não pode ser recuperado.

A Grécia antiga tornou-se uma espécie de corrente da qual os românticos não conseguiram se libertar. Esse tipo de sentimento não permitiu a eles verificar novas possibilidades para um futuro promissor – sendo assim, jamais poderiam falar de “progresso”, o que soaria como um contrassenso.

Diante disso, alguém poderia questionar: não seria Nietzsche apenas mais um romântico? Nossa resposta é não. A filosofia nietzschiana demonstra grande apreço pela Grécia, mas isso não significa que sua atitude em relação a ela foi a mesma de seus contemporâneos. Na Grécia, ele buscou meios de recuperar o espírito dionisíaco, mas essa iniciativa não fica no plano ideal. O dionisíaco aparece enquanto uma maneira de dizer sim à vida. O dizer sim não aparece em *Humano* como ocorrerá nas obras da maturidade, mas ele está lá, e é isso que ele traz dos gregos desde os anos iniciais como algo possível. É um dizer sim e um meio de afirmar a vida a partir das condições que a vida apresenta. O vir-a-ser é eterno, o mundo sempre muda, e, do mesmo modo, a possibilidade de afirmá-lo também permanece. A única diferença é que agora esse meio estimulante aparece não nas artes apenas, mas também nas ciências. Dizer sim, em outras palavras, é amar a vida em meio a qualquer circunstância, afirmando-a como ela é, não como *deveria* ser, servindo-se do que estiver à mão para expandí-la e transformá-la de maneira efetiva. Por esse motivo, o dionisíaco, elemento buscado na Grécia por Nietzsche, não é um novo ideal, mas algo concreto e efetivo. Não é um “lar a ser resgatado”, mas um meio para “construir um novo lar”. Impedidos de fazer isso pelo seu desejo de recuperar os gregos em sentido ideal, os românticos dificultam o surgimento de um novo gênio e a

construção de um futuro diferente. Como se pode perceber, a preocupação da *Segunda consideração intempestiva* ainda permanece, mas agora reorganizada de um modo que se exclua a metafísica dessa busca.

O gênio, então, não é um ser eterno, mas sim fruto de uma época, de um acúmulo de energia de todo um processo e, por consequência de estar atrelado às circunstâncias, não é universal, mas pertence a uma época e está vinculado a ela. Num fragmento póstumo ele afirmaria: “Os reformadores de uma época são os conservadores de outra. O mesmo *génie* pode ser considerado *créateur* ou *radoteur* [aquele que sempre diz asneiras]⁶⁰”. Logo, diferentemente do que pode pensar o senso comum, o grande artista de uma época não será sempre grande, isto é, a música do século XIX pertence a uma determinada cultura, e como o homem não permanece o mesmo – consequentemente, a cultura também não –, no século XX ou XXI as necessidades são outras, a energia da criação se manifesta de maneiras distintas e, assim sendo, o gênio do passado não será, necessariamente, genial nesse outro tempo:

Em outras palavras, uma nova unidade de estilo – o estilo específico do gênio criador em ação – surge. Em sua criação, o gênio esbanja força e esgotando-se. A nova cultura pode ter estabilidade suficiente para propiciar o acúmulo de força adequado para originar o próximo gênio – sem poder prever em que época e com quais características. O processo de formação, ação e decadência do gênio, portanto, é cíclico⁶¹.

Nietzsche não está, aqui, querendo desvalorizar a força de um indivíduo ou de uma época passada. No entanto, a genialidade não é eterna e absoluta, mas está inserida em um processo de superação, onde de tempos em tempos um gênio decai para que outro surja – e não há qualquer negatividade nisso, pelo contrário,

⁶⁰ NIETZSCHE, Fragmento póstumo XI 25 [80] da primavera de 1884 apud FREZZATTI JUNIOR, 2006, p.166.

⁶¹ *Ibidem*, p. 167.

é apenas a demonstração clara de que a criação é uma atividade constante do ser humano. Dentro de um período fraco e decadente possa emergir a necessidade de recuperar uma força passada, mas isso não significa recuperar o gênio. Também não significa que uma época fraca não torne possível o surgimento desse indivíduo, pois o gênio está à frente de seu tempo, mesmo que carregue as exigências daquela cultura. Isso é possível pelo seu estilo, pela nova configuração que traz do pensamento do povo. E também é possível usar o que há de forte no estilo do gênio passado para permitir que algo novo surja no presente, mas não recuperá-lo em absoluto – na verdade, após *O nascimento da tragédia*, a tarefa de Nietzsche quando se volta aos gregos não é a de trazê-los ao seu tempo, mas recuperar a força que possuíam.

E era nesse ponto que o romantismo falhava, pois seu apego ao passado acabava minando a força do presente e, conseqüentemente, impedia que um novo indivíduo, com estilos e características próprias, surgisse. O romântico era hostil ao vir-a-ser.

2.4 “Arte, pois seja como for, é boa a vida”

Depois desse percurso esperamos que tenha ficado clara a nossa visão de que a arte em *Humano, demasiado humano* não aparece como um elemento menor, totalmente ofuscado pela ciência. Embora seja verdade que, em algumas passagens, o filósofo aponta a superioridade da ciência sobre a arte – como é o caso dos aforismos §205 e §206 do segundo volume de *Humano*, nos quais é explicado que a arte calunia a ciência, e que esta última abriga naturezas mais nobres que a poesia, por exemplo –, é possível também perceber que ela aparece de modo ativo e, através da “ciência da arte”, Nietzsche nos faz ver que entre o cientista e o artista existem muitas semelhanças. É por isso que essa obra é marcante no seu percurso, visto que nela ele discorre de maneira mais consistente acerca de uma preocupação que o acompanhava

desde as *Intempestivas*, a saber, do criar enquanto atividade humana – sem nunca esquecer a afirmação da vida.

Mas as mudanças não foram resultado do mero acaso. O conceito mudou porque a preocupação com o criar, a vida e como afirmá-la são pensados então de modo distinto. Sob esse viés, seguimos mais uma vez a formulação de Schacht:

E sua avaliação madura sobre isso [o débito que possuímos com a arte] também é diferente daquela que ele inicialmente forneceu em *O nascimento da tragédia*. Poderíamos colocar essa diferença tardia nos seguintes termos; a ênfase muda da função que arte possui enquanto *sustentação* da vida para as contribuições que ela fornece para a *expansão* [enhancement] da vida.⁶²

O que muda? Antes, em *O nascimento da tragédia*, o fio condutor do pensamento sobre a arte era a famosa afirmação de que apenas enquanto “fenômeno estético a existência e o mundo se justificariam”. Agora Nietzsche não pensa que a arte possui a função de justificar a vida. Ela contribuiu para sua expansão e valorização. É assim que ela aparece nesse período. Em contrapartida, uma leitura dos três últimos aforismos do capítulo “Da alma dos artistas e escritores” pode primeiramente despertar um sentimento melancólico a respeito da arte.

No aforismo §221, em elogio aos franceses – indicando total ausência de atmosfera nacionalista percebida nos seus escritos anteriores –, mais em particular a Voltaire, ele afirma que a natureza desse povo é “muito mais aparentada à dos gregos que a natureza dos alemães⁶³”. E Voltaire seria o último grande escritor da modernidade. Depois disso, o espírito moderno com seu ódio à medida e ao limite passou a dominar – eles agora colocavam

⁶² SCHACHT, R. *Nietzsche*. New York: Routledge, 2002, p.523. “And his mature assessment of it also differs from that which he initially gave of it in *The Birth of Tragedy*. One might put the latter difference in terms of a shift from an emphasis upon the life-sustaining function of art to an emphasis upon its contributions to the *enhancement* of life”. *Grifo do autor*.

⁶³ Cf. NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.149.

rédeas na arte, “mas as rédeas da lógica, não mais da medida artística”⁶⁴. Logo depois, o último aforismo possui um título bastante sugestivo, “Crepúsculo da arte”, e nele Nietzsche nos fala – referindo-se à sua época – que o sortilégio da morte da arte parece brincar à sua volta⁶⁵. Poderia ele estar se referindo a um possível fim do espírito artístico?

Qualquer interpretação no sentido de fim da atividade artística não é muito acertada em nossa perspectiva. O penúltimo aforismo é que dá o tom certo ao conjunto. Em “o que resta da arte”, ele não titubeia em enunciar que a metafísica, de fato, nos faz ver a arte com maior valor. A crença de que a arte exprime a essência do mundo, o seu caráter imutável e eterno, pode ser bastante sedutora aos olhos da maioria – assim como os sentimentos religiosos. É difícil não se sentir atraído por essa perspectiva. Mas ele sabe: o homem é mutável, ou seja, tudo é devir. E sabendo dos pressupostos metafísicos que sustentam a arte, eles caem por terra, ficando a questão sobre que restaria da arte após esse conhecimento. Sua resposta é:

Antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida com prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclarmos: “Seja como for, é boa a vida”. Esta lição da arte, de ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza, sem excessivo envolvimento, como objeto de uma evolução regida por leis – esta lição se arraigou em nós, ela agora vem novamente à luz como necessidade todo-poderosa de conhecimento. Poderíamos renunciar à arte, mas não perderíamos a capacidade que com ela aprendemos: assim como pudemos renunciar à religião, mas não às intensidades e elevações do ânimo adquiridas por meio dela. Tal como as artes plásticas e a música são a medida da riqueza de sentimentos adquirida e aumentada através da religião, depois que a arte desaparecesse a intensidade e a multiplicidade da alegria de vida

⁶⁴ Ibidem, p.149. Quanto ao tema das “rédeas da lógica”, voltaremos nela no terceiro capítulo.

⁶⁵ Cf. Ibidem, p.153.

que ela semeou continuaria a exigir satisfação. O homem científico é a continuação do homem artístico⁶⁶.

Aquela frase de *O nascimento da tragédia* entra em contraste com essa retirada do poema *O noivo* de Goethe: “seja como for, é boa a vida”. Continua presente o interesse por um processo efetuado pelos gregos através da arte trágica, a saber, o de transmutar sofrimento em alegria. Os gregos superaram o pessimismo justamente através desse fazer, mas o que Nietzsche conseguiu enxergar com maior nitidez era: a transmutação não ocorre para justificar a presença das dores e dos horrores na existência humana; a criação não é guiada por essa orientação. Como a arte semeou a exigência de satisfazer as intensidades e multiplicidades da alegria de vida, ela permitiu ao homem manipular o real para dar novas formas à sua existência. Não é uma questão de justificá-la, mas de expandi-la. O que resta da arte é o seu ensinamento: é possível jogar com a realidade em vista de um contentamento consigo que só se obtém através da criação. Tal tarefa pode ser realizada pela ciência, mas, se notarmos bem, Nietzsche não diz que o homem científico é a substituição do homem artístico, mas sim sua continuação ou desenvolvimento (*Weiterentwicklung*). Ocorre que é necessário saber o que cabe ao indivíduo, a um determinado tipo, isto é, como a ciência cria e expande o mundo e como a arte o faz. Essa foi a crítica: “Nietzsche censura a arte porque ela pretende verdades que não pode dar⁶⁷”. Cada sentido, cada verdade, é produzida em uma esfera que faz uso do real à sua maneira.

Outra faceta do aforismo também é digna de nota: se a arte semeou tais exigências, ela ensinou que o homem pode alegrar-se. Parece que aqui temos uma função que não visa qualquer metafísica: ao invés da arte ser um meio de atingir a essência do

⁶⁶ Ibidem, p.152.

⁶⁷ SAFRANSKI, R. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005, p.179.

mundo, ou tornar inteligível um conceito filosófico, ela recebe uma tarefa mais nobre: a arte alegre.

É comum que recebamos essa definição da função artística com certa resistência. O filósofo ou o crítico de arte sempre espera a possibilidade de definir o belo na obra e, desse modo, compreender a grandeza dela, e assim o simples alegrar parece ser insuficiente. Sempre esperamos uma função maior. Agora, se tirarmos um breve momento para refletir sobre essa questão, pode parecer que essa função seja ainda maior em relação àquela que o filósofo da arte espera. Diversas manifestações artísticas que foram fundamentais na transformação da vida de um povo – poderíamos citar aqui, apenas para ilustrar a questão, o *blues* ou o *jazz* provenientes das *work songs* cantadas pelos escravos norte-americanos em momentos de labor, como o nome sugere – parecem permitir a alegria antes de qualquer outra coisa. Esse estado de espírito antecede, ou deveria anteceder, qualquer ação humana⁶⁸.

A arte, então, consegue expandir a vida quando é fruto da afirmação dos indivíduos, de seus sofrimentos e dores, e também de seus prazeres. Ela atribui novos sentidos e significados, mas o faz atendendo as exigências de satisfação de nossos corpos, da nossa disposição fisiológica.

Não convém confundir aqui a arte da alegria com a do entretenimento: uma coisa é a arte que alegra e faz ver a vida como boa, a outra é a arte que entretém um indivíduo porque esse está cansado da vida. Nietzsche tinha clara aversão às artes que atendem a uma satisfação barata. Em “opiniões e sentenças” ele fala dessa “necessidade artística de segunda ordem”, acusando seus contemporâneos de fruírem a arte através de um sentimento de frustração com a vida. A arte “[...] deve lhes afastar, durante horas ou instantes, o mal-estar, o tédio, a consciência meio ruim, e, se possível, reinterpretar em grande escala o erro de sua vida e de seu

⁶⁸ Se buscarmos a etimologia da palavra alegre encontramos nas origens latinas a palavra *alacer* e *alacris*, que significam algo de muita vitalidade e de animo leve, disposto a fazer algo. Não é nada incomum que para qualquer atividade criativa esse estado seja necessário.

caráter, vendo-o como erro no destino do mundo⁶⁹”. O modo como os indivíduos de seu tempo a apreciavam era distinto da maneira grega:

Muito diferentemente dos gregos, que sentiam na sua arte o emanar e transbordar de sua própria saúde e bem-estar e que amavam ver sua perfeição uma vez mais fora de si mesmos: – eram conduzidos à arte pela fruição de si, e estes nossos contemporâneos, pela aversão a si⁷⁰.

A fruição da arte num período de labor não é o mesmo. Contudo, isso não significa que essas frivolidades do indivíduo cansado se assemelhem ao caso que utilizamos de exemplo. Uma coisa é a arte que entretém e apenas serve de “energético” ao indivíduo, simplesmente o “força a viver”. Outra coisa é aquela que alegre e por isso o estimula a *ser diferente*. E é isso buscamos demonstrar no exemplo das *work songs*. Elas permitiram uma configuração de vida distinta, pois atendiam à alta necessidade humana de se alegrar, davam o ânimo e o estímulo necessários – não eram um repositório de forças, mas um aumento delas. Nietzsche não faz essa análise – nem poderia – mas deixa exposto o quão bem um indivíduo deve estar para criar, para dar novas configurações a si.

Livre da metafísica em sua configuração romântica, da ideia de um ser divino criador, a arte ensina a estar bem-disposto com a vida apesar dos pesares, e, conseqüentemente, buscar constantemente metamorfosear a si. Pela naturalização da arte, Nietzsche consegue pensar através da perspectiva do criador e, desse modo, extrair dele os meios para que também nós nos tornemos criadores. Os aforismos finais não têm, então, um tom melancólico; eles nos falam das possibilidades que temos ao

⁶⁹NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008b, p.77.

⁷⁰ *Ibidem*, p.77.

adentrar na perspectiva do criador. E é assim que a arte deve ser vista em *Humano*: como proveniente de um criador terreno, que lutou anos e aprimorou suas habilidades constantemente. Uma tarefa que não é impossível, mas que se apresenta como necessária para o vivente. É algo que emerge em um determinado contexto e está decisivamente atrelado às condições da realidade. E não cabe se esquecer de sua ligação com a ciência. Nessa relação, a arte deve ser pensada através da ciência e com ela. Arte com ciência: ambas estão no campo da ficção; arte através da ciência: esta última auxilia no processo de detectar qualquer traço metafísico existente na primeira. É, finalmente, um meio de superar as dicotomias que o pensamento metafísico instaurou, pois, trazendo elas ao real, ao mundo terreno, elas se dissolvem já que tudo pode ser encarado a partir de determinadas perspectivas, que, por sua vez, são frutos de determinados impulsos e afetos.

É nesse viés que a estética em Nietzsche é trabalhada – uma maneira pouco usual. Ele não pensava mais nas condições corretas de ajuizar sobre o bom e o belo, nem mesmo de tentar definir de maneira unilateral esses conceitos artísticos. Ele quer é buscar os meios pelos quais a arte potencializa a vida e, nesse aspecto, ele leva o processo criativo para outras esferas, não só a artística. Assim, sua estética é a da existência, isto é, através da arte, adotando certos pressupostos artísticos, ele busca meios de criar a si mesmo como obra de arte.

Por fim, a necessidade de criação é pensada por Nietzsche logo após escrever *O nascimento da tragédia*. A vida agora seria pensada nessa perspectiva criadora. Depois de um longo desenvolvimento de seu pensamento, ele chega até as ideias que expôs em *Humano, demasiado humano*. Ao não reduzir o criar à arte, e também demonstrar que essa é uma atividade humana, ele consegue, enfim, promover a atitude que precisava para afirmar a vida. Nessa perspectiva, ele consegue dar ao seu pensamento filosófico o caráter de trágico. Veremos adiante como isso acontece.

Capítulo III

A afirmação da existência através da arte

3.1 Contra a arte das obras de arte: o novo estatuto da arte no pensamento de Nietzsche

O homem gosta de criar e de abrir estradas, isto é indiscutível. Mas por que ama também, até a paixão, a destruição e o caos? Dizei-me! Mas eu mesmo quero dizer separadamente duas palavras sobre o assunto. Não amará ele a tal ponto a destruição e o caos (é indiscutível que ele às vezes os ama e muito, não há dúvida sobre isto) porque teme instintivamente atingir o objetivo e concluir o edifício em construção? Como podeis sabe-lo? Talvez ele ame o edifício apenas a distância e nunca de perto; talvez ele goste apenas de criá-lo, e não viver nele, deixando-o depois para os *animaux domestiques*, isto é, formigas, carneiros, etc. etc. (DOSTOIÉVSKI, 2004, p.46).

Até aqui, notamos como Nietzsche muda de perspectiva acerca de algumas noções que desenvolveu no seu pensamento de juventude. Há uma mudança fundamental associada à crítica ao romantismo e à superação da metafísica e das dicotomias que resulta no reconhecimento de um novo estatuto para a arte. A partir da compreensão desse novo estatuto percebe-se que, se arte sai do seu pedestal, é porque irá desempenhar uma função ainda mais importante. Nietzsche não se limita mais a investigar os temas da arte e comentá-los de maneira pontual. Ela deixa de ser apenas um objeto de investigação para tornar-se a *base* para qualquer investigação, para qualquer ação. É sobre uma proposta artística que toda filosofia nietzschiana se constrói: se vai criticar a

moral, exaltar a ciência, destruir ídolos, ou qualquer que sejam as novas tarefas que nosso filósofo outorgaria para si, é através do viés artístico que o fará.

Nesse sentido, seguimos a ideia sustentada por Rosa Dias:

O segundo volume de *Humano, demasiado humano* é, assim, porta-voz de um deslocamento do centro de gravidade da filosofia de Nietzsche sobre a arte – a passagem da reflexão sobre as obras de arte para uma reflexão bem particular, a vida mesma considerada como arte. E, desse modo, Nietzsche diminui ainda mais a separação entre arte e vida, torna-a determinante na construção de belas possibilidades de vida¹.

Essa aproximação entre arte e vida revela uma característica da filosofia nietzschiana que não pode ser ignorada: ela é uma filosofia da criação. Apesar de ser conhecido como filósofo da destruição – de ídolos, de valores, de verdades –, não podemos simplesmente descartar que tal aspecto de Nietzsche é uma consequência da criação – as marteladas são necessárias porque precisamos construir. Com efeito, criar e destruir estão interligados, sendo impossível dissociar um do outro no pensamento do filósofo: “É vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, criar e, no criar, está incluído o destruir²”. Ocorre que a vontade de criar é vontade de expansão. Contudo, a criação saudável da perspectiva nietzschiana quer dar continuidade ao devir da vida, e assim, sabe que também o destruir está embutido no mesmo processo. Apenas aqueles que temem o perecer poderiam querer criar algo para ser eterno – o resultado são os ideais desastrosos para a vida humana que nos afastam do mundo, tal qual temos na terra.

Os artistas não são *animaux domestiques* e por isso amam o caos e a destruição, na medida em que lhes são oferecidas novas

¹ DIAS, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a, p.111.

² NIETZSCHE 1888 *apud* DIAS 2011a, p.65.

possibilidades. Inquietos, não se contentam com o *ser* das coisas, não querem a essência imutável, eles anseiam pelo novo. O conservador teme o futuro e o presente, ele teme o novo e o diferente. O artista é um ser incomodado e sente-se sempre desconfortável – e isso não é qualidade negativa, mas afirmativa. O desconforto é fundamental para a produção das coisas, só cria quem não se acomoda.

Esses indivíduos fortes não temem o novo, querem a mudança, descobrem nela uma boa amiga que traz inúmeras perspectivas a serem exploradas. Eles também não hesitam em destruir quando necessário, até porque a própria destruição é parte do mundo orgânico e quando a ela ocorre por ordem natural, quem não consegue construir acaba caindo na perspectiva conservadora dos animais domésticos ou mesmo adentra num estado niilista. E o que seria esse estado? Segundo Gerard Lebrun é o estágio da “crença infeliz”. A impotência da vontade de criar, diz ele, fez nascer a vontade de verdade, e, conseqüentemente, ao invés de criar o mundo conforme a seus votos, eles imaginaram um mundo consolador, um ideal e, quando o próprio ideal perde força, se produz o estado niilista³. A incapacidade para criar é perigosa para o ser humano, faz com que ele padeça perante alguma dificuldade da vida, e, como se isso não fosse deprimente o bastante, incita o desejo em querer paralisar o movimento do mundo, pois acatar a mudança – e mudar conjuntamente – depende muita energia. Apenas alguém repleto de boa saúde poderia seguir esse processo. Se não criamos, o quão doente estamos?

Rosa Dias também esclarece que a criação não está associada à ideia de melhorar a humanidade. Para Nietzsche, a ideia de melhora estaria intrinsecamente ligada ao plano ideal: melhorar é idealizar. Determinadas circunstâncias podem não permitir o melhoramento que o indivíduo teria em mente, fazendo com que ele recorra ao plano supracosmético. Porém, o ponto mais

³ Cf. LEBRUN, G. *Por que ler Nietzsche hoje?* In. *Passeios ao léu*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.35.

significativo para esclarecer essa questão reside no critério moral para dizer se algo é melhor ou pior. Somente seria possível afirmar que houve uma transformação para melhor se acatássemos isso dentro de uma perspectiva que contém certos valores – utilizados como ponto de partida para a avaliação. Então ficaria a questão: melhor para quem? Criar é importante para a expansão de si. Melhorar a humanidade exigiria um tipo de critério universal e global, e nem todos poderiam concordar que isso foi algo bom ou ruim. Nietzsche, então, não pensa na moral que avaliaria a expansão a partir dessa dicotomia de valores, pois toda expansão já é, por si só, boa. O juízo sobre os homens não é uma questão para o artista.

Nesse caso, é desnecessário afirmar que a criação, principal característica da filosofia trágica, se inicia com *Humano, demasiado humano*. Criar torna-se palavra de ordem na sua filosofia. Isso influi sobre a concepção de estética, que deixa de ser uma ciência do belo, e passa a ser pensada como atividade exercida sobre todas as coisas da vida e do real, devendo ser incorporada para o agir afirmativo.

No segundo volume de *Humano*, encontramos um dos aforismos mais caros para abordar esse assunto, diríamos até que o mais fundamental e central para a boa elucidação de nossa proposta. Trata-se de “Contra a arte das obras de arte”:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não-educados a leis de decoro, limpeza, cortesia, do falar e calar no momento certo. Depois a arte deve *ocultar* ou *reinterpretar* tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, m conformidade com a origem da natureza humana: deve assim proceder, em particular, no tocante às paixões e angustias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com transpareça o *significativo*. Após essa grande, imensa tarefa da

arte, o que se chama propriamente arte, a das *obras de arte*, não é mais que um *apêndice*: um homem que sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes procurará, enfim, desafogar esse excedente em obras de arte; assim também fará, em circunstâncias especiais, todo um povo. – Mas agora iniciamos geralmente pelo final, agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a arte das obras de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! Se damos início à refeição pela sobremesa e saboreamos doce após doce, não surpreende que arruinemos o estômago e até mesmo o apetite para o bom, substancial, nutritivo alimento que nos oferece a arte!⁴

A passagem nos apresenta tanto a atividade criativa, como também uma nova maneira de nos portar perante as obras de artes concretas, isto é, a peça teatral, a música, uma pintura, entre outros tipos – aqui, designados por Nietzsche, como “arte das obras de arte”. A distinção entre arte e arte das obras de arte, nos faz perceber, primeiramente, que não são principalmente as do segundo tipo que embelezam a vida, como pensamos de costume. Inclusive, essa perspectiva costumeira faz com que adotemos tais obras, um filme de cinema, por exemplo, como um tipo de refúgio no belo, um ausentar-se da realidade. Uma postura bastante passiva perante as artes, devemos dizer. E não é o caso e nem a proposta nietzschiana. Pelo aforismo acima

[...] é possível depreender que a arte de embelezar a vida não é uma atividade cosmética, exercida sobre uma realidade descolorida e sem graça; não é a arte de esconder, envolvendo com véus a paixão e a miséria dos insatisfeitos. Nietzsche não está aqui reabilitando o apolíneo. Embelezar a vida é sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos e os atributos de criador, ser artista de sua própria existência⁵.

⁴ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008b, p.82-3.

⁵ DIAS, op. cit., p.110.

Essa perspectiva torna o próprio indivíduo um ser artista, mas antes de tudo, de sua própria vida. É o anúncio de uma “estética de si mesmo” ou “estética da existência⁶”. A compreensão de arte é reformulada. O ser humano artista pode reinterpretar todas as coisas da vida e reorganizá-las para permitir o desenvolvimento de si mesmo. É possível perceber que o estimulante e a alegria que a arte oferece é justamente a possibilidade de criar, do próprio processo criativo. O que faz mais sentido do que esperar esse estímulo da obra concreta. Como um

⁶ Interessante notar, nos aforismos 166 e 167, que Nietzsche nos dá uma ideia similar quando fala da diferença entre o simples espectador assistindo a uma tragédia e o artista. O primeiro demonstra interesse apenas no conteúdo, enquanto o segundo se atenta aos detalhes, nas inovações técnicas da obra. Ele está interessado nos meios de criação e, por esse motivo, sua atitude é estética e não apenas contemplativa. Assim, o público precisa ultrapassar o interesse pelo conteúdo. É uma ideia bastante significativa para os dias atuais e que elucida a perspectiva nietzschiana que pensa o indivíduo como um ser que cria a si mesmo. Perante a vida não nos comportamos como artistas, não investigamos as técnicas que outros indivíduos empregam para a construção das coisas, apenas focamos no conteúdo daquilo e, posteriormente, nos resta o juízo moral sobre um determinado fenômeno. É assim que faz o “espectador-crítico”. Quando não se é músico ou cineasta, por exemplo, a crítica se restringe muito superficialmente ao que é, aparentemente, mais próximo de nossa atual condição, de leigo e não-artista: geralmente aquilo que quase todos detêm, a palavra – e ainda de modo muito precário. Assim, focamos na poética da canção ou no roteiro do filme, esquecendo-se completamente das inúmeras técnicas e detalhes que compõem o todo de uma obra: o ritmo, a combinação de notas e de tempo, no caso de um filme, temos a fotografia, a construção das cenas na edição, entre inúmeros outros fatores. Na vida, a partir dessa atitude inestética, nos atentamos ao conteúdo ou aquilo que no outro indivíduo é mais próximo de nossa avaliação. Napoleão, citado algumas vezes por Nietzsche, é julgado pelo leigo pelo conteúdo moral de seus atos, mas não pela capacidade que ele teve de dar características a si mesmo e dos meios que traçou para atingir seu objetivo – daí o porquê de Nietzsche elogiar essa figura, ele está atento à capacidade criativa. Quantas vezes ao criticar algo – geralmente uma crítica de gosto, puramente – não nos restringimos à moral sobre a poética de uma canção ou ao roteiro de um filme. Isso é muito nítido em estilos artísticos considerados marginalizados ou reprováveis em relação ao *étos* da sociedade. Atualmente, no Brasil, o funk é um bom exemplo, mas já aconteceu com o jazz ou o rock. Não temos o intuito de defender um ou outro estilo musical, mas de apontar o equívoco na estratégia de crítica. Nietzsche e sua postura “contrária as artes das obras de arte”, quer restaurar em nós a capacidade criativa, o ajuizamento estético das coisas da vida. Assim como o leigo sobre cinema não consegue ir além do roteiro, já que consegue apenas analisar mal as palavras e o discurso do filme, o indivíduo não-artista faz o mesmo ao olhar as construções de formas de vida, fazendo com que toda sua análise se pautem em meros ajuizamentos morais bastante precários ou tradicionais, isto é, analisam a partir de um conjunto de valores já estabelecidos e definidos, não são valores *próprios*. Ressaltamos mais uma vez, a crítica da poética, do roteiro e das coisas que *parecem* “comuns a todos” é fundamental e não é tarefa ordinária, mas os que não detêm tais capacidades costumam sempre se ater no ponto mais banal, e quando volta seus olhos a uma técnica específica, ele simplesmente ignora, pois é uma linguagem estranha. Dito em poucas palavras: a perda das habilidades de criar se refletem tanto na construção de si como no ajuizamento das artes das obras de arte.

artista, pensemos em Picasso, poderia estimular-se para pintar *Guernica* a partir dela mesma, se ainda nem havia sido concluída? O seu fazer é estimulado pelas inúmeras possibilidades que ele consegue conceder a sua interpretação daquele fenômeno, assim, seu processo é constante e as energias para criar são daí provenientes.

O senso comum parece julgar que a obra de arte é um tipo de pílula energética que permite ao homem continuar vivendo. Como se ela fosse para ser “consumida” assim como a bebida do *happy hour*. Com esse tipo de atitude, acabamos restringindo a alegria a um momento específico de lazer, aos domingos e aos feriados. Nos colocamos numa relação estética bastante pobre. Ao contemplar a obra, o fazemos pelo cansaço e pela fraqueza, esperando que ela seja um mero entretenimento que possa nos reabastecer. Mas a alegria não está restrita a um determinado espaço e tempo. Por ser uma condição de leveza e abundância para produzir, é uma constante naquele que sente em si um excedente de forças, sem se confundir com entretenimento⁷. E quando nos relacionamos com a obra, convém fazê-lo através de um aumento de forças, ao invés de nos relacionarmos pelo cansaço. Não cabe dizer: “quero arte para descansar” e sim “estou me sentindo muito bem, então quero arte”. Tal atitude só será possível se o ser humano entender que antes da arte das obras de arte, temos a própria atividade artística que produz a vida e sua contínua expansão. Mais uma vez, Rosa Dias é certa no seu comentário:

Nietzsche não se põe contra as obras de arte; opõe-se, sim, em primeiro lugar, à deificação das obras de arte, ao pensamento que, por atribuir todos os privilégios da criação ao gênio, deixa de criar a si mesmo; em segundo lugar, ao desperdício de forças. Somente aqueles que trazem consigo um excedente de forças deveriam a ela se dedicar. É preferível empregar toda a quantidade de forças para criar a si mesmo a despender-las na arte,

⁷ No aforismo 170 de “O andarilho e sua sombra” já alertava sobre essa questão. Discutia, também, a necessidade da grande arte em tempos de menos labor, quando a alegria fosse reintroduzida na vida.

e, com isso, pôr à mostra o que não merece ser mostrado. E, ainda, é preferível viver sem as artes, não ter necessidade dessa ou daquela, transformar-se continuamente a si mesmo, a fazer dela uso, por horas ou instantes, para afugentar o mal-estar e o tédio⁸

Por que aqueles que não possuem em si um excedente de forças deveriam focar na criação de si e não na produção de artes? O artista que não deseja limitar-se a si mesmo, mas pensa ser capaz de produzir as obras de arte concreta, precisa possuir esse excedente para evitar despender tais forças em obras que não oferecem novas perspectivas ou formas para a vida. Obras provenientes de fraqueza e falta apenas reafirmam interpretações já existentes. É como o cristão que ano após ano continua a encenar “a paixão de Cristo” e perpetua, assim, os valores dessa doutrina, fazendo com que as forças se voltem à conservação e adaptação – nenhuma nova perspectiva é oferecida pelo criador, ele não pauta sua obra numa metáfora a ser interpretada, mas numa verdade absoluta a ser conhecida. É um tipo de obra que não está de acordo com o devir. Quem não consegue dar conta de criar a si dificilmente conseguirá oferecer um novo horizonte ao mundo.

Daí que a noção de criar em Nietzsche vem do latim *creare*, ligada filologicamente a *crescere*, sugerindo expansão e desenvolvimento – e não de uma concepção teológica cristã, na qual criar vem do nada: “do nada, tudo se fez⁹”. Nesta perspectiva, apenas uma divindade pode ser criadora e não o ser humano. Consequência: se não podemos criar, nossa vida passa a ser obra de outro e assim cada indivíduo terá de se adaptar aos tipos de vida já existentes¹⁰.

⁸ Ibidem, p.111.

⁹ Cf. Ibidem, p.63.

¹⁰ Não descartamos que a construção de nosso caráter tenha ligação com nossas relações sociais, não sendo exclusivamente individual, porém, as experiências sociais e culturais devem passar pelo crivo do estilo que cada um oferece a si.

A criação, entendida nesses termos, difere da criação romântica, cuja afinidade com uma concepção teológica parece evidente. O gênio romântico não promovia a transformação dos indivíduos, pelo contrário, os paralisava, já que eles mesmos não acreditavam ser capazes de tal atividade. Ora, isso acaba por reafirmar o que explicitamos há pouco acerca do dispêndio de energia para criar obras de arte. Os românticos, com sua concepção de gênio, reafirmam a ideia cristã de um deus que cria do nada – a diferença está no fato de que não foi o mundo o objeto criado. Logo, o romantismo é sinônimo de fraqueza e seus integrantes incapazes de criar de maneira afirmativa, pois não conseguiam dar formas a si mesmos.

As novas formulações de nosso filósofo acarretam mudanças não apenas na arte, mas no conceito de trágico. Criar é uma maneira de se portar alegre e afirmativamente perante a vida. Isso fez com que as tragédias fossem abandonadas, apesar de que o trágico não recebesse o mesmo destino.

Para compreender a perspectiva de Nietzsche é preciso se desprender da ideia de que o trágico está associado apenas ao sofrimento. Trágico é também alegria, como elucidada Miguel Barrenechea em *Nietzsche e a alegria do trágico*¹¹, é totalmente possível estabelecer – ou melhor, reestabelecer – uma relação entre trágico e alegria se levarmos em conta algumas coisas. Por exemplo, a criação enquanto uma atitude trágica, deve promover a apreciação do presente: “Todos os valores, todas as tarefas humanas, todas as metas foram colocadas no futuro: ‘visando a’, ‘em prol de’; o presente foi considerado um engodo, um momento fugidio, precário, efêmero e inconsciente¹²”.

¹¹ Muitas ideias do autor que aparecem nesse livro são sustentadas sobre conceitos que apareceriam apenas em obras subsequentes como é o caso da “grande saúde” e também da “grande política”. Preferimos focar no que já mantém relação com as ideias de *Humano, demasiado humano* e com o compromisso firmado por Nietzsche desde o início de seu pensamento intelectual, isto é, a afirmação da vida.

¹² BARRENECHEA, M. A. *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p.59.

A argumentação de Barrenechea chama a atenção já que a filosofia de Nietzsche – desde a *Segunda Intempestiva* –, preocupava-se com o futuro. Porém, não há equívoco algum nesse ponto. Olhar para o futuro em prol de algo melhor que o presente, projetando um ideal é tão danoso quanto olhar para o passado com nostalgia. Tanto o passado como o futuro devem ser utilizados de maneira que se possa explorar o presente, a criação faz uso deles: das perspectivas do porvir e das forças do passado, mas sem cair nos problemas acima mencionados. O futuro não é um *telos* e o passado não é um refúgio – o presente importa, ele é o centro, os demais são secundários, apesar de importantes.

Depois disso, Barrenechea sustenta seu argumento a partir da distinção de dois tipos de trágico: o dos moralistas ou dos ultramundanos e o dos afirmadores da vida. E a surpresa aí é ver que os próprios gregos são alocados na primeira distinção. Nos aforismos que compõem os dois volumes do livro supracitado, os nomes dos grandes tragediógrafos gregos somem. Apenas em alguns momentos as tragédias são citadas de maneira pontual a fim de elucidar um tipo de pensamento¹³, elas não formam mais o objeto central a ser investigado. Os tragediógrafos como Eurípides ou Ésquilo – fundamentais em *O nascimento da tragédia* – são mencionados de maneira bem menos incisiva, mas por uma razão: “Nas tragédias de Ésquilo e Sófocles haveria um sentido para além da existência terrestre, uma finalidade *além* da imanência: ‘a vida *deve* ser amada, *pois* –! O ser humano *deve* promover a si e ao próximo, *pois* –!’”¹⁴. Ao que tudo indica, há uma atmosfera metafísica nas tragédias gregas. Explicamos: existe uma espécie de redenção nessas peças antigas que se assemelha à redenção ao além que aparece entre os metafísicos¹⁵ – uma busca por um

¹³ É o caso do aforismo 259 do primeiro volume, em que Nietzsche está discutindo a cultura grega e como a mulher aparecia nesse espaço. *Electra* é citada brevemente.

¹⁴ *Ibidem*, p.128. *Grifo do autor*.

¹⁵ Podemos notar isso na peça *Édipo em Colono*. A terra onde jaz Édipo se tornaria sagrada e protegida pelos deuses, havendo, assim, uma espécie de recompensa pela “vida sofrida”. Esta é

sentido para além da vida. O que o filósofo faz, então, é questionar essa postura “trágica”. Nietzsche adiciona mais um ato às tragédias, ato que não promove a dor, nele haverá o riso.

Para demonstrar que o trágico é também alegria, Barrenechea resgata a origem desse ritual, o “canto do bode”. Os sátiros não faziam daquilo um momento de lamúria, mas uma festa alegre. Alegregar-se sempre fez parte do trágico – apenas depois passamos a associar imediatamente algo trágico a uma situação penosa: “Por isso, o trágico do riso, o trágico do além do humano, aproxima o ser humano daquela que já não julga o existente, que o habita alegre e poeticamente, numa atitude *iluminada*; esse trágico da afirmação e da alegria se manifesta através de um riso extraordinário¹⁶”. Assim, a condição trágica do ser humano permite também uma risada leve e prazerosa, trata-se, com efeito, de uma condição tragicômica.

O riso permite a leveza necessária para que o ser humano não se volte aos ideais, ao mundo suprassensível e possa viver aqui, mesmo diante de adversidades. O riso é também uma exigência para a criação. Estar alegre, leve, ser capaz de produzir. Eis o que essa nova perspectiva do trágico proporciona.

De maneira alguma essas críticas significam um abandono dos antigos. Mesmo porque Nietzsche continuaria a exaltar esse povo – basta observar o aforismo 177 encontrado também no segundo volume de *Humano*. É sempre preciso lembrar que sua retórica contém elementos estratégicos para alcançar determinados pontos. Os antigos continuam representado um sinal de força no seu pensamento. Por essa perspectiva, é interessante a leitura do aforismo 187:

apenas uma interpretação. Não tentamos estabelecer, partir da perspectiva nietzschiana, verdades sobre essa tragédia ou qualquer outra, apenas apontar indícios que elucidam o porquê do de Nietzsche afastar-se das tragédias antigas.

¹⁶ Ibidem, p.135. *grifo do autor*.

Os homens da Antiguidade sabiam *alegrar-se* mais; e nós, *entristecer-nos* menos; eles sempre descobriam, com toda a sua riqueza de perspicácia e reflexão, novos ensejos para sentir-se bem e celebrar festividades: enquanto nós aplicamos o espírito na realização de tarefas que visam sobretudo a ausência da dor, a eliminação das fontes de desprazer. No tocante à existência sofredora, os antigos procuravam esquecer ou, de alguma forma, desviar o sentimento para o agradável: de modo que recorriam a paliativos, enquanto nós defrontamos as causas do sofrer e, no conjunto, preferimos agir profilaticamente. – Talvez estejamos apenas construindo alicerces sobre os quais os homens futuros edificarão novamente o templo da alegria¹⁷.

Além de acentuar a ideia já exposta no aforismo 174, acerca da qual interpretamos que a arte, na perspectiva dos fracos, serve como mero entretenimento – e aqui Nietzsche indica isso referindo-se ao modo profilático de agir, isto é, esteticamente, usamos as artes como um meio de evitar a doença que é o sofrimento psíquico –, o aforismo indica que os antigos sabiam alegrar-se, eles não buscavam a ausência de dor, mas a incitação à alegria. Assim, a perspectiva é muito distinta daquela da modernidade, fazendo com que ele indicasse que postura semelhante à dos antigos apenas seria possível se o tempo no qual vivia fosse fortalecido, ou do contrário, essa possibilidade seria extemporânea.

A questão, então, é compreender o que nos antigos estava comprometido acerca do trágico e, do mesmo modo, o que neles poderia servir como meio para a afirmação da vida. Quanto ao primeiro aspecto, Nietzsche nos fez ver uma situação redentora em tais peças que comprometem a ação afirmativa que gera a alegria, e quis demonstrar que o riso também está presente no trágico, ou melhor, que ele esteve presente desde o início das festas a Dionísio, porém acabou, com o tempo, sendo separado. Ele quer um novo trágico, uma nova atitude perante a vida e distanciar-se da

¹⁷ NIETZSCHE, op. cit., p.90.

concepção que só enxergava o mundo enquanto trágico devido suas adversidades.

E essa atitude trágica é possível desde que tratemos de pensar a arte como uma atividade que cria a vida, nos livrando de uma visão contemplativa e aderindo a uma que a pensa enquanto atividade possível a todos. Logo, até mesmo nosso juízo estético é alterado. Não cabe mais avaliar uma “arte das obras de arte” a partir das conhecidas dicotomias como belo e feio ou boa e ruim. A nova “estética da existência” faz com que nos ocupemos desses tipos de arte pensando se são indicativas de força ou fraqueza, se permitem a expansão ou querem apenas conservar. Podemos dizer que isso altera os rumos da arte para os séculos subsequentes. Não teremos mais arte para apreciar, julgar dicotomicamente, tornar inteligível um conceito. Agora nos identificaremos com a obra desde sua força, nos estimulando para a vida e aprendendo a gostar dela. Colocando a arte como base para suas investigações, todas as demais áreas da filosofia são alteradas: a ética, a epistemologia, a reflexão sobre o conhecimento e a linguagem, entre tantas outras, serão constituídas tendo como fundamento a atividade artística, a criação. Não é estranho dizer que a ética ou a epistemologia por vezes acabam servindo como critérios para a avaliação – esse filme produz bons valores? Esse romance ensina o que é ou foi determinada coisa ou fenômeno? Porém é a arte que avalia tais áreas – esse valor é uma criação de si? Esse conceito foi interpretado como inventado ou tomado como “verdade suprassensível”? Quem sabe, servem como ferramentas para destruir? A arte entra como atividade fundamental porque é indissociável de nossa existência.

Dar formas à vida e apreciá-la. Criar e alegrar-se, fazer de nós mesmos indivíduos que não se adequam a um determinado ideal, e nem escapam ou se refugiam num além-mundo. Voltemos nossa atenção para a vida mesma, para o real, e vamos aprender a fazer uso das circunstâncias que aqui existem para criar, a partir da vida e não do nada.

3.2 Nietzsche e o classicismo: Dionísio e Roma

Se não se cria a partir do nada, mas do real, é preciso compreender que a vida, por sua vez, não é algo que permite uma “criação livre”. Desse modo, há uma postura fundamental nessa nova fase intelectual de Nietzsche: nos referimos aqui ao fato de ele tornar-se um adepto expresso do classicismo. Esse ponto acarreta diversas interpretações.

A primeira coisa que devemos expor é que o classicismo não representa o reinício de sua filosofia, isto é, como se ao falarmos do jovem Nietzsche, do intermediário ou do filósofo das marteladas da maturidade, estivéssemos falando de pessoas totalmente distintas. É verdade que o filósofo se torna outro constantemente, detém em si inúmeras características, mas nem tudo é desconsiderado. Seu pensamento é marcado tanto por descontinuidades como por continuidades. Isso significa dizer que as mudanças estão comprometidas com os mesmos interesses já estabelecidos em *O nascimento da tragédia*. Ora, alguns conceitos antes utilizados não são excluídos, apenas remanejados para uma apropriação distinta com a intenção de oferecer um novo caminho para atingir o principal objetivo de sua filosofia: a afirmação da vida, o dizer sim.

O classicismo é fundamental para a concepção nietzschiana de criação. Porém, a controvérsia está justamente em suas características, que incorporam ideias aparentemente opostas às de Nietzsche: o racionalismo, o cálculo e a medida. Essas noções são muito próximas do que ele denominou apolíneo, o que soaria estranho, já que sua filosofia e a própria noção de trágico são marcadas pelo dionísíaco. Como o classicismo poderia ser algo com que Nietzsche compactuasse? Será que certa ausência das tragédias representava afastar-se de Dionísio? Isso parece ser possível já que o nome do deus do teatro é quase inexistente em *Humano*. Contudo, a resposta é não. Devemos lembrar também que o nome

de Apolo é pouco lembrado¹⁸. Mesmo que implicitamente, Dionísio estava no pensamento de nosso filósofo, mas ganhava novos contornos. Porém, de que modo explicar o classicismo de Nietzsche? A questão é pertinente e precisamos elucidá-la de maneira coesa.

É preciso ter em mente que, assim como faz com outros conceitos, o uso de Nietzsche do “clássico” não é comum. Na acepção *lato sensu*, clássico pode ser, por exemplo, uma obra indispensável e que goza de certo reconhecimento. Porém, como alertam Rosenfeld e Guinsburg¹⁹, no breve texto “Um conceito de classicismo”, é possível que uma obra “clássica”, do ponto de vista estilístico, seja romântica. Os autores ainda explicitam que isso é decorrente da origem da palavra e das transformações que sofre; se antes o termo latino *classis*, traduzido por “frota”, se referia aos impostos que os ricos pagavam pela rota, com o passar do tempo recebeu novos significados, passando a designar um escritor que se direcionava a um determinado grupo social mais elevado, ou então um texto clássico que, devido a sua composição literária, merecia ser estudada nas “classes”. Dentre os inúmeros significados e valores atribuídos a essa palavra, tanto estético como ético, a melhor definição para nós é a seguinte:

Por fim, temos o nexos que nos incumbe definir mais de perto, ou seja, o conceito estilístico do que vem a ser “clássico” ou

¹⁸ Dionísio ou o dionisiaco não são termos muito citados em *Humano* e, quando ocorre, como no aforismo 112 do primeiro volume, não tem o mesmo significado que esse deus possuiu ou viria a possuir em obras posteriores. No que diz respeito a Apolo ou ao apolíneo, ele também é citado nominalmente. Nesse caso, o apolíneo parece guardar mais heranças com a definição que recebera no livro inicial. Podemos notar isso no aforismo 219 do segundo volume no qual fala sobre o desenvolvimento dos gregos em seus trabalhos, o percurso para sair do “obscuro, sobrecarregado e sem gosto, em direção à luz”. Segundo Nietzsche, promulgar leis em versos era uma tarefa apolínea para o espírito helênico, a fim de vencer os perigos da métrica. Em outras palavras, essa tarefa era um meio de desenvolver a escrita, seus talentos – nega, assim, que tais virtudes dos gregos fossem dádivas. Nota-se, mais uma vez, uma certa estima de Nietzsche pelo apolíneo, demonstrando que seu problema maior foi com o que ele denominou por socratismo.

¹⁹ Cf. ROSENFELD, A; GUINSBURG, J. *Um conceito de classicismo*. In: GUINSBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.373.

“classicismo”. Sob este ângulo, a referência é a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa codificação ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da Antiguidade greco-latina ou, como passou a chamar-se, “clássica”, a revalorização de suas produções intelectuais e artísticas, conjugando-se com um extraordinário surto de criatividade italiana e até europeia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos. Nesse campo, foi de particular importância o reencontro e a tradução direta do grego dos textos subsistentes da *Poética* de Aristóteles, bem como o trabalho crítico efetuado, entre outros, por base de Scaliger e Castelvetro. Com base nas elaborações desses comentadores, surgiu a ideia de que os princípios fundamentais desprendidos da prática e da teoria helênicas constituíam *non plus ultra* de todo o fazer artístico, os cânones imutáveis das condições e procedimentos que geram a obra de arte. Na medida em que, a certa altura da história cultural de determinados países, sobretudo na França, tal concepção tornou-se dominante e mesmo normativa, em função de um surto criativo que produziu trabalhos notáveis em vários campos da arte, ele deu origem ao período “clássico” do “classicismo” europeu, tendo a sua influência e poder de suas regras se espalhado no mundo ocidental, inclusive sob a forma de um “neoclassicismo” que prevaleceu durante o século XVIII e fez par com o racionalismo ilustrado²⁰.

Na sequência, os autores salientam os elementos característicos e fundamentais do classicismo: o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desempenho sábio, enfim, tudo o que, como já dito, nos remete ao apolíneo. Por último, mas não menos importante, o texto ainda aponta o aspecto do disciplinamento dos impulsos: “o escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e

²⁰ Ibidem, p.374. Os cânones a serem seguidos foram basicamente extraídos da *Poética*, uma das regras mais importantes é a das “três unidades” – tempo, lugar e ação –, fundamental para a dramaturgia do classicismo e referência para o julgamento de uma peça; regra, que como veremos, será elogiada por Nietzsche.

não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por essa contenção²¹”.

É de se esperar que tudo isso desperte certa desconfiança quanto ao classicismo de Nietzsche – e motivos para isso existem. Por exemplo: em nosso trabalho, ressaltamos que um dos fatores que contribuíram para a moralização da tragédia foi justamente a apropriação da *Poética* apenas como um conjunto de regras a serem seguidas para a construção de uma peça. Mas a mudança de perspectiva nesse caso não é, de forma alguma, uma mudança de lado, como se agora Nietzsche tomasse partido dos moralizadores. O que ele faz é assumir que o classicismo carrega em si impulsos e características mais fortes que o romantismo. O rigor e o critério desses autores representavam uma maneira afirmativa de criação, diferente dos românticos que acreditavam na liberdade do sujeito, no gênio como um ser divino e na inspiração.

A afinidade de Nietzsche com o classicismo também se deve ao terreno no qual ele nasce: o Renascimento italiano. No primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, ele realiza um contraste entre o Renascimento e a Reforma protestante; exalta o primeiro em detrimento da segunda afirmando que todas as “forças positivas a que devemos a cultura moderna” eram abrigadas no Renascimento, e continua, “foi a Idade de Ouro deste milênio, apesar de todas as manchas e vícios²²”.

O Renascimento na Itália pode ser considerado uma superação do mundo medieval, ou início dessa tentativa que culminaria no Iluminismo. Não se limitando a pensar os mundos idealizados, os italianos voltaram seus olhos para uma análise do mundo empírico, possibilitando o forte desenvolvimento científico – era uma época naturalista, no sentido de que fora despertado o

²¹ Ibidem, p.374.

²² NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.164-5.

interesse pelo mundo natural. Logo, foi essa perspectiva que inflamou os ânimos de Nietzsche, e não o racionalismo.

Ademais, a admiração dos renascentistas pela antiguidade clássica não era exclusivamente pelos gregos, eles também recorriam aos romanos – e isso é um ponto crucial. Em *O nascimento da tragédia* é nítida a preferência pelos antigos gregos²³. Apesar de que o reconhecimento do valor dos romanos por parte de Nietzsche seja mais visível no final de sua obra, já em *Humano* é possível notar como ele desloca o conceito de clássico para Roma²⁴. Dessa maneira, quando faz uso do conceito ele se remete ao povo romano e suas qualidades. O movimento é estratégico, ele desloca o conceito ora para Roma, ora para a Grécia.

Mas nem tudo no mundo romano era sintoma de força. Na interpretação de Nietzsche, há um contraste entre o romano cristão e o romano pagão. Por isso, ao elogiar os antigos romanos, usualmente o faz em detrimento do cristianismo. Isso pode ser notado no aforismo 71 de *Aurora*, quando nos fala da “vingança cristã sobre Roma” e como a religião cristã tentou dar fim a ela²⁵. Tempos depois, ele admitiria que Roma sucumbiu, mesmo que no

²³ O gosto quase exclusivo pelos gregos é explicado pelo fato de que quando Winckelmann iniciou sua tentativa de recuperação dos antigos, a Grécia torna-se, para os alemães, uma espécie de lugar comum. O movimento italiano permitia a Nietzsche pensar o clássico, e, conseqüentemente, o trágico, em nova perspectiva.

²⁴ Cf. STEGMAIER, W. *O pessimismo dionisíaco de Nietzsche: interpretação contextual do aforismo 370 d'A Gaia Ciência*. Tradução de Jorge L. Viesenteiner. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v.1, n.1, 2010, p.43. Anos depois, em *O crepúsculo dos ídolos*, no capítulo “O que devo aos antigos”, reafirma a importância dos romanos, fala de sua “ambição séria de estilo romano”. Demonstra que sua afinidade não era algo momentâneo, pois ainda afirmaria que os gregos estariam longe do que ele denomina clássico: “Aos gregos não devo, de forma alguma, impressões assim tão fortes; e, para dizer francamente, eles não podem ser, para nós, o que são os romanos. Não se aprende com os gregos – sua maneira é muito alheia, também muito fluida, para ter imperativo, “clássico”. Quem teria aprendido a escrever com um grego? Quem teria aprendido sem os romanos?”. NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010b. *Grifo do autor*.

²⁵ Cf. NIETZSCHE, F. *Aurora*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008c, p.56-7.

Renascimento tentasse redespertar o ideal clássico²⁶. Apesar dos pesares, era esse o clássico que Nietzsche tanto estimava e fornecia os recursos para um estilo de vida afirmativo.

A Roma de virtudes fortes e nobres representava uma cultura dominante e não submissa. Mas acima de tudo, como afirma Rodrigo Rabelo, “o Império Romano era uma admirável obra de arte do grande estilo²⁷”. Era “obra de arte” porque a força de seu povo permitiu a construção de uma cultura plena e rica em possibilidades, apoiada sobre indivíduos capazes de criar a si; era uma nova perspectiva após um passado eminentemente teológico, conquistada a partir dos recursos do plano terreno. Essa é a importância do Renascimento para a filosofia em estudo: permitiu-lhe retomar o “clássico romano”. Todavia, a ideia de que o Renascimento foi uma época de extrema força cultural não era exclusividade de Nietzsche, ela já tinha sido abordada antes por Jacob Burckhardt em *A cultura do Renascimento na Itália*. Inclusive, é possível dizer que boa parte do interesse de nosso filósofo veio daí, já que ele fora aluno e amigo de Burckhardt, compartilhando diversas ideias de seu professor²⁸.

Nesse livro, o autor demonstra as especificidades que levaram esse movimento a uma enorme expansão. Para ele, os italianos não se contentaram em recuperar os antigos, mas congregaram as qualidades da cultura greco-romana para criar a sua própria: “O Renascimento não teria sido o processo de

²⁶ Cf. Idem, *Genealogia da moral*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2010c, p.40. A seção 16 da primeira dissertação da *Genealogia da moral* traz o problema Roma x Judeia como central para pensar a oposição de valores “bom e ruim” e “bom e mau”. Não obstante, como o foco aqui é *Humano, demasiado humano*, mencionamos esse trecho para demonstrar o valor que Nietzsche concedeu à Roma e ao Renascimento, pois julgava que ali se encontrava uma atitude afirmativa perante a vida que era encontrada nessa cultura nobre, forte.

²⁷ Cf. RABELO, R. *Para os conceitos de estilo e grande estilo no velho Nietzsche. Arte filosofia*, Ouro Preto, n.14, 2013, p.134.

²⁸ A crítica à história, a necessidade de indivíduos superiores, a tese de que uma cultura posterior não é necessariamente mais “desenvolvida” ou “superior” a anterior – crítica ao ideal de progresso – eram algumas das ideias compartilhadas por ambos, que demonstrava a influência de Burckhardt sobre Nietzsche. Sobre isso, cf. LIMA, 2012 e CHAVES, 2000.

importância mundial que foi se seus elementos pudessem ser facilmente separados. [...] não foi apenas o re florescimento da Antiguidade, mas sua união com a índole do povo italiano que levou à conquista do mundo ocidental²⁹”.

Existe uma distinção que devemos explicitar para pensar o classicismo proveniente do Renascimento e aquele legado por Winckelmann. Com este último, a noção de imitação abarcava o ponto chave da visão sobre os antigos. O imitar – que se refere não a uma “cópia”, mas sim no sentido de “como fazer” dos gregos – inseriu a ideia de que os gregos eram uma espécie de “salvação” para o atraso da cultura alemã, sem pensar que a própria cultura também precisava ser reforçada antes mesmo de tentar imitar os antigos³⁰. Isso contribuiu para que Nietzsche abandonasse a ideia de “renascimento” do trágico na cultura alemã. Sua nação era decadente e fraca, não se pode recuperar os antigos no sentido que ele almejava. Era preciso recuperar para dar novas formas a si próprio, e, posteriormente, a uma cultura. Era preciso mais do que uma imitação. Na Itália, apesar do louvor aos gregos e romanos, a cultura antiga não era uma salvação, mas um meio de fortalecimento que não poderia se estagnar num sentimento nostálgico por aqueles que eles tanto admiravam, como aconteceu na Alemanha³¹.

²⁹ BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Verá Lúcia de Oliveira e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora UNB, 1991, p.105.

³⁰ É possível uma atitude trágica ou uma filosofia trágica dentro de uma cultura fraca? Com certeza sim. Porém, não se trata de fazer *renascer* o trágico, mas de incorporar as forças dos antigos com a finalidade de dar um estilo próprio a si. Não há razão em tentar imitar o “como fazer” grego, mas buscar um “como fazer” exclusivo e próprio.

³¹ A ideia de que O Renascimento não foi mera “imitação” dos antigos não pode nos levar à confusão de igualar o conceito de “imitação” de Winckelmann ao uso genérico do termo por Burckhardt. No primeiro, o conceito é mais amplo possuindo um significado mais profundo. O que queremos esclarecer aqui, a partir da imitação, é a ideia de um solo forte para promover mudanças em uma cultura a partir dos antigos, pois uma cultura fraca, como teria sido a alemã aos olhos de Nietzsche, não conseguiria realizar tal tarefa – e isso explicaria a razão de não conseguirem ir além da nostalgia. Uma cultura fraca pode se fortalecer e, inclusive, mas isso não ocorreria nos moldes estabelecidos por Winckelmann. Os Renascentistas, antes mesmo de buscar os antigos, já buscavam forças em si mesmos, e isso fez com que sua visão dos antigos fosse ainda mais nítida, podendo incorporar as qualidades saudáveis daquele povo.

A parte IV do livro de Burckhardt, “A descoberta do mundo e do homem”, esclarece como a Itália estava à frente de seu tempo. Eles buscaram desenvolver não apenas o coletivo, mas através dos ensinamentos da Antiguidade, formavam também o indivíduo – e esse desenvolvimento possibilitou que a mente italiana se voltasse para a descoberta do “universo exterior, e à sua representação na linguagem e na forma³²”. Nessa descoberta, as ciências se desenvolveram, a teologia não era a preocupação essencial. Mesmo pisando em solo católico, eles possuíam mais autonomia do que em outros países. Na Itália “[...] há muito se perdera todos os resquícios de fanatismo religioso³³”, ou seja, mesmo que grandes artistas ainda estivessem comprometidos com pressupostos religiosos – não esquecer que esse era um ponto criticado por Nietzsche em *Humano*, quando se referiu a Rafael –, eles conseguiram recuperar o interesse pelo homem e pelo mundo natural – um avanço enorme se pensarmos que antes o objeto de interesse dos intelectuais era o deus cristão: “Conforme já vimos, este período deu o mais alto desenvolvimento à individualidade, e depois levou o indivíduo ao estudo mais zeloso e completo de si mesmo, em todas as formas e sob todas as condições”³⁴.

O Renascimento, então, aparece como uma forma de ilustrar a possibilidade de o homem *tornar-se obra de arte*, que o indivíduo e o mundo natural são mais interessantes que os ideais religiosos. É nítido como a Grécia, apesar de permanecer importante após o abandono das tragédias por parte de Nietzsche e seu redirecionamento aos romanos, cede espaço para uma nova perspectiva.

Isso vai tornar a filosofia trágica possível, já que concede o essencial para pensar a criação. Esta, por sua vez, precisava ser a

³² Cf. *Ibidem*, p.171.

³³ *Ibidem*, p.190.

³⁴ *Ibidem*, p.184.

soma das qualidades do clássico que Nietzsche valorizava – como a medida, o cálculo e as regras.

3.3 Ainda Nietzsche e o classicismo: a medida como característica dionisíaca

O forte teor racionalista do Renascimento, bem como as noções bastante apolíneas do classicismo, não torna o pensamento nietzschiano antidionisíaco. Nesse sentido, fundamental para explicitar como cálculo e medida não são um contrassenso na filosofia trágica, é pensar as reformulações de Nietzsche acerca do dionisíaco³⁵. A divindade presente em *O nascimento da tragédia* é muito diferente do que apareceria nos outros textos.

Para a compreensão das metamorfoses do dionisíaco é conveniente a explicitação oferecida por Gerard Lebrun em “Quem era Dionísio?”. Com a rejeição da metafísica e, conseqüentemente, das dicotomias nela enraizadas, era de se esperar que desaparecesse, então, a mais célebre delas: apolíneo x dionisíaco. A figura de Apolo praticamente some dos escritos posteriores, tanto intermediários como os pós *Zarathustra* – aparece poucas vezes se comparado a Dionísio, e de maneira muito pontual³⁶. Para Lebrun, essa separação não mais prevalece pelo seguinte: o artista cria aparências, mas o faz agora num sentido diferente. Não se cria uma aparência para se opor metafisicamente ao ser, pelo contrário, na criação delas é que se afirma o existente, superando a oposição essência x aparência. Em outras palavras, a aparência é mudança, a essência é mudança, ser é vir-a-ser, não faz mais sentido usar esses termos para opor um ao outro. O que não significa tentar

³⁵ O leitor pode se perguntar se faz sentido falar de Dionísio na medida em que esse deus é pouco mencionado em *Humano*. Em nosso entender, sim. Ocorre que as características que viriam a ser atribuídas a Dionísio posteriormente são características do classicismo. E uma filosofia trágica é uma filosofia dionisíaca. Não há como evitar adentrar nessa questão, até porque a criação que afirma as forças do real é, para Nietzsche, dionisíaca.

³⁶ No capítulo IX de *Crepúsculo dos Ídolos* – aforismos 10 e 11 – ele aparece como uma forma do estado de embriaguez, antes remetido apenas ao dionisíaco.

igualar tais oposições, somente demonstrar que elas não são mais vigentes, uma vez que não há nada fora do sensível. Lebrun explica que aparência não é mais aquela que se evade num sonho apolíneo, essa operação é dionisíaca “O artista autêntico não tem de escolher Apolo contra Dionísio, desde que considere este último “*deus bifrons*”, deus do delírio, mas também da medida”³⁷. A grande arte atua nesse sentido: adotando Dionísio como deus do êxtase e da medida. A figura que aparece em *O nascimento da tragédia* era pensada dentro de uma dicotomia metafísica, mas de agora em diante, assumirá outro lugar. Ele não é mais um deus que, como aponta Lebrun, apenas se apossa do homem como “Satã se apossava dos possessos [...] O dionisíaco, portanto, não é mais um alucinado: é um criador. Seu desejo não é mais de se abismar no Informe, mas de dar forma”³⁸. O dionisíaco forja um estilo: “Dar um estilo (*Stil geben*)’, seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, ‘o preço de um paciente exercício cotidiano’ a unidade de uma forma: eis aí, agora, o que é próprio do dionisíaco”³⁹. Ser dionisíaco é ser capaz de criar e dar estilo⁴⁰. Sem isso é impossível uma “estética da existência”. Uma criação que não crê na inspiração e na originalidade supramundana, mas que pensa no detalhe e molda a vida a partir de uma autodisciplina rigorosa, sempre atenta às regras.

Nietzsche não pode ser pensado como um filósofo irracionalista, como se ao excluir Apolo e tornar-se um discípulo do deus do vinho e do teatro, sua filosofia se tornasse uma ode ao êxtase e ao delírio, uma vez que a medida e o cálculo também

³⁷ LEBRUN, G. *Quem era Dionísio?* In: *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.363.

³⁸ *Ibidem*, p.369-70.

³⁹ *Ibidem*, p.370.

⁴⁰ O termo, “dar estilo ao caráter” só aparece desse modo em *A gaia ciência*, aforismo 290. Mas aqui não estamos adiantando algo que apareceria em um livro posterior ou fazendo apenas um apontamento. O termo é perfeitamente adequado para falar daquilo que Nietzsche expõe no aforismo “contra as artes das obras de arte” de *Humano, demasiado humano*, e é assim que o utilizamos aqui.

atuam junto ao êxtase. É preferível, para essa perspectiva, a denominação de Lebrun: há uma “razão delirante”. A ideia de um filósofo delirante e irracional ao extremo é resultado, segundo nossa interpretação, de dois fatores. Um deles é o modo de pensar binário, bastante pobre para lidar com as contradições: se uma coisa não é isso, então ela deve ser o seu oposto. Se Nietzsche não é racionalista, ele deve ser irracionalista. A outra é pela confusão que ocorre ao pensar a relação Apolo-Dionísio do primeiro livro. Já esclarecemos que a oposição não busca elevar Dionísio em detrimento de Apolo – cabe trazer o elemento dionisíaco à tona já que antes o privilégio era do apolíneo. Ambos podem conviver em harmonia, tal como ocorre na aliança estratégica que dá vida à tragédia grega. Quem não suporta Dionísio é Sócrates. Assim, a visão simplista de Apolo repressor e Dionísio libertador é levada a cabo, concluindo um Nietzsche irracionalista. Ignora-se a importância das noções que antes eram remetidas apenas a Apolo: uma figura vista como “coercitiva”. Precisa-se desapegar do tom negativo dessa palavra, já que a própria coerção às regras é um fator relevante para a criação. No aforismo que já mencionamos antes, “A revolução na poesia”, ele afirma:

A severa coerção que se impuseram os dramaturgos franceses, com respeito à unidade de ação, tempo e lugar, ao estilo, à construção do verso e da frase, à escolha de palavras e pensamentos, foi uma escola tão importante como a do contraponto e da fuga na evolução da música moderna, ou como as figuras de Górgias na eloquência grega⁴¹.

Acontece que a noção de medida artística não é a mesma da lógica. Nesta última sim há uma coerção danosa e improdutiva:

Desde então o espírito moderno, com sua inquietude, com seu ódio à medida e ao limite, passou a dominar em todos os campos,

⁴¹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano I*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p.148.

primeiro desencadeado pela febre da revolução e depois novamente impondo-se rédeas, quando assaltado por medo e horror de si mesmo – *mas as rédeas da lógica, não mais da medida artística*⁴².

O aforismo não dá muitos detalhes sobre o que seriam as tais “rédeas da lógica”. Nietzsche sempre assumiu uma postura muito crítica em relação a essa área já que prefere adotar o modelo artístico de pensar o mundo. É difícil saber o que, exatamente, Nietzsche critica quando faz referência à lógica. Acerca disso, seus pontos de vistas nunca são exatamente unívocos. É possível até arguir que quando se remete ao termo pode estar se referindo tanto à lógica como uma estrutura complexa de argumentação que a torna uma área da filosofia, ou então à sua acepção genérica, isto é, um tipo de argumento coerente⁴³. Por isso é preciso saber como se dá essa crítica.

Stephen Hales investiga esse assunto em seu *Nietzsche on logic*⁴⁴. O artigo indica algumas contradições da parte de Nietzsche, ressaltando o fato de que ele em alguns momentos é elogioso e em outros extremamente severo e negativo a respeito do alcance das realizações disciplinares dos lógicos. Na contramão de outros autores como Ofelia Schutte e Michael Haar, Hales defende que o filósofo das marteladas também enxergava os aspectos positivos da lógica. O autor conclui que a crítica de Nietzsche à lógica é fundamentalmente sobre semântica e contra a metafísica realista, pois para o filósofo os objetos seriam ficções criadas para satisfazer

⁴² Ibidem, p.149. *Grifo nosso*.

⁴³ Eliminamos de nosso argumento qualquer referência às novas formas que a lógica ganharia no final do século XIX e início do século XX por autores como Gottlob Frege, Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein, pois esses não são os alvos de Nietzsche – e nem poderiam ser por motivo óbvio. Mesmo que se possa intuir algumas coisas e estender as críticas até esses autores, não o fazemos aqui para não alongar a discussão e perder o foco da questão. Além disso, o foco parece ser a “lógica tradicional”, isto é, presente em textos canônicos como, por exemplo, os de Aristóteles. Inclusive, ao escrever *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*, ele mira os pressupostos da lógica aristotélica.

⁴⁴ Cf. HALES, S. *Nietzsche on logic. Philosophy and Phenomenological Research*, Rhode Island, n.4, v. 56, 1996, p.819-835.

determinada perspectiva. Por fim, isso não quer dizer que Nietzsche desconsidere a lógica, mas ele tem alvos bastante específicos e legítimos – necessários, inclusive.

Não obstante Hales demonstrar pontos satisfatórios, em nossa interpretação, julgamos que as negativas apresentadas por Nietzsche quanto ao pensamento lógico vão além e podem englobar tanto a acepção genérica quanto a disciplina filosófica – embora a ênfase na última seja maior. Os diferentes caminhos que segue para estabelecer suas críticas são orientados pelo seu interesse em alertar sobre a insuficiência da lógica para a compreensão do mundo e do ser humano – e mesmo assim, indivíduos pretensiosos fazem uso dela como um instrumento para tentar melhorar o mundo e justificar tais “melhorias”⁴⁵. A lógica, na visão de Nietzsche, tenta eliminar as ambiguidades para fornecer o melhor entendimento de algo, evitando falácias e contradições. Mas para fazer isso, tal ferramenta do pensar se instaura no mundo suprassensível:

O mundo do absoluto, em contraposição ao mundo do relativo, transitório, efêmero, é completo em si mesmo pressupondo, assim, a identidade. Nietzsche aponta a relação entre a lógica e o mundo do “puramente inventado do absoluto”. Ora, a lógica é um sistema formal de proposições e operações que são tomadas como verdades *a priori*. Seus enunciados não derivam da experiência, mas, na maioria dos casos, aplicam-se a ela. Como as proposições e regras lógicas são formais e gerais, elas evidentemente são vistas como verdades universais. Desta maneira, o sistema lógico pressupõe a existência de casos e objetos idênticos. Assim, o que está no fundamento da lógica é a crença na identidade; esta, por sua vez, pressupõe a convicção de que existe um mundo absoluto, supra-sensível, *verdadeiro*. Neste sentido, o filósofo acredita que os princípios da lógica implicam pressupostos metafísicos. E não poderia ser de outro modo. Em

⁴⁵ Essa perspectiva pode ser encontrada em *O nascimento da tragédia* e não se altera. Isso porque, além dos compromissos firmados naquele livro, como a afirmação da vida, o diagnóstico da cultura que ele ali expôs também não era o problema de seu livro.

seus escritos, ele critica a ideia de um mundo ou de uma realidade essencial, eterna, imutável⁴⁶.

Apesar da lógica se empenhar em averiguar o real, sua busca por uniformidade e universalidade, a constante tentativa de se proteger das contradições e de igualar o não igual a levam a um mundo no além – longe do íntimo humano. Isso porque na vida mesma é impossível eliminá-las. Existem, pois, inúmeros fatores que contribuem para alterar o significado de uma palavra ou de um argumento, e que por isso mesmo geram contradições: aquele que pronuncia, a estética da palavra, sua “carga moral”. Enfim, seria irrisório querer eliminar a ambiguidade visando a universalidade do entendimento, visto que o próprio indivíduo e o mundo são ambíguos e contraditórios.

Só se pode concluir que a estrutura lógica de um argumento não abarca toda a pluralidade de significados que podem existir ali, que a palavra pode assumir. Dadas tais circunstâncias, ela não serve para compreender o ser humano e o mundo já que, muitas vezes, o desenrolar das coisas é ilógico – afinal de contas, seu processo é conflituoso. Com isso Nietzsche não está fazendo a defesa de um mundo ilógico, apenas constatando: o andamento das coisas deste mundo não é coerente e linear. O indivíduo, dotado de afetos, instintos e sentimentos, pode não compreender algo da mesma maneira que o interlocutor tentou passar, ou mesmo “querer entender” o argumento lógico. Logo, não há como dar conta do mundo nesses termos, isto é, compreender os fenômenos de maneira totalmente coerente e aplicar soluções legítimas para os mesmos baseadas apenas nos termos da lógica.

Nessa perspectiva, a crítica de Nietzsche se assemelha à visão do psicólogo Sigmund Freud exposta em um texto que tem por objeto de estudo a guerra. Na primeira parte do escrito ele indaga sobre o porquê de uma civilização desenvolvida, repleta de

⁴⁶ ZATERKA, L. *Nietzsche e a verdade como ficção*. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n.1, 1996, p.84-5. *Grifo do autor*.

progressos técnicos, artísticos e científicos, não conseguiram resolver suas desinteligências por outra via que não fosse a guerra, pois eram nações que haviam estabelecido elevadas normas morais. E como se uma queda de nível ético não fosse o bastante, é detectado pelo autor outro sintoma: ausência de discernimento e crítica ante essas questões pelos melhores intelectos da época. Segundo Freud, porém, o intelecto não é um poder autônomo e independente da vida afetiva, de maneira que: “*argumentos lógicos são impotentes em face de interesses afetivos*, e por isso a disputa com argumentos, que na frase de Falstaff são abundantes como as amoras, é tão infrutífera no mundo dos interesses”⁴⁷.

Um argumento pode estar firmemente sustentado em bases lógicas sólidas, estruturadas por grandes pensadores e teóricos, e mesmo assim vai sucumbir diante dos afetos e impulsos. Isso ocorre porque o domínio da lógica é um domínio que se pretende universal, ou seja, quer fornecer ao pensamento regras válidas universalmente. Acaba ignorando as características individuais de cada um, o que lhe é mais próprio e íntimo – elementos que fazem parte do inconsciente humano.

Conforme Lebrun, nossa sugestão é que, por “*rédeas da lógica*”, às quais se submeteram os modernos, sejam compreendidos os limites e regras impostos externamente, que igualam o não igual e por isso são pensadas como limites adequados a todos e que não levam em consideração a vida pulsional de cada um. Já a perspectiva artística, por ser criadora, não se sujeita às regras externas, mas cria para si as próprias regras, elas o são, por esse motivo, internas e particulares – é um domínio de si, não sobre o outro:

Lembrar, por exemplo, com Klopstock, que o gênio poético mais original deve, no entanto, submeter-se às regras do gênero?
Nietzsche está de acordo com isso... Mas é sobretudo pelo fato de

⁴⁷ FREUD, S. *Considerações sobre a guerra e a morte*. In: _____. *Obras completas*. Vol. 12. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.169-70. *Grifo nosso*.

que os irracionais tanto quanto seus adversários (fora alguns indivíduos excepcionais como Goethe) pensam sempre a *medida* e a *regra* como alguma coisa que *pressiona do exterior* – como se o artista só pudesse encontrar a medida na subserviência e não no domínio de si, em um *Du sollst* e não no *Ich will...* É o mesmo que dizer que a ponto de degenerescência chegaram os “semibárbaros” que somos: não concebemos mais que a *temperança* (*Mäßigung*), em qualquer domínio que seja, possa ser obtida de outra maneira que não por uma escravização⁴⁸

O ódio às regras resultou na adequação aos limites do outro, o que gerou a ausência de criação – sintoma de fraqueza nos indivíduos ou em uma cultura. A insuficiência das rédeas da lógica apresenta outro perigo. Não é porque o ser humano se liberta delas que agora será livre; algo bem diferente pode acontecer, pois livre dos limites lógicos é possível adentrar num estado niilista que nada produz. Quando alerta sobre a lógica, ele nos alerta sobre a decadência das coisas que se pretendem ser universais.

Logo, a ideia é bastante clara: há uma distinção entre domínio e subserviência às regras. Existem aqueles que simplesmente as acatam e são escravizados por elas, sendo incapazes de dominar a si mesmos, sentem a necessidade do domínio de outro; e temos também aqueles capazes de dar estilo a si a partir das regras. Esses são os artistas típicos, parecem-se com jogadores. Não se acomodam às regras externas, mas não ficam apenas idealizando: saber jogar bem implica que se maneje as coisas à sua feição, que se use as habilidades disponíveis para dar novas formas a uma partida. Aqueles aptos a criar a si mesmos conseguem dar forma aos próprios impulsos – algo totalmente diferente da repressão exercida a partir de ideais. O cristianismo julga o impulso como algo vil, mas eles não o são, assim como não são bons, apenas intrínsecos ao ser humano⁴⁹. Não há motivos

⁴⁸ LEBRUN, op. cit., p.372-3. *Grifo do autor.*

⁴⁹ Entre os termos instinto (*Instinkt*) e impulso (*Trieb*) seria possível adotar qualquer um dos dois. Apesar de que na psicanálise, principalmente no que concerne à teoria de Freud, a distinção possui bastante peso, em Nietzsche ela é mais tênue e não apresenta grandes problemas, já que próprio

para erradicá-los, por outro lado, através de um domínio interno é possível estilizá-los e exteriorizá-los. Cada um deles precisa passar por essa estilização, daí a necessidade das regras. Nesse momento da obra de Nietzsche, esclarece Lebrun, “a palavra *Arte*, tomada de agora em diante em sentido amplo, designa uma atividade que determina *o vivente como tal: a vontade de Arte (Wille zur Kunst)*⁵⁰”. Essa vontade permite criar novas perspectivas. Ora, a grande arte não cria absolutos, mas coisas no plural, entre aspas, passíveis de interpretação e assumidas como invenções.

Com esse quadro queremos fazer notar que o classicismo não indica um apego a tudo que goza de uma determinada autoridade e, assim sendo, impede o florescimento do novo. A necessidade de regras apenas estimula uma criação disciplinada, exigente, e que parte do plano terreno. Na medida em que o gênio cria novas regras, ele permite novas criações – foi o caso de Shakespeare. Mas ele sempre precisará das regras para criar. Lebrun conclui o texto com uma espécie de síntese da tese apresentada: “O que prova que é bem superficial julgar a coerência de uma obra unicamente pelo respeito às ‘regras’, mas também que a criação do gênio não é, de forma alguma sinônimo de abandono ao desmedido⁵¹”.

Nietzsche ainda está em desacordo com os “moralizadores” da tragédia. Porém, ele faz com que o próprio dionísio abarque o que antes era exclusividade do apolíneo. Supera uma das principais dicotomias de seu pensamento que impediam o florescimento de uma filosofia trágica.

filósofo, por vezes, aplica os termos quase que com o mesmo significado. Instinto parece mais próximo da biologia, sendo algo natural, próximo da vida animal, enquanto o impulso aquilo que agiria imperiosamente sobre a pessoa, conotando uma psicologia. Nietzsche adota os termos levando em consideração tanto o sentido psicológico quanto o biológico, como se eles estivessem entrelaçados.

⁵⁰ Ibidem, p.375. Grifo do autor.

⁵¹ Ibidem, p.377-8.

Essa superação acarreta também o fim da dicotomia corpo x razão. A relação corpo e razão pode explicar melhor a questão do domínio e como isso é distinto da tentativa de extirpar os impulsos. Então, em primeiro lugar, cabe entender: o que seria um impulso para Nietzsche? É estranho pensar em domínio já que impulso pode ser definido como algo que não é possível controlar, que se manifesta violenta e inesperadamente. Porém, a concepção do filósofo quanto a isso é diferente. Em *Aurora*, Nietzsche concede uma definição muito elucidativa. No aforismo 115 é posto que para definir os impulsos só temos *superlativos*:

Raiva, ódio, amor, compaixão, cobiça, conhecimento, alegria, dor – estes são todos nomes para estados *extremos*: os graus mais suaves e medianos, e mesmo os graus mais baixos, continuamente presentes, nos escapam, e, no entanto, são justamente eles que tecem a trama de nosso caráter e nosso destino⁵²

Uma vez que os impulsos não atuam continuamente de maneira extrema, e sim suavemente, é difícil até mesmo nomeá-los. Mas olhando por outro lado, são esses que aparecem mais suavemente que exercem maior influência em nosso caráter. Então, não estamos falando aqui de dominar a raiva, o ódio ou o amor. É uma situação bem mais complexa. O que Nietzsche nos faz ver é: em todos os momentos da vida agimos por impulso, ele não é algo que vem do nada e aparece repentinamente. Logo, qualquer ação é movida por impulso, seja ao beber um café ou em uma relação sexual, ele se manifesta. O que ainda é mais espantoso para as mentes que só têm palavras para superlativos, é que mesmo o prazer no café pode ser um estado extremo e, sendo assim, só teríamos palavras para esses estados, e isso leva ao entendimento de que não nos conhecemos:

⁵² NIETZSCHE, F. W. *Aurora*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008c, p.88. *Grifo do autor*.

Aquelas manifestações extremas – e até o mais moderado prazer ou desprazer *consciente* ao comer um alimento, ao ouvir um som, talvez ainda seja, avaliado corretamente, uma manifestação extrema – rasgam frequentemente a trama, sendo então violentamente exceções, em geral, por consequência de acúmulos – e como podem, enquanto tais, enganar o observador! Assim como enganam o homem que age. Aquilo que parecemos ser, conforme os estados para os quais temos consciência e palavras: – e, portanto, elogio e censura – *nenhum de nós o é*, por essas manifestações grosseiras, as únicas que nos são conhecidas, nós nos *conhecemos mal*, nós tiramos conclusão de um material em que, via de regra, as exceções predominam, nós nos equivocamos na leitura da escrita aparentemente clara de nosso ser. Mas *nossa opinião sobre nós mesmos*, que encontramos por essas trilhas erradas, o assim chamado “Eu”, colabora desde então na feitura de nosso caráter e nosso destino –⁵³.

Se nosso caráter é moldado a partir daquilo que conhecemos mal, isto é, daquilo para o qual temos palavra e consciência, é possível afirmar que nosso caráter também é mal moldado. Ora, como dominar algo que, como sugerido por Nietzsche, está no inconsciente? Quantas confusões não temos sobre nós mesmos?

A partir do argumento de Nietzsche, já podemos demonstrar que nosso domínio – e, conseqüentemente, o estilo de nosso caráter – não é algo a ser realizado pela linguagem. Esse instrumento do ser humano, apesar de rico em certa medida, é ainda insuficiente. É irrisório querer então censurar ou proibir algo, pois isso seria feito pelo nível da consciência e pela linguagem. Para um domínio mais efetivo e saudável, o principal é direcionar nossa atenção para aquilo que foi, por anos, ignorado pela filosofia ocidental: o corpo.

Para Nietzsche, o corpo é dinâmico e efêmero – por isso, muito mais interessante que a alma. Nesse sentido, se muitos filósofos se ocuparam, por anos, da razão e encontraram no corpo

⁵³ Ibidem, p.88. *Grifo do autor.*

os empecilhos para o bom uso desse instrumento, nosso filósofo irá revalorizar esse elemento “perdido”.

É preciso cuidado ao tratar dessa dicotomia, pois ela traz uma questão escorregadia. Apesar de enunciar que sua filosofia era “inversão do platonismo”, isso não é inteiramente verdade⁵⁴. No desenvolver de sua filosofia, não ocorre que Nietzsche conceda ao vir-a-ser o que antes era do ser e vice-versa, valorizando mais um do que o outro. Ele basicamente exclui o ser devido a este ser um conceito inventado, adicionado de modo mendaz. Logo, também não devemos simplesmente pensar que se trata de valorizar o corpo e deixar a razão em segundo plano. Inverter esse dualismo não faz superá-lo. Se nossos impulsos agem em todos os momentos, mesmo quando somos “racionais”, isto é, em nossa escrita ou em nossa deliberação, por exemplo, isto significa que o próprio intelecto é movido por impulsos, a própria racionalização de algo é um ato impulsivo. Donde se conclui que a dicotomia corpo x razão não passa de uma simplificação.

Além disso, Nietzsche não exclui a razão, mas repensa seu lugar na hierarquia que ela ocupa. Em outras palavras: corpo é razão – sendo que esta segunda é, muitas vezes, um conceito desnecessário, pois não é ela que pensa, e sim o corpo. Contudo, se antes era vista como dominadora, agora é apenas mais um elemento nessa pluralidade que se manifesta no corpóreo e, conseqüentemente, deve obedecê-lo. É sobre isso que alerta Miguel Barrenechea⁵⁵ em *Nietzsche e o corpo*, ao afirmar que o corpo é o fundamento para compreender a crítica do filósofo alemão a todas

⁵⁴ Nietzsche afirma em um fragmento póstumo datado do final de 1870 e início de 1871: “Minha filosofia: um platonismo invertido (*umgekehrter Platonismus*): quanto mais afastado do verdadeiramente existente, tanto mais puro, belo e melhor ele é. A vida na aparência como meta”, NIETZSCHE apud ARALDI, C. L. *Heidegger e Nietzsche: o conflito entre arte e verdade*, *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 21, 2006, p.64. Inúmeras interpretações podem ser tomadas a partir dessa afirmação, é bem conhecida a crítica de Heidegger que, a partir desse pensamento iria definir Nietzsche como um metafísico. Mas é preciso salientar que o fragmento é datado de 1870-71, ou seja, antecede *Humano*, seu projeto pode ter se alterado em algum sentido.

⁵⁵ BARRENECHEA, M. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

as dicotomias metafísicas. Segundo o próprio Nietzsche a decomposição da vida de alguém nas instâncias corpo e alma é devida ao mundo metafísico. No aforismo 5 de *Humano*, ele chega a sustentar que a origem da metafísica está no sonho, atividade mental em que os homens "encontram" um segundo mundo real. Então, as dicotomias certo e errado, bem e mal, verdade e mentira, estão, de alguma forma e em alguma medida, relacionadas com a divisão demasiadamente humana entre corpo e alma. E já que uma fora considerada o puro, o melhor para conhecer, aquilo que deve ser salvo, o corpo, o que irá se decompor, é relegado a uma condição inferior. Porém, se o mundo é devir, o corpo é que harmoniza. A alma se prova um conceito que em nada toca o real. Desse modo, o fim da metafísica passa por esse critério, logo, uma filosofia trágica é uma filosofia do corpo, e não apenas inversão.

Nessa perspectiva, é mais fácil compreender que a aquisição de domínio sobre si não acontece pela linguagem, nem pela censura de alguns atos. É um exercício mais profundo e que foca o corpo. Esse domínio não passa por um grau de completa consciência, de modo que ele pode ser exercido após um "treinamento". Para essa questão, são interessantes os argumentos de Mauro Araujo de Sousa em *Nietzsche asceta*.

O título do livro é, por si só, bastante provocativo, ao sugerir a inusitada associação entre Nietzsche e o ascetismo. Para defender sua interpretação, Sousa⁵⁶ esclarece que o asceticismo foi interpretado como um "exercício espiritual" para obter mais resultado sobre o espírito do que sobre o corpo. É um exercício pelo qual o corpo é dominado pela mente ou alma. O cristianismo, por exemplo, faz uso da ascese para punir o indivíduo. Como o corpo impede a pureza da alma, deverá sofrer – é a punição por ser o veneno daquilo que não é maculado. É uma dor para purificar a alma.

⁵⁶ SOUSA, M. *Nietzsche asceta*. Ijuí: Editora Unijuí, 2009.

Porém, essa foi a interpretação religiosa. Na sua origem grega, ascese é *exercício* ou *esforço*, como o do soldado que se prepara, através de artes marciais, para a guerra. Então, etimologicamente, ascese é apenas exercício, seu vínculo com a alma, mais do que com o corpo, é adicionado posteriormente. Em virtude dessa diferença, o autor demonstra que a ascese vista pela perspectiva do religioso é incompatível com Nietzsche, mas no seu sentido original, é possível falar de asceticismo em Nietzsche. Para isso, basta verificar as palavras que apontam uma determinada ascese: auto-superação, disciplina, desapego, domínio de si⁵⁷. Em outras palavras, o autor diz ser possível falar de uma ascese afirmativa. É esse tipo de postura que permite o domínio dos impulsos, daquilo que é corpóreo.

O exercício promovido ao corpo, então, não é através de censura, na qual o indivíduo o faz conscientemente – não há um eu que possa dizer sim ou não a isso ou aquilo:

A ascese sem sujeito é possível porque essa ascese da imanência, a do Nietzsche asceta, é uma ascese dos *afetos*. Quando a consciência pensa em *disciplinar algo*, esse seu pensar já é, de fato, um afeto respondendo a outro afeto. Assim, não há sujeito, não há um “eu”, mas uma pluralidade de “eus”, uma grande teia de relações dos afetos das forças⁵⁸.

Logo, a ascese de Nietzsche é algo que parte dos afetos. Ela busca o disciplinamento das coisas corpóreas, mas não o faz estabelecendo a razão como superior. É uma coerção, mas não repressão no sentido religioso. É o próprio corpo que vai disciplinar a si mesmo. Segundo a concepção do autor, a ascese promove a dor e o sofrimento, mas não o faz como martírio, como forma de “pagar a entrada” para o mundo ideal – como quer o asceta cristão. Desse modo, dor e o sofrimento não são vistos como

⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p.17.

⁵⁸ *Ibidem*, p.35.

obstáculos, mas como estímulos e meios que permitem o fortalecimento de si. Sousa concede em seu livro alguns exemplos relacionados às atividades físicas que são esclarecedoras, como no caso de um músculo exercitado para suportar uma certa carga de peso. No início haverá dor e exaustão, mas, passado algum tempo de contínuos exercícios, o músculo se acostuma e a carga antes pesada torna-se leve. É parecido com o processo do corpo. Precisamos nos exercitar para suportar os “pesos” da vida, sendo esse o sentido da ascese em Nietzsche: “o asceta afirmativo pretende-se forte o bastante para sentir a vida com leveza e não como fardo⁵⁹”.

Há uma clara diferença entre um exercício disciplinar do corpo de uma domesticação do mesmo. Este último é um trabalho que visa extirpar os instintos do ser humano porque eles se apresentam como violentos e perigosos para uma vida coletiva. No primeiro caso, porém, os instintos são educados, mas não extirpados. Daí que domínio é dar estilo aos mesmos, dar formas. O corpo é uma estrutura orgânica que, se não estiver hierarquizada, se mostrará fraca. É preciso que haja submissão de alguns afetos a outros. Logo, os impulsos não podem colocar em risco toda a estrutura, levando à doença e a ao enfraquecimento.

A questão desse tipo de asceticismo não é gostar da dor. Ninguém clama pela dor, mas é inegável que algumas situações nos trazem sentimentos desagradáveis. Cabe ao indivíduo fortalecido resistir a elas e fazer uso dessa experiência para formar seu caráter. Daí que mudar não significa se adaptar ou adequar a certas circunstâncias ou situações. Mudar é tornar-se cada vez mais forte. É buscar força e grandeza.

Por isso Nietzsche tem preferência pelas situações de conflito, que levam à guerra ao invés da paz. São essas situações que oferecem os alimentos mais estimulantes para tornar o corpo saudável. Um corpo saudável não é aquele que está livre de

⁵⁹ Ibidem, p.42.

enfermidades no sentido mais restrito do termo. Do contrário, o próprio filósofo não poderia falar de saúde, visto que sua condição sempre fora das mais difíceis nesse sentido⁶⁰. Como explicita Sousa: “Não é a doença, comumente tratando, que torna o homem o tipo doente apontado por Nietzsche, mas a posição diante das dificuldades da vida, diante, inclusive, das doenças⁶¹”. Logo, um corpo doente é aquele que não consegue afirmar a vida. Uma doença, no sentido comum, também pode ser estímulo.

Do livro *Nietzsche asceta*, é possível concluir que o corpo precisa ser educado, mas pelo corpo mesmo. Um difícil exercício que nos ensinará a nos alegrarmos, a afirmar a pluralidade de perspectivas e, por esse motivo, não sofrer por uma verdade como quer o sacerdote cristão. É um exercício que ensina a dar formas aos impulsos e dominá-los de modo que eles se expressem de maneira exemplar. A vida pesada fica leve. Apenas desse modo, com alegria e leveza, é possível resistir aos instrumentos de domesticação. Logo, o classicismo é um tipo de ascese, um exercício para domínio dos impulsos. Nesse processo, inúmeras falhas podem ocorrer, mas cada experiência é um passo à frente em direção aos objetivos próprios de cada um, e não em direção ao universal. O domínio não é consciente – pode ocorrer em um certo nível de consciência, mas sempre tendo em mente que por detrás disso há inúmeros processos que nem podemos nomear –, e sim um tipo de exercício de experimentação de si mesmo, de inúmeras vivências e caminhos. Entrar em guerra com inúmeras forças que entram em si e dar formas a elas. “Aprender a viver, vivendo”.

O classicismo é uma educação para o corpo e, por esse motivo, torna-se uma maneira de criar disciplinadamente. Ele conseguirá, desse modo, mesclar regra e delírio. Ambos são perfeitamente compatíveis. O classicista é parecido com a criança

⁶⁰ Na época em que escreveu *Humano* já estava doente, mas sua condição piorava ano após ano. Fortes crises de vômitos, enxaquecas, náuseas, dores estomacais, entre outras enfermidades, acometeram-no ao longo de anos.

⁶¹ *Ibidem*, p.81-82

do poema referido na epígrafe deste trabalho – ele sabe “brincar com seriedade”, cria um novo mundo que todos podem julgar insano, mas o faz a partir de regras sérias e bem calculadas. Apresenta, assim, uma perspectiva totalmente nova acerca da existência, ou seja, os grandes criadores não foram românticos em busca de ideais ou utopias, eles apenas estavam delirando e acharam jeito de delirar na terra – o utopista pensa que “o mundo deveria ser assim”, o delirante “faz o mundo ser assim”.

Para encerrar a questão do clássico, é preciso dizer ainda que, para Nietzsche, o clássico é sintoma de força e saúde, por isso adota a distinção de Goethe ao afirmar: “Tanto os espíritos de tendência clássica como os românticos – duas categorias que sempre existirão – entretêm uma visão do futuro: mas os primeiro a partir da *força* de seu tempo, os outros a partir da *fraqueza* deste⁶²”. Logo, existem dois tipos de criar: um faz o real, o outro idealiza. A criação, enquanto atividade artística, não está enquadrada na racionalidade, na perspectiva de que o corpo é algo descartável, já que a primazia para essa área são justamente as sensações e os sentimentos⁶³. Isso não significa descartar qualquer estímulo ao pensamento através das artes, ou mesmo que através de uma obra podemos conhecer⁶⁴. Também não é o caso de que o artista, ao produzir algo, permanece neutro quanto aos problemas morais. Ele toma partido ao oferecer algo ao intelecto. Mas o processo cognitivo, dentro dessa esfera artística, é distinto daquele a que estamos habituados na filosofia. A arte comunica,

⁶² NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano II*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008b, p.265

⁶³ A racionalidade não foi um elemento descartado pela estética. Isso é notado em inúmeros autores desde que a estética se estabelece como uma disciplina filosófica com Baumgarten. Inclusive, o próprio filósofo, no século XVIII, questionava a racionalidade como meio investigativo para a ciência do belo, porém, em sua empreitada, buscou analisar como a sensibilidade humana, ou o conhecimento sensível, se relacionava com a razão.

⁶⁴ Já discutimos isso no capítulo um. E mesmo que naquele momento a referência fosse *O nascimento da tragédia*, podemos nos servir mais ou menos dos mesmos propósitos, pois algo que permanece de seu livro de estreia é justamente a ideia de que a arte não é algo para ser entendida.

primeiramente, ao corpo, já que provoca sensações e sentimentos diversos. Não existe, nesse caso, um tipo de inteligência lógico-conceitual, mas uma inteligência afetiva. O que nos fora comunicado não é abstraído e pensado a partir de determinadas categorias, avaliando as premissas e ajuizando sobre os argumentos da maneira mais neutra possível. Os afetos falam nesse caminho, os sentimentos, todas as experiências que dão forma à vida psíquica do indivíduo entram em jogo e influenciam nossa compreensão.

Isso se deve ao tipo de hierarquia existente na filosofia de Nietzsche que coloca a razão como algo no corpo, como instrumento dele e não sua comandante. Por nos permitir uma experiência que vai ser interpretada com base em nossa vida afetiva, antes do entendimento, é o nosso *pathos* que se altera, gerando, assim, inúmeras possibilidades. É decisivo assumir que, ao comunicar algo ao intelecto, eu comunico antes ao corpo, ou melhor, que é impossível comunicar a um ou outro separadamente, já que ambos estão intrinsecamente ligados. Por promover em nós uma experiência, sua ação é mais efetiva do que aquela que se pretende ser meramente racional, desvalorizando o corpo ou mesmo descartando-o por completo⁶⁵.

Com isso em mente, fica mais fácil entender que a criação que idealiza se atrela demais àqueles pressupostos lógicos que sucumbem perante os afetos. Por sua vez, a arte comunica ao mais íntimo do ser humano. Não é negado que a arte estimula o

⁶⁵ Isso não pode ser compreendido através de uma perspectiva aristotélica-tomista. Já mencionamos que sentidos, em Nietzsche, são distintos até mesmo de uma visão empirista, pois os mesmos são afetados pelo processo histórico, social e cultural. A ideia que queremos expor aqui, regatando o termo grego e associando a Nietzsche, é a seguinte: a compreensão de algo não está isenta de um processo muito mais complexo que do que a inteligência lógica. Não é o intelecto que compreende, mas o corpo, e tudo que a ele pertence: afetos, impulsos, sentimentos, e inúmeras forças que talvez nem possamos ainda nomear. Até mesmo há um grau de inconsciência no entendimento. Assim, com a ideia de estética (sensação), a partir da filosofia nietzschiana, é que ela comunica não uma espécie de *lógos*, mas um *páthos* que é mais presente e atua com maior ímpeto sobre o ser humano. A arte, por estar mais próxima do *páthos* – não que isso exclua um certo *lógos* nela – acaba por ser um instrumento mais adequado. O indivíduo não apreende conceitos ou argumentos, mas aprende através de sentimentos, de sensações das mais diversas que a vida pode, a ele, proporcionar. O intelecto é sim útil, mas como um instrumento singular que compõe um todo múltiplo e labiríntico.

pensamento e pode desencadear um processo de compreensão. Porém, diferentemente da compreensão que enxerga no corpo um empecilho, aqui se trata de dar luz a uma perspectiva nova, na qual as forças corpóreas influenciam no processo de cognição. É uma inteligência afetiva – todas as experiências da vida, então, são elementos que influenciam.

Qualquer desconfiança acerca do classicismo nietzschiano ocorre porque associamos regras com as formas de repressão de uma civilização, formas que partem de outros e que podem até nos escravizar. Mas as regras não atuam apenas nesse sentido. Dar estilo a si é dar estilo aos impulsos, modelando-os e permitindo sua exteriorização regrada. O ensinamento do clássico é de grande valor também pelo fato de nos ensinar a criar a nós mesmos para superar a repressão da civilização – afinal, quem não consegue criar regras para si, terá de se submeter às regras do outro, dos moralistas, dos religiosos. O artista não permanece neutro, ele toma partido, mas não bastaria estar dotado de inúmeros valores e novas propostas, é preciso também estar acompanhado de uma capacidade criativa que consiga exteriorizá-los juntos das emoções do criador, assim, a maneira como realiza tal tarefa é fundamental. Sua forma de vida vai ser responsável pelo modo como enfrenta os obstáculos que encontra, impedindo que fique descontente com o real, não haverá ânsia por um “mundo ideal”. Cada grande indivíduo que emergiu na história, responsável por grandes feitos, que lutou, que resistiu, é aquele que disse sim ao destino. E isso em qualquer esfera, qualquer que seja a função exercida: pode ser artista, atleta ou comerciante, tudo é parte da arte de dar estilo. Seu caráter o diferencia dos demais, o coloca a frente, não é parte do rebanho – é um indivíduo para além das massas. Em síntese: De nada adianta o ímpeto em transformar a existência sem um estilo forte para realização da mesma – o conteúdo, por mais brilhante que seja, não pode carecer de uma forma excelente.

Queremos insistir que de nenhuma maneira esse novo pensamento, apresentado por Nietzsche a partir de 1878, deve ser

confundido com uma filosofia do comedimento, da contenção dos impulsos, a fim de impedir que os mesmos sejam colocados para fora. Não se trata de permanecer submisso às regras, mas aprender a criar com elas através de uma perspectiva terrena, perpetuando o devir das coisas. O classicista não reprime a si, ele domina a si – reprimir e dominar são duas palavras distintas nesse caso.

É possível, ainda, surgir o questionamento: como dominar algo no âmbito instintivo ou das pulsões? Instinto não é justamente o que se impõe ao indivíduo e impede qualquer controle? Simplesmente atua, aparece ferozmente deixando-nos indefesos? De fato, o controle é impossível, mas o controle racional e consciente proposto pelos filósofos e religiosos. O domínio se dá pela constante experiência e tentativas, pela disciplina do corpo e pelo corpo – não através da alma ou da razão –, da exteriorização dos impulsos de diferentes maneiras. O controle racional não leva em conta que a repressão exercida sobre cada um que vive na civilização é tão intensa que falar em “vontade própria” é sem sentido, pois o próprio querer fica comprometido. Não é possível simplesmente dizer “liberte-se”. O processo para tornar-se livre é mais complexo do que a simples promulgação da liberdade. É preciso oferecer experiências para que cada um consiga, à sua maneira, libertar-se da normatividade imposta. Daí que diferentes experimentos na existência são necessários, mesmo que, a princípio, sejam dolorosos, já que tudo pode ser usado para a construção de um caráter novo, para expressar o desejo e satisfazê-lo. O que não se pode fazer é negar essas perspectivas e experiências, é preciso, sim, estimulá-las. Quando tomamos algo como verdade imutável e universal, aderimos a um caminho unilateral – nisso reside o perigo e o veneno das doutrinas metafísicas morais, como a do cristianismo. A maneira artística vai na contramão. É a fórmula trágica, “aprender a viver, vivendo”. Usamos nossas vivências para dar estilo ao caráter, sempre em vista da superação. Isso é dominar.

Por fim, dar regras a si mesmo, prezar pelo cálculo e pela medida são expressões de força – e a criação que precisamos valorizar deve ser proveniente de um estado psico-fisiológico forte e saudável. Pelo clássico somos ensinados a quebrar barreiras e expandir o mundo no qual vivemos. Os tipos que produzem a grande arte carregam as virtudes de um classicista, e através dela não buscam cessar o conflito das coisas da existência por seu processo ilógico, não querem suprimir as contradições. Esse tipo de atitude é preciso incorporar para a vida. A intenção é organizar esse conflito de diferentes maneiras, direcionar o que encontram nesse processo caótico a partir de seu *páthos*, criando diferentes horizontes – dignificando a terra e não o céu. É uma atividade constante, e para realizá-la, não é necessário um dom divino, apenas resistir à tentação da comodidade em tornarmo-nos *animaux domestiques*. Agora é justa a afirmação: criando afirmamos a vida, pois a expandimos. Eis a ação trágica por excelência. Eis a filosofia trágica.

Conclusão

A filosofia trágica em *Humano, demasiado humano* e a importância da obra.

Em *Humano, demasiado humano* não encontramos a expressão “filosofia trágica”¹. Mas ela está lá, em cada aforismo, em cada linha. Em virtude dos argumentos apresentados até aqui, notamos que tal afirmação se torna defensável uma vez que as características de uma filosofia trágica estão presentes no livro: o conflito, a criação, a ideia de liberdade, a ausência de ideais e, principalmente, o comprometimento com a vida. Sua diferença crucial para com a filosofia dialética se dá na boa disposição para acolher as inúmeras tensões de nossa existência e entendê-las como parte do jogo, diferentemente da dialética que tenta cessá-las – assim, é comum partirem para o plano suprassensível quando não obtém sucesso no sensível. Nesse sentido, consideramos muito acertada a interpretação de Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*:

O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria do plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. **Trágico** designa a forma estética da alegria,

¹ A única menção ao trágico é no “Prólogo” escrito em 1886, na qual ele fala de uma “vontade de trágico”.

não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria².

Deleuze amplia nosso entendimento acerca de trágico e da alegria. Como bem salienta o filósofo, o trágico não é uma forma médica ou solução moral – como sustentam alguns intérpretes da *Poética* de Aristóteles. O trágico é a condição da própria vida, essa inerência invoca uma educação que ensine a amar a vida em todos os seus momentos. Por isso, enquanto fenômeno estético, o trágico não é conciliador – ele afirma as tensões. E como é impossível alegrar-se quando a vida nos parece algo a se lamentar, o indivíduo trágico não poderia simplesmente partir para um ideal perfeito, ele precisa demonstrar que não estava descontente com a vida mesmo. E foi aí que as tragédias gregas, na visão de Nietzsche, falharam ao apresentar esse fenômeno: os heróis ainda não sabiam habitar o mundo com alegria. Seus olhos enxergavam a dor dos conflitos nos quais eram lançados, e, após um caminho dilacerante, encontrava uma recompensa: a redenção. Nos dramas atuais, a redenção é substituída, em inúmeros casos, por um “final feliz”.

Em *O nascimento da tragédia*, apesar de ser possível notar o interesse de Nietzsche pela afirmação da existência, a filosofia trágica não é encontrada – lhe faltava ainda um meio de lidar com o conflito sem o uso da metafísica, lhe faltava a alegria da pluralidade. No livro de estreia, mesmo retomando o dionisíaco e demonstrando a origem das tragédias a partir do culto a Dionísio, enquanto festivais alegres e sádios, ainda faltava uma nitidez maior na relação entre o trágico e a alegria.

A vida, o trágico, a alegria, a liberdade e, sobretudo, o criar e a criação, praticamente se fundem na filosofia intermediária de Nietzsche. E podemos dizer, esse criar, nos termos nietzschianos, é talvez uma das maiores contribuições filosóficas de *Humano*. É de alto valor tanto para as artes propriamente ditas – denominadas de

² DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p.14. *Grifo do autor*.

“arte das obras de arte” – como para a vida no seu conjunto completo. Acerca do primeiro caso, ao pensar a criação somos convidados a nos tornarmos seres mais estéticos, isto é, somos instados a aprender a avaliar tanto a forma quanto o conteúdo, sabendo que as duas dimensões devem estar amalgamadas uma à outra e, principalmente, notar que partiram de uma determinada criação – se são frutos da força e da abundância, de maneira que estimulam e aumentam a potência de vida, ou da fraqueza e do cansaço, que quer conservar e “proteger” o homem de uma existência de sofrimento. Temos aí um novo juízo estético – não mais a velha e conhecida dicotomia entre bom e ruim ou belo e feio. Porém, isso é consequência da nova forma de pensar a arte na filosofia trágica de *Humano*: dar estilo a vida.

Ao invés de ser mera área de saber ou um doce remédio para consolo do sofredor, a arte se torna o epicentro de nossa existência – a ponto de que a moral, a política ou o conhecimento são pensados a partir de um modelo artístico. Nada escapa da arte para o ser afirmativo. Essa é a maneira de pensar da filosofia trágica – e é nisso que Nietzsche se diferencia dos demais autores denominados trágicos, como aqueles estudados no *Ensaio sobre o trágico* de Peter Szondi. Deleuze oferece a melhor distinção entre eles, apta a sustentar a tese do próprio Nietzsche, isto é, a de que ele foi o primeiro filósofo trágico. Segundo o autor de *Nietzsche e a filosofia*, não basta perguntar se o que o outro pensa – se referindo aos autores clássicos do trágico como Pascal, Kierkegaard e Chestov, por exemplo – é comparável com o que Nietzsche pensa, é preciso perguntar “como pensa esse outro?”:

Pascal, Kierkegaard, Chestov souberam genialmente levar a crítica mais longe do que se havia feito. Suspenderam a moral, derrubaram a razão. Mas, presos nas armadilhas do ressentimento, ainda tomavam suas forças do ideal ascético. Eram poetas deste ideal. O que eles opõem à moral, à razão, ainda é este ideal no qual a razão mergulha, esse corpo místico onde ele enraíza, a **interioridade** – a aranha. [...] Falta-lhes o

senso da afirmação, o senso da exterioridade, a inocência e o jogo [...]. E todas às vezes que Nietzsche é comparado com Pascal (ou Kierkegaard ou Chestov), impõe-se a mesma conclusão: a comparação só vale até um certo ponto, isto é, abstraindo-se o que é essencial para Nietzsche, abstraindo-se a maneira de pensar”³.

Os filósofos do trágico ainda fazem filosofia do ideal ascético. No caso deles, não se trata do ascetismo proposto por Nietzsche, que impõe coerção a si mas em vista de um domínio exemplar das coisas corpóreas. Eles ainda não aprenderam a dizer sim. Esse domínio, inclusive, é outra herança extremamente cara à humanidade – principalmente nos dias de hoje. A filosofia de Nietzsche parece sempre contemporânea, e seus diagnósticos precisos – é como se a doença diagnosticada se alastrasse, perdurasse por séculos.

É inegável que vivemos em uma sociedade repleta de instrumentos repressores – sejam do estado ou da igreja. Com efeito, uma vida em civilização tem isso como um pressuposto, os afetos e impulsos devem ser controlados para que não sejam danosos à sociedade. A falta da grande arte, no entanto, gera dois tipos de indivíduos: aqueles que se acomodam e aqueles incapazes de dominar a si mesmos, ambos frutos de uma cultura fraca. Enquanto os primeiros reprimem seus impulsos em prol de um ideal, esperando uma recompensa pelo martírio de seus corpos, os segundos querem a todo custo “se libertar”. Porém, a imagem que temos são de seres jogados ao mar sem antes aprender a nadar, começando a se afogar, sufocados pelos seus próprios impulsos. Podemos colocar de outra forma: a arte, a ciência, a filosofia – pensadas enquanto atividades criativas –, são instrumentos para lutar contra esses métodos repressores. A disciplina do corpo se faz necessária. Os tempos que vivemos são antitrágicos. O que não significa: a vida é antitrágica. Este não é um adjetivo que caberia

³ Ibidem, p.30-1. *Grifo do autor.*

aqui, ele pode ser usado para se referir a uma época ou a uma cultura. A vida, por excelência, é trágica.

Humano, demasiado humano apresenta um tipo de criação artística necessária. O livro não dá o antídoto e nem, por assim dizer, a cura, mas estimula o processo de fortalecimento do corpo que não suporta conflitos. A educação estética do corpo, a capacidade de estilizar impulsos, é necessária para o bom desempenho de nossas funções na vida, em todas suas instâncias. Por isso, este livro convida ao exercício que nos fortalece. Mas, atenção: aqui não há nenhum tipo de autoajuda ou coisa parecida. O fato de Nietzsche se preocupar com os detalhes do cotidiano ao invés de se ocupar com “conceitos mais importantes”, como a *coisa em si*, a *essência* ou o *absoluto*, não significa que ele desvaloriza a filosofia, mas sim que aspira a um novo direcionamento para a maneira de filosofar. Um fortalecimento do corpo é um estímulo necessário, na medida em que, quando doente, ele tende a produzir pensamentos, igualmente, doentes. Logo, os indivíduos que estão descontentes com a terra são os detentores de corpos fracos, que não conseguem resistir às adversidades. A consequência disso? A busca pelo paraíso perfeito. Logo, a mera liberação das paixões, sem um domínio exemplar, é danosa: buscará os céus diante da primeira adversidade realmente séria que enfrentar.

Vem daí a necessidade do classicismo nietzschiano. De uma filosofia trágica – seria difícil concluir o oposto. Também é justo afirmar que a disciplina e o rigor classicistas para o criar divergem muito da coerção canônica que impede de produzir novas obras. O classicismo não é, de modo algum, algo que restringe a capacidade criativa do autor. Por esse mesmo motivo não podemos responder à pergunta “o que é arte?” partindo de *Humano*. A arte não é, assim como todas as coisas da vida em devir, ela está sendo. Foi possível notar como o classicismo não é um dever ser para a criação – seja de obras de arte, seja da vida. O classicismo é, para o artista, uma sugestão, não uma norma. Mas qual seria? Podemos expressá-la pelas palavras de Zaratustra: “Eu vos imploro, irmãos,

permaneço fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não⁴". Ora, contanto que a fidelidade à terra seja mantida, os estilos serão salutares e dignos de acolhimento por parte de seus adversários. Por isso o classicismo nietzschiano não é essência da arte, ele permite seu estado de mudança, permite que a arte permaneça em constante devir.

A falta de domínio, a falta de arte leva a um estado do *páthos* no qual cada um crê "ser livre para dizer ou fazer o que quiser", sem respeito ou gentileza. É curioso que, quando não se alega a loucura para desqualificar o pensamento de Nietzsche, faz-se uso dela para exaltá-lo, mas sem propósito algum, apenas como mera retórica romântica: seria "bonito" falar dessa loucura de poeta. Olhamos para o poeta como um ser louco e desmedido, incapaz de tornar-se escravo – é criatura livre. Logo, nos acostumamos a olhar para a filosofia de Nietzsche com os mesmos olhos, e neste caminho nos equivocamos. Nietzsche é louco como os poetas? Não é absurda tal associação. Mas, para oferecer maior rigor a essa retórica, precisamos esclarecer: a loucura do poeta é o equilíbrio na sua obra, mesmo em meio ao êxtase ele sabe selecionar as palavras a partir de uma métrica, qual retirar, ou quando calar e ouvir, e quando é necessário falar. E se julgamos que esse pensamento está acertado, é possível também afirmar: o grande artista, para Nietzsche, é aquele capaz de dominar seus impulsos a partir do corpo, isto é, o faz nos moldes distintos daqueles propostos pela tradição metafísica.

A racionalidade exacerbada e a ideia de liberdade cristã estão indissolavelmente ligadas a um estado emocional de desequilíbrio. Nossa cultura não formou indivíduos "bem organizados e equilibrados", e sim seres assustados e conformados – o que é muito diferente. Os primeiros sabem dar formas, os do segundo

⁴ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011b, p.14. *Grifo do autor*.

tipo não apenas não sabem, mas não ambicionam fazê-lo. Acreditam que dar formas a essa vida seria inútil, pois cá estamos de passagem, ela não é verdadeira. Então, não é a demanda por ordem que nos torna dogmáticos. Um importante exercício ao ler Nietzsche é evitar, ao máximo, dogmatizar seus pensamentos e, principalmente, entendê-los como dicotômicos, pois é justamente isso que, a partir de *Humano*, ele tentou superar. Ordem e caos não se contrapõem, unidade e pluralidade também não – eles fazem parte um do outro. Os indivíduos incapazes de acatar as inúmeras possibilidades da existência são aqueles que tomam uma determinada organização e não abrem mão dela nunca mais. Já quem domina a si tendo o corpo como critério para tanto – o indivíduo trágico – sabe organizar, mas se tem que organizar, é porque o caos está presente. Assim ele cria e destrói, organiza e desorganiza – não faz nada mais do que acompanhar o movimento do mundo. O caos permite a organização, ou seja, permite um novo caráter, um outro estilo ou a ampliação do antigo. Ordenar não é dar fim.

À guisa de conclusão, Nietzsche concede valor inestimável à existência que aqui temos, sem propor ideais. Ele não a julga como “ilusória”, ou “meio de acesso” para algo melhor, através de suas avaliações não pretende melhorar a existência, sabe que a vida não demanda disso. Ela demanda expansão. É por isso que, pelo criar, afirmamos – nele está a ação que diz sim, é trágica por excelência. Mas importa lembrar que esse criar não implica indeterminação, senão viraria tão somente um refúgio, e até negação do mundo existente. A arte torna-se o epicentro da vida, onde os conflitos são mais intensos. *Humano, demasiado humano* é obra fundamental para a compreensão do pensamento nietzschiano, na medida em que sua leitura ensina a evitar confusões como o dionisíaco romântico, isto é, a visão de que esse deus representa apenas a desmedida e a criação inspirada. Também em sua atmosfera aprendemos a evitar uma percepção da filosofia de Nietzsche como a poesia dos “[...] irrefletidos retratistas do semi-animal e da

imaturidade e desmesura que são confundidas com força e natureza⁵". A filosofia trágica é alegria pela vida, é abundância, um sentimento exuberante pelas experiências terrenas – e tudo isso passa pela conquista de um estilo rigoroso.

Humano é o ponto de partida para a consolidação de uma nova perspectiva sobre a vida e o mundo – sobre nós mesmos. O pensamento maduro de Nietzsche não pode ser desvinculado dessa obra. Por outro lado, também é preciso ressaltar a importância de *Humano* em suas especificidades. Ele não é apenas um livro para compreender a filosofia madura de seu autor. Ele também é de valor imenso por si só. Esse livro é o ensinamento de um exercício para estarmos bem preparados para os conflitos, querer a guerra ao invés da paz – o que possibilita, inclusive, um novo tipo de amor pela vida. Esperamos que nosso trabalho possa incitar maiores discussões acerca dessa obra, que não pode ser ofuscada pelo brilho das outras, como se não possuísse sua própria luz. A destruição de ideais, a naturalização das esferas da vida ou então a relação entre arte e ciência, tudo isso encontra um equacionamento equilibrado ali. *Humano* fala de arte, da vida, e de outros temas de maneira natural, sem sentimentalismos, sem divinizar um artista, filósofo ou cientista. Oferece um pensamento estimulante – mostra que é possível nos tornarmos criadores de nós mesmos, que não dependemos de doutrinas externas.

Contra o crucificado, contra a dor do sacrifício e em prol da dor que se torna alegria: sob a influência destes pensamentos, façamos da vida uma obra de arte.

⁵ Idem, *Humano, demasiado humano II*: Um livro para espíritos livres. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008b, p.52.

Referências

Obras de Nietzsche:

NIETZSCHE, F. *Aurora*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008c.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011b.

_____. *Ecce homo*. Tradução notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *Genealogia da moral*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2010c.

_____. *Humano, demasiado humano I: Um livro para espíritos livres*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. *Humano, demasiado humano II: Um livro para espíritos livres*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008b.

_____. *O nascimento da tragédia*. 2ª ed. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Tradução e organização de Fernando Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2011a.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010b.

_____. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Tradução de Fernando Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2010a.

Obras secundárias:

ARALDI, C. *Heidegger e Nietzsche: o conflito entre arte e verdade*, *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 21, p.63-76, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudouro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Política*. Tradução de Mario da Gama Khury. Brasília: UnB, 1985.

BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BARBOSA, R. *Kant trágico* In: ALVES JÚNIOR, D. G. (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUME, 2007. (Coleção Ensaios).

BARRENECHEA, M. *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

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

BOCAYUVA, I. *Sobre a catarse na tragédia grega*, *Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, p.46-52, 2008. Disponível em: <<http://www.afc.ifcs.ufrj.br/2008/IZABELA.pdf>> Acessado em 06 de janeiro de 2016.

- BORGES, J. *A procura de Averróis*. In: _____. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999.
- BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. Vol. II. 19^a ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 11^a ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução de Verá Lúcia de Oliveira e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora UNB, 1991.
- CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral e revisão técnica de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CHAVES, E. Apresentação In: NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Apresentação, tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 (Coleção Estéticas).
- _____. *Cultura e política: O jovem Nietzsche e Jacob Barckhardt, Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n.9, p.41-66, 2000.
- DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DIAS, R. *Metafísica do gênio nas extemporâneas de Nietzsche*. In: BARRENECHEA, M. A. [et. al.] (Org.). *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011b.
- _____. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).
- DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Bóris Schnaiderman. São Paulo: Editoria 34, 2000.
- FERLA, L. *Feios sujos e malvados sob medida: A utopia médica do biodeterminismo*. São Paulo (1920-1945). São Paulo: Alameda, 2009.
- FINK, E. *Nietzsche's philosophy*. Tradução de Goetz Richter. London; New York: Continuum, 2003.

FREUD, S. *Considerações sobre a guerra e a morte*. In: _____. *Obras completas*. Vol. 12. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O Eu e o Id*. In: *Obras completas*. Vol. 16. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREZZATTI JUNIOR, W. *A fisiologia da Nietzsche: a superação da dualidade cultura/biologia*. Ijuí: Editora Unijuí, 2006.

GAZOLLA, R. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001.

HALES, S. *Nietzsche on logic. Philosophy and Phenomenological Research*, Rhode Island, n.4, v. 56, p.819-835, 1996.

HALLIWELL, S. Introduction In: ARISTOTLE. *Poetics*. Tradução de Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995. (Loeb Classical Library).

_____. *The aesthetics of mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HEGEL, F. *O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão*. Tradução e apresentação de Manuel J. do Carmo Ferreira. Lisboa, *Philosophia*, n.9, p.225-237, 1997.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Vol. I. Tradução de Paulo Menezes com a colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995. (O pensamento ocidental).

HEINE, H. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Tradução ode Mario Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HIRATA, F. *A hamartía aristotélica e a tragédia grega*, *Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, p.83-96, 2008. Disponível em: <<http://www.afc.ifcs.ufrj.br/2008/FILOMENA.pdf>> Acessado em 03 de janeiro de 2016.

ITAPARICA, A. *Nietzsche e o sentido histórico*, *Cadernos Nietzsche*, n.19, p.79-100, 2005.

- LASCH, M. *Peter Szondi e as visões do trágico na modernidade. Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n.27, Jan/Jul., 2013. Disponível em: <<http://revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/46>> Acessado em 18 de setembro de 2015.
- LEBRUN, G. *Por que ler Nietzsche hoje?* In. *Passeios ao léu*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Quem era Dionísio?* In. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LEMOS, F. *Soldados e centauros: Educação, filosofia e messianismo no jovem Nietzsche, 1859-1869*. Rio de Janeiro: Mauad X; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. 2ª ed. Tradução de Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIMA, M. *História e vida: a influência de Jacob Burckhardt no pensamento de Nietzsche, Ítaca*, Rio de Janeiro, n.21, p.84-101, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufjr.br/index.php/Itaca/article/view/246>> Acessado em 20 de dezembro de 2016.
- LOPES, R. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. 573f. Tese (Doutorado em filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte 2008.
- _____. *Filosofia e ciência: Nietzsche herdeiro do programa de Friedrich Albert Lange* In: BARRENECHEA [et. al.] (Org.). *Nietzsche e as ciências*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- LOPEZ-FARJEAT, L. Antecedentes de la interpretación aviceniiana de la *Poética* de Aristoteles, *Signos filosóficos*, Iztapalapa, vol.7, n.14, p.35-44, 2005. Disponível em: <<http://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/531>> Acessado em: 23 de dezembro de 2015.
- MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 (Coleção Estéticas).

MARTON, S. *Nietzsche e a arte de decifrar enigmas: Treze conferências europeias*. São Paulo: Loyola, 2014.

_____. *Nietzsche e Hegel, leitores de Heráclito – a propósito de uma sentença de Zaratrusta: Da superação em si*. In. *Extravagâncias*. São Paulo: Barcarolla, 2001.

_____. *Nietzsche, das forças cósmicas aos valores humanos*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Humanitas).

_____. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.

MÜLLER-LAUTER, W. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica*. São Paulo, *Cadernos Nietzsche*, n.6, p.11-30, 1999.

NASSER, E. *O romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético*. Rio de Janeiro, *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*, v.2, n.2, p.31-46, 2009. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/04/03-eduardo.pdf>> Acessado em 13 de abril de 2016.

NOYAMA, S. *Nostalgia e amor na estética alemã: Arte e filosofia em Friedrich Schiller*. Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2017.

PIMENTA, O. *Arte e conhecimento em Nietzsche, Cadernos Nietzsche*, n.11, p.87-97, 2001.

_____. *Por um classicismo dionísíaco: Nietzsche e a literatura. Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 12, p. 86-100, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/6878/1/ARTIGO_ClassicismoDionis%C3%ADacoNietzsche.pdf> Acessado em 02 de fevereiro de 2017.

PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Coleção Filô/Estética).

- PUENTE, F. *A katharsis em Platão e Aristóteles* In: DUARTE, R. (et. al.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: c/ Arte, 2002.
- RABELO, R. *Para os conceitos de estilo e grande estilo no velho Nietzsche*. *Arte filosofia*, Ouro Preto, n.14, 2013.
- ROSENFELD, A. *Aspectos do romantismo alemão* In. *Texto/Contexto: Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Coleção Debates).
- _____.; GUINSBURG, J. *Um conceito de classicismo*. In: GUINSBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SAFRANSKI, R. *Nietzsche: Biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.
- _____. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação da Liberdade, 2010.
- SCHACHT, R. *Nietzsche*. New York: Routledge, 2002. (The Argument of Philosophers).
- _____. *O naturalismo de Nietzsche*. Tradução de Olímpio José Pimenta Neto. São Paulo, *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.29, p.35-75, 2011.
- SILVA, N. *Memória, esquecimento e criação em Nietzsche*. 2012. 90f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.
- SÓ dez por cento é mentira. Direção e Roteiro de: Pedro Cezar. Brasil: Artezanato Eletrônico, 2008. 76 min. Color.
- SOBRINHO, N. Apresentação e comentário In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015 (Coleção folha. Grandes nomes do pensamento; v;4).
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- SOUSA, M. *Nietzsche asceta*. Ijuí: Editora Unijuí, 2009 (Coleção Nietzsche em perspectiva).

SPINELLI, M. *Questões fundamentais de filosofia grega*. São Paulo: Loyola, 2006.

STEGMAIER, W. *O pessimismo dionísíaco de Nietzsche: interpretação contextual do aforismo 370 d'A Gaia Ciência*. Tradução de Jorge L. Viesenteiner. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v.1, n.1, p.35-60, 2010. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/ESTUDOSNIETZSCHE?dd1=4331&dd99=view>> Acessado em 10 de fevereiro de 2017.

SÜSSEKIND, P. *A Grécia de Winckelmann, Kriterion*, Belo Horizonte, n.117, p.67-77, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100004> Acessado em 22 de outubro de 2015.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Coleção Estéticas).

ZATERKA, L. *Nietzsche e a verdade como ficção*. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n.1, p.83-92, 1996.