

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**ARTE DO CONSOLO *DESTE LADO DE CÁ:*
Considerações sobre a *fisiologia da estética* de Nietzsche**

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Viesenteiner

Aluno: Gabriel Herkenhoff Coelho Moura

VITÓRIA
FEVEREIRO DE 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Gabriel Herkenhoff Coelho Moura

ARTE DO CONSOLO *DESTE LADO DE CÁ:*
Considerações sobre a *fisiologia da estética* de Nietzsche

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Luiz Viesenteiner

VITÓRIA
FEVEREIRO DE 2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M929a Moura, Gabriel Herkenhoff Coelho, 1987-
Arte do consolo deste lado de cá : considerações sobre a
fisiologia da estética de Nietzsche / Gabriel Herkenhoff Coelho
Moura. – 2016.
187 f.

Orientador: Jorge Luiz Viesenteiner.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Filosofia. 3.
Estética. 4. Cultura. 5. Crítica. 6. Metafísica. I. Viesenteiner,
Jorge Luiz, 1979-. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 101

Gabriel Herkenhoff Coelho Moura

“ARTE DO CONSOLO DESTE LADO DE CÁ: Considerações sobre o projeto de uma fisiologia da estética de Nietzsche”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2016.

Comissão Examinadora:

Dr. Jorge Luiz Viesenteiner

Orientador e Presidente da Comissão - UFES

Dr. Henry Martin Burnett Junior

Membro Titular Externo - UNIFESP

Dr. Antônio Edmilson Paschoal

Membro Titular Externo - UFPR

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jorge Luiz Viesenteiner, a quem sou extremamente grato pela generosidade com que orientou esta dissertação. A pesquisa aqui apresentada só foi possível por sua leitura atenciosa, pelo cuidado dispensado a cada passo deste trabalho e pela confiança e disposição com que assumiu o desafio de iniciar uma trajetória pelo meio do caminho.

Aos professores Antonio Edmilson Paschoal, Henry Burnett e Fernando Pessoa pelas contribuições durante a qualificação – inestimáveis para o aprimoramento do trabalho. Ao Edmilson e ao Henry também pelas excelentes discussões por ocasião da defesa, e ao Fernando pelas aulas ministradas durante a graduação e o mestrado – que também reverberam neste texto.

A todos os professores do Departamento de Filosofia, em especial, ao Fabio Di Clemente e ao Ricardo Araújo. Aos técnicos e professores envolvidos na administração do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Ufes, e aos colegas com que convivi durante o mestrado.

À Bárbara, amiga e esposa, por compartilhar a vida e o mundo comigo, pelo amor, pelo estímulo, pela paciência, por continuar acolhendo meus desvios e por me incentivar a continuar procurando o prumo.

Aos meus pais, Dalton e Fernanda, pelo amor, pela dedicação, pela confiança e pelo apoio constante na descoberta dos meus próprios caminhos. Aos meus irmãos, Hugo e Julia, com quem aprendi e continuo aprendendo o valor de partilhar as coisas, o companheirismo e as boas rusgas. Às minhas tias, Ângela e Regina, aos meus padrinhos, Junior e Maria, e à Elizete, que são sempre um sopro no calor de Cachoeiro. E à família que ganhei quando conheci a Bárbara.

Ao André, grande amigo que compreendeu minhas ausências e esteve por perto durante a escrita da dissertação. Ao Lemin pelas quase duas décadas de convivência, aprendizados e camaradagem. E a Marcinho, Rodrigo, Thalles e Sérgio, amigos sempre presentes, ainda que eu tenha faltado bastante nos últimos tempos.

À CAPES, cujo apoio foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

Às minhas avós Wilma e Lucília, e ao meu tio Norberto (*in memoriam*).

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no Mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência é não pensar...

Alberto Caeiro

RESUMO

A tarefa que assumimos neste trabalho foi colocar a pergunta: como as reflexões sobre arte de Nietzsche puderam, ao menos em parte, terem vindo-a-ser realizadas por meio de uma *fisiologia da estética* (cf. GM III 8; CW 7; NW, *Objecções*)? Antes de pretendermos esgotar o assunto, tentamos compreender a possibilidade de elaboração coerente desse problema ao longo do caminho de pensamento nietzschiano. Mas, para tanto, precisamos lidar com as variações de perspectiva próprias de uma filosofia que não se pretende sistemática e assume suas tensões; e 1886 parece-nos ser um momento chave para vermos essas nuances, em particular no que diz respeito à arte. Naquele ano, Nietzsche escreveu novos prefácios para seus cinco livros publicados até então – *O Nascimento da Tragédia* (1872), *Humano, demasiado humano I* (1878) e *II* (1879), *Aurora* (1880) e *A Gaia Ciência* (1881-1882) –, buscando ressaltar o caráter unitário de sua obra, ou, como ele mesmo afirma em uma carta, apresentar a “história de um desenvolvimento”. E justamente a seu livro de estreia, ele adicionou um prefácio intitulado *Tentativa de Autocrítica*, no qual aponta para os aspectos que o inserem no todo de sua obra, mas, ao mesmo tempo, se distancia das concepções que ali configurariam uma “metafísica de artista”. Essa tensão é tratada no Capítulo I desta dissertação a partir de um contraste entre *O Nascimento da Tragédia* e a posterior *Autocrítica*. Após esse primeiro passo, procuramos mostrar no Capítulo II como, já em *Humano*, Nietzsche apresenta uma reorientação de sua estética, o que em *Aurora* e *A Gaia Ciência* se consolida com o enraizamento da moral, da filosofia e das artes na fisiologia, a qual argumentamos poder ser lida como *logos da physis*. No Capítulo III, indicamos como o ganho do âmbito fisiológico constitui o solo sobre o qual Nietzsche pensa o problema da *inferência regressiva* que o leva à sua distinção dos valores artísticos entre *empobrecimento* e *abundância* (cf. GC 370), que parece orientar sua fisiologia da estética. Por fim, discutimos como o exercício autocrítico nietzschiano e a *inferência regressiva* convergem em *O Caso Wagner* na antinomia entre os músicos Wagner e Bizet e na autoencenação nietzschiana como *décadent* que reconheceu sua doença, seu wagnerismo, e experimentou uma nova saúde.

Palavras-chave: fisiologia da estética; autocrítica; inferência regressiva; empobrecimento; abundância.

ABSTRACT

The task we assumed in this work was to place the question: how nietzschean's reflections on art, at least in part, could become performed by a *physiology of aesthetics* (cf. GM III 8; CW 7; NW, *Objecções*)? Before intending to exhaust the subject, we tried to comprehend the possibility of coherent development of this problem on Nietzsche's thought. However, thereunto, we must deal with the perspective's variations of a philosophy that this is not systematic and assumes its tensions; and 1886 seems to be for us a key moment to see these nuances, particularly regarding art. On that year, Nietzsche wrote new prefaces to his five books published so far – *The Birth of Tragedy* (1872), *Human, all too human I* (1878) and *II* (1879), *Dawn* (1880) and *The Gay Science* (1881-1882) – seeking to highlight the unitary character of his work, or, as he wrote in a letter, present the “story of a development”. And precisely to his debut book, he added a preface entitled *Attempt at a Self-Criticism*, in which he points to the aspects that insert it in the totality of his work, but, on the same time, he distances himself from certain conceptions that would configure a “metaphysics of artist” in the book. This tension is addressed, in the Chapter I of this master's dissertation, from a contrast between *The Birth of Tragedy* and its posterior *Self-criticism*. After this first step, we try to argument in Chapter II as, yet on *Human*, Nietzsche presents a reorientation of his aesthetics, which in *Aurora* and *The Gay Science* is consolidated with the rooting of morality, philosophy and the arts in physiology, which we argue can be better interpreted as *logos of physis*. In Chapter III, we indicate that the gain of the physiological scope is the ground on which Nietzsche thinks the problem of *backward inference* that leads to his distinction of artistic values between *impoverishment* and *abundance* (cf. GC 370), which seems to conduct his *physiology of aesthetics*. Finally, we discuss how self-critical exercise and *backward inference* converge in *The Case of Wagner* in the antinomy between the musicians Wagner and Bizet and in Nietzsche's self-staging as a *décadent* who recognized his illness, his wagnerianism, and experienced a new health.

Keywords: physiology of aesthetic; self-critic; backward inference; impoverishment; abundance

ÍNDICE

Lista de Abreviaturas.....	8
Introdução.....	9
Capítulo I.....	15
1. A autocrítica nietzschiana a <i>O Nascimento da Tragédia</i>	15
2. A “metafísica de artista” e a arte como consolo metafísico.....	19
3. <i>O Nascimento da Tragédia</i> como inauguração de uma tarefa.....	35
Capítulo II.....	44
1. A reorientação do pensamento nietzschiano.....	44
2. Autocrítica nietzschiana em <i>Humano, demasiado humano</i>	48
3. A passagem por “alguma cientificidade”.....	58
4. A emergência de uma arte <i>deste lado de cá</i>	80
Capítulo III.....	106
1. A centralidade de 1886 para a estética nietzschiana.....	106
2. <i>Hierarquia e dionisíaco</i> como elementos da <i>fisiologia da estética</i>	111
3. Inferência regressiva e a “distinção principal” em estética.....	119
4. <i>A Fisiologia da Estética</i> em <i>Crepúsculo dos Ídolos</i>	130
5. Abundância, empobrecimento e o elogio à Bizet contra Wagner.....	143
Considerações Finais.....	172
Referências Bibliográficas.....	182

LISTA DE ABREVIATURAS

NT – *O Nascimento da Tragédia*

Co. Ext. – *Considerações Extemporâneas*

HH I – *Humano, demasiado humano I*

HH II – *Humano, demasiado humano II*

A – *Aurora*

GC – *A Gaia Ciência*

Za – *Assim falou Zaratustra*

ABM – *Além de Bem e Mal*

GM – *Genealogia da Moral*

CW – *O Caso Wagner*

NW – *Nietzsche contra Wagner*

CI – *Crepúsculo dos Ídolos*

AC – *O Anticristo*

DD – *Ditirambos de Dioniso*

EH – *Ecce homo*

INTRODUÇÃO

A pesquisa realizada nesta dissertação é o fruto de um colocar entre parênteses o problema da arte no pensamento nietzschiano. Dizemos isso em um duplo sentido. Em primeiro lugar, resolvemos tomar a sério a *Tentativa de Autocrítica* de Nietzsche, o prefácio de 1886 adicionado a seu primeiro livro, *O Nascimento da Tragédia* (1872). Isso nos levou a aceitar a sugestão de que, para uma melhor compreensão da filosofia de Nietzsche, devemos “colocar entre parênteses a fase wagneriana” (D’IORIO, 2014, p.73). Aqui, são precisos alguns esclarecimentos. “Colocar entre parênteses” não significa excluir ou desconsiderar absolutamente, mas sim – para aproveitar a etimologia do verbo grego *paratithenai* que originou *parenthesis* – o ato de pôr [*thêsis*] no [*en*] lado [*para*], que deixa perto, mas à parte. E o que precisa ser “posto no lado” é justamente a “fase wagneriana”, aquele *momento* da filosofia nietzschiana intimamente vinculado ao projeto wagneriano de fundação mítica da cultura alemã, que compreende a elaboração de uma “metafísica de artista”, que ele diz estar presente em sua obra de 1872, e suas *Considerações Extemporâneas* (1873-1874). Não se trata, portanto, de cindir o pensamento nietzschiano, mas observar os elementos que constituem um momento à parte de seu pensamento e que o fizeram, inclusive, realizar uma *autocrítica* como forma de apontar aquilo que seu primeiro livro inaugura e aquilo que nele aparece como um desvio.

Em segundo lugar, esta dissertação é o fruto de um colocar entre parênteses por tomar como tarefa a realização de uma perscrutação acerca de uma temática indicada por Nietzsche apenas duas vezes (ambas entre parênteses) em suas obras publicadas: sua *fisiologia da estética*. Apesar do problema aparecer publicamente somente nos dois últimos anos produtivos do filósofo alemão, uma em *Genealogia da Moral*¹ (1887) e outra em *O Caso Wagner*² (1888), nossa hipótese é que a *fisiologia da estética* – ou *fisiologia*

¹ Conforme o filósofo alemão ressalta no aforismo 8 da “Terceira Dissertação” do livro: “não se deve em absoluto excluir a possibilidade de que a peculiar doçura e plenitude própria do estado estético tenha origem precisamente no ingrediente “sensualidade” (assim como da mesma fonte vem o “idealismo” das moças núbéis) – e de que, assim, a sensualidade não seja suspensa quando surge o estado estético, como acreditava Schopenhauer, mas apenas se transfigure e não entre na consciência como estímulo sexual. (Voltarei uma outra vez a este ponto, com relação a problemas ainda mais delicados da até agora intocada, inexplorada *fisiologia da estética*)” (GM III 8).

² Como lemos em uma breve passagem de *O Caso Wagner*: “Terei oportunidade (num capítulo de minha obra principal que levará o título de ‘Fisiologia da estética’) de mostrar mais detalhadamente como essa metamorfose geral da arte em histrionismo é uma expressão de degenerescência fisiológica” (CW 7). Como se sabe, o projeto dessa obra capital que se chamaria *Vontade de poder* foi abandonado em agosto de 1888

da arte como ele nomeia em apontamentos póstumos de 1886 – abrange grande parte das reflexões sobre arte já a partir de *Humano, demasiado humano* (1878) e, claramente, a partir de *Aurora* (1880) e *A Gaia Ciência* (1881-1882). Isso não significa que estejamos argumentando que todo o problema da arte no pensamento nietzschiano se resume à uma tal temática, mas sim que acreditamos que por meio dela podemos compreender a articulação de alguns problemas centrais da estética – e da filosofia, de um modo geral – de Nietzsche. Assim, lançaremos um olhar cuidadoso para os elementos que nos parecem indicar que o período de 1878 a 1882 funcionou como momento da construção das condições de possibilidade para a compreensão da *fisiologia da estética* que começa a se consolidar como projeto efetivamente em 1886³.

Nossa interpretação é corroborada por quatro fatores, que serão questões chave em nosso argumento: a reformulação de algumas problemáticas estéticas realizada em *Humano, demasiado humano*, inclusive com o distanciamento de Wagner e Schopenhauer; a intensificação das investigações que tocam o âmbito da *fisiologia* em *Aurora* e *A Gaia Ciência*; o desenvolvimento da temática dos pares *saúde-doença* e sua articulação com o *problema da hierarquia* nos prólogos de 1886; e a elaboração, que nos parece central para a *fisiologia da arte* de Nietzsche, do *método da inferência regressiva* e da *heurística da necessidade* – com a distinção entre criação na *abundância* e no *empobrecimento de vida*. Esses elementos nos permitem compreender algumas tensões importantes próprias de um pensamento que se preocupa menos com a criação de um grande sistema e mais com o estabelecimento de coerência dentro de um processo aberto. Assim, talvez possamos ver como a passagem de *O Nascimento da Tragédia* para *Humano* significou uma espécie de crise – para utilizar uma das caracterizações de tal momento que ele faz em *Ecce Homo* – que o levou a reconsiderar algumas de suas concepções estéticas e iniciar um processo autocrítico que torna-se a marca de um modo de fazer filosofia e, mais particularmente, crítica cultural. E isso é interessante pelo fato de que esse colocar-se como parte daquilo que critica, algo muito presente nos textos de 1888, é um dos pontos que nos ajudam a compreender justamente a relação entre a ideia de *grande saúde* e a capacidade de

(Cf. MONTINARI, 1997; CHAVES, 2007), entretanto, parte do capítulo de *Fisiologia da estética* foi incluído no capítulo “Incursoes de um extemporâneo” de *Crepúsculo dos Ídolos*, nos aforismos 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 24, 44, 47, 49, 50 e 51 (cf. VIESENTEINER, 2012, p.141).

³ Acreditamos poder afirmar uma tal consolidação pelo fato de que a primeira menção ao projeto de uma *fisiologia da arte* pode ser encontrada nos fragmentos póstumos do final de 1886 (cf. CHAVES, 2007, p.52). Portanto, esse ano, que é o mesmo da publicação dos cinco prefácios que Nietzsche escreveu para suas obras publicadas até então, é de grande importância para esta dissertação.

enxergar *hierarquia* e que também serve de pano de fundo para a distinção entre *abundância e empobrecimento*. Essas indicações servem apenas como uma primeira aproximação da íntima relação entre os problemas com os quais lidaremos ao longo deste trabalho.

Nossa escolha pelo tema da *fisiologia da estética* deve-se ao fato de que ele nos parece articular muitas das questões do pensamento de Nietzsche, como: os problemas do *gênio*, da *hierarquia* – e os pares *saúde e doença* a ele relacionado – e a questão da *abundância*; a crítica da *décadence* na cultura moderna; a oposição implícita entre *Wagner e Goethe* e explícita entre *Wagner e Bizet*; e as variações de perspectiva a respeito da *embriaguez* [*Rausch*]. Além disso, o próprio exercício autocrítico da filosofia nietzschiana está relacionado à fisiologia, na medida em que ele pensa sua passagem pelo wagnerismo como uma vivência da *décadence* (cf. CW, Prólogo) e que afirma a “ignorância *in physiologicis*” como “a verdadeira fatalidade em minha vida, o estúpido e supérfluo nela” (EH, Inteligente 2). De uma perspectiva, por assim dizer, negativa, nossa escolha reside no fato de que encontramos uma profusão de trabalhos acerca da arte no pensamento de Nietzsche vinculados a dois temas especificamente: sua filosofia da arte desenvolvida a partir dos pares *apolíneo e dionisíaco*; e a relação entre arte e *vontade de poder* a partir de uma via aberta por Heidegger em sua interpretação de Nietzsche⁴ e da seção “*A vontade de poder como arte*” do livro póstumo *A Vontade de Poder*. Além disso, buscamos lançar um olhar para obras que por vezes são interpretadas como um afastamento radical dos problemas estéticos, o que nos permite mostrar como elas, pelo contrário, oferecem grandes contribuições para se pensar a arte em Nietzsche.

Do ponto de vista metodológico, gostaríamos de ressaltar alguns aspectos que são subjacentes à nossa pesquisa. Primeiramente, como pode ser notado desde o começo desta introdução, acreditamos ser interessante acatar a sugestão de “colocar entre parênteses a

⁴ Referimo-nos aos cursos sobre Nietzsche ministrados por Heidegger entre os anos de 1936 e 1939 e aos ensaios de 1941 e 1944-1946 publicados em dois tomos no Brasil, intitulados Nietzsche I e II. A influência de Heidegger sobre as interpretações do problema da arte nietzschiana deu-se, principalmente, pelo tomo I, cujo título é o mesmo do Capítulo IV do Terceiro Livro de *A Vontade de Poder*: “*A vontade de poder como arte*”. Para uma crítica acerca da interpretação heideggeriana cf. MÜLLER-LAUTER, W. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. Tradução de Oswaldo Giacoia Jr. São Paulo: Annablume, 1997, em especial, a seção “Sobre a interpretação da vontade de poder como princípio metafísico” e “*A vontade de poder como um e múltiplo*”, p.70-80; bem como cf. STEGMAIER, W. Nietzsche segundo Heidegger IN: *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche*. Tradução de Marta Faustino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p.172-185.

fase wagneriana” (D’IORIO, 2014, p.73). Isso porque o próprio Nietzsche demonstra sua intenção de se distanciar de alguns pontos de suas reflexões estéticas de *O Nascimento da Tragédia* ao asseverar em um apontamento de 1876: “Aos leitores de meus escritos anteriores, quero expressamente declarar ter abandonado as posições metafísico-estéticas, que são essencialmente dominantes ali” (eKGWB/NF-1876, 23[159]). Além disso, como iremos apontar, em *Humano, demasiado humano*, o filósofo alemão dá mostras de sua intenção de realizar uma autocrítica, distanciando-se de diversas de suas concepções estéticas de 1872, como: a duplicidade entre *aparência* e *Uno-primordial*; a utilização das “fórmulas schopenhauerianas” para tratar do gênio e da música; a aproximação do drama musical wagneriano da tragédia ática; e a compreensão da Alemanha como herdeira da cultura helênica. Um outro aspecto que nos leva a olhar com ressalvas para *O Nascimento da Tragédia* é a própria interpretação que Nietzsche oferece sobre tal livro no prefácio adicionado à sua segunda edição, publicada em 1886, cujo título é exatamente *Tentativa de Autocrítica*. Nossa intenção com isso não é argumentar que ele simplesmente promove uma ruptura com seu primeiro livro, mas pensar como ele retira de seu pensamento alguns resíduos metafísicos derivados da utilização de Schopenhauer como meio de expressão e da concepção musical de Wagner como modelo.

Nesse sentido, recusamos a divisão tradicional da filosofia de Nietzsche em três períodos, segundo a qual: *O Nascimento da Tragédia* e as *Considerações Extemporâneas* formam a primeira fase; *Humano, Aurora* e *A Gaia Ciência* a segunda; e a última que vai de *Assim falou Zaratustra* – embora cientes também do “lugar à parte” que seu Zaratustra ocupava, tal como registrou Nietzsche (EH, Prólogo 4) – até o final da produção intelectual do filósofo alemão. Nossa recusa se deve ao fato de que tal cisão desfavorece a compreensão da obra nietzschiana como uma totalidade, como fruto de um trabalho pleno de tensões, mas que assim conquista unidade e coerência. Dessa forma, ao afirmarmos que é interessante colocarmos entre parênteses alguns dos elementos fundamentais de sustentação daquilo que ele nomeia sua “metafísica de artista”, o que buscamos apontar é que isso o permite ligar *O Nascimento da Tragédia* ao todo de sua obra⁵. É sintomático o fato de que Nietzsche revela a intenção traçar uma unidade de seu pensamento ao publicar cinco *Prefácios* para os cinco livros publicados até 1886, e logo a *O Nascimento da Tragédia* essa intenção se realiza em uma autocrítica. Assim, se tais prefácios – junto

⁵ Falaremos com mais calma sobre esse ponto nos Capítulos I e II deste trabalho.

com o prefácio de *Genealogia da Moral* – são, como o filósofo alemão escreve em uma carta do final de 1887 a Meta von Salis, uma “espécie de ‘história de um desenvolvimento’ [*Entwicklungsgeschichte*]” (KSB 8, n.908), foi por meio de um olhar agudo para sua “metafísica de artista” que ele reencontrou a totalidade de sua obra.

Apesar de nossa concordância com a tese de Paolo D’Iorio segundo a qual o momento wagneriano constitui um desvio no pensamento propriamente nietzschiano, produzindo uma tensão inclusive com outros textos da fase, por assim dizer, de juventude, acreditamos ser importante olharmos para as nuances da crítica de Nietzsche a *O Nascimento da Tragédia*. Por isso, reservamos o Capítulo I deste trabalho para analisarmos brevemente o livro de 1872 à luz do prefácio adicionado a ele no ano de 1886. Nesse sentido, faremos uma breve exposição de alguns dos pontos centrais do livro e discutiremos os elementos que levaram Nietzsche à realização da *Tentativa de Autocrítica*, destacando três aspectos principalmente de *O Nascimento da Tragédia*: sua formulação inovadora sobre a origem da tragédia ática a partir de dois impulsos artísticos primordiais, o apolíneo e o dionisíaco; sua reconhecida adesão a “fórmulas schopenhaurianas” (NT, Autocrítica 6); e sua colaboração no projeto cultural wagneriano. Após esse primeiro movimento, apresentaremos os aspectos “positivos” da autocrítica nietzschiana. Isto é, os elementos que ele reconhece como os indícios fornecidos pela obra para as temáticas que se consolidaram em sua trajetória, por exemplo: a *tarefa* de “*ver a ciência com a óptica de artista, mas a arte, com a da vida*”, a recusa de uma interpretação e valoração puramente moral do mundo e da existência e a descoberta do elemento dionisíaco na arte.

No primeiro movimento do Capítulo II, apontaremos para o fato de *Humano*, principalmente, mas também *Aurora* e *A Gaia Ciência* já anteciparem uma autocrítica ao “período wagneriano” como forma de reorientação de sua filosofia. Não por acaso, em uma carta a Wagner do início de 1878, ele chega a afirmar sobre *Humano*: “Este livro provém de mim: eu trouxe à luz nele meu mais íntimo sentimento sobre coisas humanas e pela primeira vez percorri a periferia de meu próprio pensamento” (KSB 5, n.676). Assim, pretendemos mostrar que a passagem por uma alguma cientificidade – destacadamente no recurso à história, psicologia e fisiologia – entre os anos de 1878 e 1882 é um instrumento de oposição à metafísica, de construção de uma filosofia *fidelis à terra* e um móbil para a realização de um exercício autocrítico (cf. BARBERA, 2014,

p.369). Em um segundo momento, contra a ideia de um Nietzsche “positivista” ressaltaremos a compreensão falibilista da ciência apresentada por ele e seu interesse específico pelos métodos e “virtudes científicas”, mais do que pela pretensão de veracidade científica. Essa maneira de instrumentalizar as ciências é a marca de um pensamento que busca evitar a duplicação da realidade e a construção de um *outro* mundo verdade. Por último, discutiremos como forja-se nesse momento as bases para uma nova compreensão da arte, livre de resquícios metafísicos e com mais ênfase nas “coisas humanas”, a partir de duas problemáticas centrais: a reconsideração do *gênio* a partir de *Humano, demasiado humano*; e as primeiras elaborações de uma relação entre arte e fisiologia – em um sentido não-reducionista, ou seja, como *logos* da *physis* – já a partir de *Aurora*.

O Capítulo III terá como ponto de partida uma análise de como a conquista de uma perspectiva fisiopsicológica convergem a partir de 1886 para o problema da arte, em nossa hipótese, por meio da *inferência regressiva* e de uma retomada do *dionisíaco*, conceito que praticamente desaparece do vocabulário nietzschiano até 1886 e a partir de então é recuperado como um *excedente de força* (CI, Antigos 4) e de uma *abundância* (cf. NT, Autocrítica 5; GC 370). Esses dois pontos são importantes porque nos permitem apontar para as nuances no que diz respeito à arte no pensamento nietzschiano, uma vez que ao articular o par abundância-empobrecimento e o *problema da hierarquia*⁶ na *inferência regressiva*, o filósofo insere a arte na dinâmica de geração e corrupção própria da *physis*. Essa compreensão nos permite também interpretar alguns dos aforismos do capítulo de “*Fisiologia da estética*” que foram incluídos no capítulo “*Incursões de um extemporâneo*” de *Crepúsculo dos Ídolos* (cf. VIESENTEINER, 2012, p.141). Por último, mostraremos como Nietzsche promove uma aplicação da *inferência regressiva* em *O Caso Wagner* a partir da oposição dos tipos [*Typus*] *Wagner* e *Bizet*, apresentando a si próprio como alguém que vivenciou a *décadence* moderna e conquistou saúde suficiente para distinguir entre uma arte da vida declinante e uma arte da vida *ascendente*. Nesse sentido, encerraremos o trabalho mostrando como o retorno da crítica à modernidade sobre si mesmo – continuando a autocrítica iniciada em *Humano* – contribui para o esclarecimento de sua *fisiologia da arte*.

⁶ Para uma aproximação com o tema da hierarquia, cf. PASCHOAL (2013, pp. 11-29).

CAPÍTULO I

1. A autocrítica nietzschiana a *O Nascimento da Tragédia*

As reflexões acerca da arte possuem um papel fundamental no pensamento de Nietzsche, tendo atravessado, com maior ou menor ênfase, toda a trajetória do filósofo alemão. Isso pode ser notado no fato de que alguns problemas centrais de seu pensamento permanecem sendo constantemente reanimados do início até o final de seu período de produção intelectual. Um dos mais notáveis deles, posto que de grande amplitude, é a tomada da cultura como questão importante para o pensamento, na medida em que nela está colocada em jogo o nosso destino, a possibilidade de promovermos um modo de ser da vida marcado pela ascensão ou pela decadência. Entretanto, entre seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia*, publicado em 1872, e *O Caso Wagner, Crepúsculo dos Ídolos* e *Ecce Homo*, livros publicados em 1888⁷ – seu último ano de atividade intelectual existem variações bastante relevantes na compreensão nietzschiana acerca da arte. Um dos sinais mais claros dessa mudança são as considerações que o filósofo alemão faz diretamente sobre seu livro de 1872 em textos publicados ao final de sua trajetória, como a passagem que abre a análise realizada em *Ecce Homo* a respeito de tal publicação: “Para ser justo com *O nascimento da tragédia* (1872), será preciso esquecer algumas coisas. Ele influenciou, e mesmo fascinou, pelo que nele era erro — por sua aplicação ao wagnerismo, como se este fosse um sintoma de ascensão” (EH, NT 1).

É interessante observar o fato do filósofo afirmar que existe algo na obra que “precisa ser esquecido” e que a influência da mesma deveu-se a um “erro”, “sua aplicação ao wagnerismo”, ou seja, pela crença ali exposta de que o drama musical wagneriano era “sintoma de ascensão” e, portanto, que aquela era uma expressão artística que fazia da Alemanha o “berço redivivo da cultura grega” (BURNETT, 2010, p.313). Mas, para além de sua “aplicação ao wagnerismo”, Nietzsche coloca em evidência, em *Ecce Homo*, um outro aspecto importante de *O Nascimento da Tragédia*, trata-se do reconhecimento de um “cheiro indecorosamente hegeliano” e, em algumas fórmulas, do “cadavérico aroma de Schopenhauer” na obra. E ele arrisca a seguinte síntese: “Uma ‘ideia’ — a oposição entre dionisíaco e apolíneo — transposta para o metafísico; a própria história como o

⁷ O *Anticristo* também foi publicado neste mesmo ano, entretanto, enfatizamos esses três pelo fato de apresentarem uma clara tensão com suas concepções de juventude.

desenvolvimento dessa ‘ideia’; na tragédia, a oposição elevada a uma unidade” (EH, NT 1). Portanto, Nietzsche aponta, assim, para a duplicidade dionisíaco-apolíneo, apresentada no livro de 1872 como fórmula fundamental de sua estética e como elemento revelador do caráter metafísico daquela obra, na medida em que faz da história e das expressões artísticas o reflexo de uma tal “ideia”.

Mas essa interpretação não é apenas o fruto de uma leitura tardia – e talvez pudéssemos dizer, madura – do livro. A transposição do apolíneo e do dionisíaco para o metafísico faz parte dos próprios propósitos de *O Nascimento da Tragédia*. No “Prefácio a Richard Wagner”, escrito em 1871 e publicado com a primeira edição da obra, lê-se: “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NT, Wagner). E é justamente essa premissa, recorrente ao longo do livro a partir da compreensão de que “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente” (NT 5), que pode nos ajudar a compreender o tratamento ambíguo que Nietzsche dá para seu primeiro livro tanto em *Ecce Homo* quanto no prefácio *Tentativa de Autocrítica*, acrescentado por ocasião da publicação de uma segunda edição da obra. E uma das primeiras explicações oferecidas por Nietzsche para a utilização de uma tal fórmula encontra-se em um apontamento póstumo datado de 1878 – ano da publicação de *Humano, demasiado humano*:

Naquela época acreditei que o mundo, de um ponto de vista estético, fosse uma peça de teatro e, sendo assim, imaginado por seu escritor, mas que ele fosse, como fenômeno moral, um *engano*; por isto cheguei à conclusão de que só se pode justificar o mundo como fenômeno estético (eKGWB/NF-1878,30[51]).

Esse é um ponto de grande importância, posto que a problemática da vida como fenômeno moral é o ponto no qual, ao criticar abertamente seu primeiro livro no prefácio de 1886 e na autobiografia de 1888, Nietzsche encontra as “duas decisivas novidades do livro” (EH, NT 1): a descoberta do dionisíaco no mundo grego e a crítica ao socratismo. Em uma passagem bastante esclarecedora, o filósofo alemão ressalta o significado dessas novidades: “Eu vi por primeiro a verdadeira oposição — o instinto que degenera, que se volta contra a vida com subterrânea avidez de vingança [...] e uma fórmula de afirmação suprema nascida da abundância, da superabundância” (EH, NT 2). Portanto, a oposição entre os tipos [*Typus*] Sócrates e Dioniso é redescoberta no final da trajetória de Nietzsche como um duplo da oposição degeneração e abundância, problema central também de sua

estética – como ele mesmo ressalta ao afirmar: “Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, ‘foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?’ ” (GC 370)⁸. Nesse sentido, a obra de 1872 inaugura questões que se consolidarão como de suma importância para o pensamento nietzschiano, tendo sido elaboradas e reelaboradas até o final da trajetória do filósofo alemão. Não por acaso, na última frase do aforismo que encerra *Crepúsculo dos Ídolos*, ao falar sobre a descoberta do caráter dionisíaco da tragédia, de seu *dizer-sim*, Nietzsche destaca: “o *Nascimento da tragédia* foi minha primeira transvaloração de todos os valores” (CI, Antigos 5). E isso também porque é a arte, e não a moral, que é apresentada como atividade propriamente metafísica.

Entretanto, apesar do caráter inaugurante de *O Nascimento da Tragédia*, certos aspectos do livro não passaram sem que Nietzsche fizesse algumas objeções, inclusive como forma de destacar aqueles aspectos que o ligam ao todo de sua obra. Exatamente para recolocar algumas problemáticas e lançar um novo olhar para questões apresentadas em seus livros publicados até então, Nietzsche escreveu, em 1886, prefácios à segunda edição de seus cinco livros lançados até então, tratando de traçar, em certa medida, um fio condutor entre suas obras⁹. Todavia, um desses cinco prefácios é crucial para refletirmos acerca da questão da arte no pensamento do filósofo, uma vez que contribui para compreendermos tanto a autointerpretação nietzschiana de sua primeira incursão estética quanto a compreensão do próprio vir-a-ser de alguns de seus pensamentos acerca da arte. E se trata justamente o prefácio a *O Nascimento da Tragédia*, cujo título, *Tentativa de Autocrítica*, deixa claro o objetivo. A importância desse prefácio é reconhecida por Nietzsche em uma carta enviada a seu editor, datada do final de agosto e início de setembro de 1886, contendo o manuscrito do texto – e vale atentar para o fato de que o filósofo, além de atribuir ao prefácio o mais alto valor, fala do seu desejo de que haja uma nova edição de seu livro de 1872:

⁸ Na frase anterior do mesmo aforismo, Nietzsche apresenta seu método da *inferência regressiva* – a “inferência que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que *dele necessita*, de todo modo de pensar e valorar à *necessidade* que por trás dele comanda”. Como já pontamos brevemente na apresentação e iremos explorar melhor, principalmente, nos Capítulos II e III esse ponto nos parece central para a compreensão da estética nietzschiana.

⁹ Os cinco livros que receberam novos prefácios foram: *O Nascimento da Tragédia*, *Humano Demasiado Humano I e II*, *Aurora* e *A Gaia Ciência*. Além dos relatos do próprio Nietzsche sobre sua pretensão com os prefácios, há uma pesquisa detalhada realizada por Burnett que aponta a importância dos mesmos para a compreensão da unidade da obra de Nietzsche cf. Burnett, Henry. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

Aqui segue o prefácio para a nova edição de *O Nascimento da Tragédia*: o senhor poderá, a partir deste prefácio, bastante rico e fundamentado em conteúdo, deixar que o livro saia, mais uma vez do depósito, – parece-me até mesmo do mais elevado valor que isso aconteça. *Todos os sinais* apontam para o fato de que se ocuparão bastante, nos próximos anos, com meus livros (– na medida em que eu, que me permitam dizê-lo, sou de longe o pensador mais independente e o que mais pensa em grande estilo, deste tempo –); ter-me-ão como *necessário* e farão todas as tentativas possíveis para me compreender, me entender, me ‘esclarecer’, etc... Para evitar os erros mais grosseiros, parece-me que nada é mais útil (além do “Além de Bem e Mal” recentemente publicado) do que os *dois* prefácios [trata-se da *Autocrítica* e do *prefácio* ao livro I de *Humano, Demasiado Humano*] que permito-me enviar-lhe; eles esclarecem o caminho que percorri – e, dito seriamente, se eu mesmo não der um *par de avisos* de como devo ser entendido, então se passará as maiores besteiras (KSB 7, n.740).

É interessante o fato de que Nietzsche tem a pretensão, por conseguinte, de fornecer com os prefácios um “*par de avisos* de como devo ser entendido”, “para evitar os erros mais grosseiros”. E esses “avisos” se mostram na *Tentativa de Autocrítica* a *O Nascimento da Tragédia* de uma dupla maneira: apontando para certos aspectos de tal obra considerados problemáticos quatorze anos depois de sua publicação; e indicando aquilo que faz da mesma a inauguração de sua *tarefa* e de algumas das questões de seu pensamento. Começamos pelo caráter negativo da autocrítica nietzschiana. No prefácio, o filósofo se refere a seu livro de juventude, do ponto de vista da *estilística* com adjetivos como: bizarro, mal acessível, impossível, desagradável, estranho, mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso. Nietzsche também faz uma *crítica a si mesmo*, afirmando que a obra foi escrita a partir de “puras vivências próprias prematuras e demasiado verdes” e foi “acometida de todos os defeitos da mocidade” (NT, Autocrítica 2) e referindo-se a si próprio, como “um ‘sabedor’”, “o iniciado e discípulo de seu deus” (NT, Autocrítica 4), “senhor e deificador das artes” e “jovem romântico” (NT, Autocrítica 7). Por fim, o filósofo critica, do ponto de vista do *conteúdo* da obra, o fato do livro conhecer “apenas um sentido de artista [...], um deus-artista completamente considerado e amoral” (NT, Autocrítica 5), lamenta as “fórmulas schopenhauerianas e kantianas” (NT, Autocrítica 6) utilizadas no texto e afirma que ali está presente uma “metafísica de artista” (NT, Autocrítica 7).

Todas essas referências negativas ao livro dizem muito sobre a interpretação do próprio Nietzsche sobre os limites de *O Nascimento da Tragédia*. A dureza dessas críticas à sua primeira obra publicada nos parece o suficiente para a tratarmos com cuidado – não como

forma de negação de sua importância, mas para observamos os pontos que motivaram as ressalvas do filósofo – e para buscarmos nos caminhos de seu pensamento os lugares assumidos pela arte. E, nesse sentido, é importante ressaltar que além das avaliações negativas, a *Tentativa de Autocrítica* constrói também um movimento positivo que indica dois aspectos fundamentais: o livro de 1872 já apontava, ainda que de forma imatura, para questões que permaneceram centrais ao longo de sua trajetória – destacadamente, a relação entre arte e vida, a crítica a interpretação *só e absolutamente* moral da existência e o fenômeno do dionisíaco; e apresenta-se no prefácio uma outra perspectiva acerca da arte. Obviamente, esses dois aspectos não estão de forma alguma dissociados, muito pelo contrário, é na convergência dos dois que Nietzsche indica o caminho que as reflexões sobre a arte tomaram em seu pensamento.

Neste momento, nos propomos a analisar *O Nascimento da Tragédia* exatamente à luz do prefácio adicionado tardiamente a ele como uma primeira aproximação das problemáticas estéticas desenvolvidas por Nietzsche em 1872, mas também da mudança de perspectiva ocorrida já com a publicação de *Humano* em 1878. Um tal exercício se justifica pelo fato de que, a partir do contraste entre o principal texto do momento wagneriano e outro do âmbito daquilo que se convencionou chamar de seu período de maturidade, podemos começar a compreender o significado das mudanças atravessadas. Nos interessa, particularmente, a intensificação da distinção elaborada em *Tentativa de Autocrítica* entre “arte do consolo metafísico” e “arte do consolo *deste lado de cá*”, como forma de conseguirmos entrever o quanto a afirmação da arte *deste lado de cá* tem como pressuposto a experiência da travessia no *demasiado humano* e a reinterpretção de problemas que, segundo o próprio Nietzsche, ele não havia conseguido expressar, ou melhor, “que balbuciava em uma língua estranha” (NT, Autocrítica 3).

2. A “metafísica de artista” e a arte como consolo metafísico: “a arte é a atividade propriamente metafísica desta vida”

Apesar da importância das críticas ao, por assim dizer, estilo de *O Nascimento da Tragédia* – que não podem ser desprezadas, ainda mais se temos em mente a importância da estilística no pensamento de Nietzsche¹⁰ – nosso propósito é analisar, brevemente,

¹⁰ Isso somente seria possível se realizássemos um corte profundo entre forma e conteúdo do argumento nietzschiano, o que nos parece ser impossível, ainda mais se tivermos em vista o próprio desenvolvimento

aspectos de sua obra de juventude que levam o filósofo a três críticas negativas, que nos parecem cruciais: a referência a si próprio como “senhor deificador das artes” e “jovem romântico”; a observação do “deus-artista” como único sentido de artista presente na obra; e a negação da ideia da necessidade humana de uma “arte do consolo metafísico”. Começaremos por essas questões pois elas são complementares e serão fundamentais para que Nietzsche revise sua autointitulada “metafísica de artista” do “período wagneriano” e comece a reelaborar o problema da arte a partir da publicação de *Humano, demasiado humano*.

De início, vale lembrar, que já no primeiro prefácio a *O Nascimento da Tragédia* – escrito em 1871 e dedicado a Richard Wagner – Nietzsche faz uma afirmação que servirá de mote para as reflexões presentes no texto: “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NT, Wagner). Essa compreensão serve de pano de fundo para todo o escrito, uma vez que o, então, jovem professor da Universidade da Basileia acreditava que a arte teria como função “justificar” a existência, ou, para utilizar suas próprias palavras: “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NT 5, 24). Essa premissa que norteia constantemente o pensamento nietzschiano em 1872 revela a compreensão da arte como forma de redenção da vida. Nietzsche encontra na arte uma tábua de salvação para o caráter trágico e doloroso da existência, na medida em que é ela que apesar de todo o horror do mundo incita os homens a desejarem continuar vivendo. Pode-se afirmar, portanto, que “Nietzsche havia tentado, com esse primeiro livro, salvar a civilização colocando-a sob a redoma de vidro do mito e da metafísica e confiando-a à direção do músico dramaturgo” (D’IORIO, 2014, p.10).

Naquele momento, é o projeto wagneriano de “fundação mítica da cultura alemã” (D’IORIO, 2014, p.72) que mobiliza os esforços intelectuais de Nietzsche. O tamanho de um tal exercício não pode ser desvinculado do fato de que o livro começa a ser escrito pouco antes da Unificação Alemã – oficialmente datada em 18 de janeiro de 1871 – e é

da estilística textual de Nietzsche, um dos objetos de estudo da Pesquisa Nietzsche atual. Sobre a importância dos aspectos formais do argumento no pensamento maduro de Nietzsche, cf. Müller-Lauter. *O desafio de Nietzsche*. Discurso, 21, 1993, 7-29, bem como Stegmaier & Villas Bôas. *Nietzsche como destino da filosofia e da humanidade? interpretação contextual do § 1 do capítulo "por que sou um destino", de ecce homo*. Trans/Form/Ação, 33(2), 2010, 241-277, e, por fim, Tongeren. *O questionamento de Nietzsche*. Cadernos Nietzsche, 31, 2012, 55-70.

publicado apenas um ano após o processo de consolidação do Estado alemão. E é precisamente o mito, segundo Nietzsche compreende em 1872, que favoreceria a construção de uma verdadeira coesão social, contra a tendência desagregadora da modernidade. “Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural” (NT 23), destaca ele. E a figura capaz de fornecer uma “sede originária, fixa e sagrada” a partir da produção do “mito nativo” é exatamente o gênio alemão, não mais “estranhado de sua casa e de sua pátria” (NT 24). Entretanto, um tal propósito político-cultural é acompanhado de uma engenhosa argumentação baseada numa revisitação inovadora da cultura helênica, na noção de *gênio* e em uma primazia metafísica da música. Resumidamente, poderíamos dizer que Nietzsche se propõe a tarefa de “provar que a tragédia originou-se do gênio (dionisíaco) da música e de criar condições para o renascimento da tragédia no século XIX, a partir do ‘gênio’ da música de Wagner” (ARALDI, 2009, p.116).

Para compreendermos de maneira mais abrangente o porquê de Nietzsche encontrar na arte, e mais especificamente na música, a justificação da existência e a possibilidade de realização do projeto wagneriano é fundamental acompanharmos o desenvolvimento de seu argumento em *O Nascimento da Tragédia*. O livro inicia-se com a construção de uma dualidade de cunho schopenhauriano (cf. ARALDI, 2009, p.117; MACHADO, 2005, p.7; RABELO, 2011, p.2) entre *Uno-primordial* [*Ur-Einen*] e *aparência* [*Schein*], a partir da oposição entre dois impulsos¹¹ correspondentes aos deuses gregos da arte, Apolo e Dioniso. Ele aponta na frase que abre a obra: “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 *dionisíaco*” (NT 1). Segundo a interpretação nietzschiana, o primeiro seria origem da arte figurativa, da “bela aparência do mundo sonho” e da individuação;

¹¹ Não podemos deixar de ressaltar que tais impulsos são comparados tanto à *dualidade dos sexos*, quanto às *manifestações fisiológicas do sonho* e da *embriaguez*. Nietzsche afirma textualmente no primeiro parágrafo de *O Nascimento da Tragédia*: “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos”. Mais à frente, ainda no mesmo parágrafo, sublinha: “Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemos primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco”. Portanto, pode-se dizer que o interesse por uma *fisiologia da arte* encontra já uma primeira formulação em 1872, entretanto, ao longo de sua trajetória ele não mais restringe o artístico a esses dois impulsos e o escopo da fisiologia é ampliado – como veremos já no Capítulo I.

enquanto o segundo seria a origem da arte não-figurativa, do “frêmito da embriaguez” e da unidade fundamental. E a tragédia ática seria o momento mais alto da conciliação entre ambos, como Nietzsche ressalta logo no final do primeiro parágrafo do livro:

[...] 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 Dioniso: 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 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 dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NT 1)

Nota-se, portanto, que o filósofo alemão indica a existência de um movimento dialético – ainda que não teleológico – entre os dois impulsos responsável por gerar aquilo que compreendemos por arte, mas que de fato encontrou sua síntese mais bem acabada em um momento da história: na tragédia grega. Logo, a rigor, apesar da duplicidade, entre Apolo e Dioniso não há uma oposição insolúvel, mas sempre uma possibilidade de conciliação mais ou menos bem resolvida (cf. MACHADO, 2005, p.8). Mas por que justamente na tragédia ela aparece em seu ápice? Para entendermos isso precisamos esclarecer o motivo pelo qual Nietzsche olha com tal interesse para a cultura helênica. Em primeiro lugar, apesar das poucas referências ao Romantismo alemão em *O Nascimento da Tragédia*, a leitura de autores como Winckelmann, Goethe, Schiller e Schlegel (cf. MACHADO, 2005, p.11; ARALDI, 2009, p.118) exerceu forte influência sobre Nietzsche neste período, e um reflexo disso é certamente a tomada da arte grega como modelo a ser seguido – mas também a tomada do gênio como questão e a ênfase no dionisíaco e no apolíneo como “poderes artísticos que irrompem da própria natureza” (NT 2). Mas essa influência não é assumida passivamente, pelo contrário, ela sofre uma profunda reformulação, na medida em que diferentemente daqueles autores, Nietzsche não atribui à arte grega o caráter meramente apolíneo, e indica o fenômeno do dionisíaco¹² como um elemento importante para a compreensão da tragédia.

¹² Há uma discussão em torno dessa questão, que diz respeito à atribuição à Nietzsche da descoberta do dionisíaco. Roberto Machado vê na afirmação da importância de Dioniso para a cultura grega a marca da distinção nietzschiana cf. MACHADO, Roberto. *Arte, Ciência e Filosofia* In: MACHADO, Roberto (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.11. Por outro lado, Claudemir Araldi indica que uma investigação realizada por Max L. Baumer apontou para uma ampla discussão acerca de Dioniso em pleno Romantismo alemão, principalmente por meio de Creuzer a partir de 1806 cf. ARALDI, Claudemir. *As criações do gênio: ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. *Kriterion*, Belo Horizonte, 119, 2009, p.118; bem como BAEUMER. *Das moderne Phänomen des*

Aqui entramos propriamente no argumento nietzschiano. Uma das motivações para a ideia da tragédia como ponto alto da arte se deve ao reconhecimento de que nela há uma síntese das expressões artísticas figurativas e não-figurativas, na medida em que: “linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão” (NT 8). Esse seria, digamos, um aspecto “formal” – gostaríamos de enfatizar as aspas – da tragédia ática que possibilita a Nietzsche entendê-la como uma expressão do gênio apolíneo-dionisíaco. Um outro aspecto é derivado da atribuição de um caráter metafísico para a tragédia ática. Por meio da tragédia, acredita o jovem filólogo, o Uno-primordial celebraria sua redenção na aparência, uma vez que o êxtase e a *embriaguez* dionisíaca entrariam em cena rompendo o princípio de individuação aparente, que cinde cada um em sujeito, e possibilitando a redescoberta de um “sentimento místico de unidade” (NT 2). Nesse sentido, por meio da tragédia, Nietzsche encontra a possibilidade de existência de uma arte alimentadora de uma harmonia fundamental: “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NT 1).

Há ainda um segundo aspecto da conciliação entre os impulsos apolíneos e dionisíacos que precisa ser ressaltado: Nietzsche recorre à noção de um “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica”¹³ para tratar de seu acontecimento na tragédia. Em uma passagem, que interpretamos ser central para compreendermos a dimensão disso que o filósofo alemão está tratando ao falar de um ato metafísico da “vontade”, lemos: “Nos gregos a ‘vontade’ queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma” (NT 3). Nesse sentido, Nietzsche parece recorrer à vontade como um correlato

Dionysischen und seine “Entdeckung” durch Nietzsche. Nietzsche-Studien 6, 1977, p. 140. De todo modo, um ponto no qual provavelmente todos concordariam é o de que Nietzsche “empreendeu de modo tão brilhante e efetivo a mencionada ‘transposição’ do dionisíaco num ‘pathos filosófico’, de modo que seu nome sempre será ligado ao fenômeno da embriaguez da vida” (BAUMER, 1977 *apud* ARALDI, 2009, p.118)

¹³ A ideia de uma conciliação por meio da vontade, além de revelar a influência schopenhaueriana sobre de Nietzsche indica também uma proximidade em relação a Hegel em sua juventude. Em *Ecce Homo* (EH), ele dirá sobre *O Nascimento da Tragédia*: “cheira chocantemente a hegelianismo e somente em algumas fórmulas está impregnado do fúnebre perfume de Schopenhauer. Uma ‘ideia’ – a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco – traduzida para o metafísico” (EH/NT §1). Além disso, a própria estrutura do argumento do livro possui um caráter dialético: temos a tese acerca do nascimento da tragédia ática; a antítese, que é sua morte pelas mãos do socratismo; a síntese, sua renovação com o drama wagneriano.

do Uno-primordial, o que pode ser notado pela própria concepção que Nietzsche tem do gênio – em grande medida, influenciado por Schopenhauer e pelo Wagner schopenhaueriano. A ideia central é que a criação artística é, segundo essa compreensão do gênio, fruto de uma “**miraculosa**¹⁴ espontaneidade natural” (BARBERA, 2013, p.372, destaque nosso), de modo que não é o indivíduo quem cria, ele é somente um meio pelo qual o Uno-primordial conquista sua redenção na aparência. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que busca uma conciliação entre *Schein* e *Ur-Einen*, no limite, ao apontar para o “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica”, Nietzsche faz do próprio Uno-primigênio o Sujeito da criação e da síntese apolíneo-dionisíaca.

[...] quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à **suposição metafísica** de que o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seinde*] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente, pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [*Nichtseinde*], isto é como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. (NT 4, destaque nosso)

A dificuldade em torno da relação entre esses dois âmbitos é que Nietzsche parte de uma “suposição metafísica” para concluir que a “redenção” por meio da *aparência* é uma necessidade do próprio Uno-primordial. E é notável o fato de que ele faz essa descoberta justamente por meio da análise de uma obra de arte “apolínea”, mais especificamente o quadro *Transfiguração* do pintor italiano Rafael, no qual ele diz reverberar a “eterna dor primordial, o único fundamento do mundo” (NT 4). Ao observar o quadro o filósofo alemão afirma ter diante dos olhos “aquele mundo apolíneo da beleza e de seu **substrato**, a terrível sabedoria de Sileno, e percebemos, pela intuição [*Intuition*], sua recíproca necessidade” (NT 4, destaque nosso). Veja que há aí uma relação bastante complexa: Nietzsche pretende criar uma ligação estreita entre aparência e Uno-primordial e chega a falar de uma “recíproca necessidade”, mas ao mesmo tempo aponta para a sabedoria de

¹⁴ Como aponta Sandro Barbera: “O termo ‘milagre’ não é uma invenção de Nietzsche, como se sabe, mas uma categoria central de *Oper und Drama*, que Wagner tinha deduzido de Feuerbach e utilizado para designar o efeito de ‘encantamento’ que a representação dramática devia ter sobre o público” (BARBERA, 2009, p.372).

Sileno¹⁵ como substrato, para a dor primordial como fundamento¹⁶. Mas o mais importante aqui é o fato de que esse “verdadeiramente-existente” e “eterno-padecente” tem a *necessidade de redenção por meio* da “aparência prazerosa” e, por isso, ele se manifesta nas obras de arte helênicas¹⁷.

Nietzsche lança-nos, assim, para dentro do coração de seu argumento, o que ele diz ser sua meta: “o conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco” (NT 5). Dizemos isso pois, apesar de o filósofo fazer uma distinção entre os artistas apolíneos – caso de Homero e Rafael – e dionisíacos – Arquíloco é o exemplo central –, no fundo, como já indicamos, é do Uno-primordial que ele faz surgir o gênio ao afirmar: “[o artista] está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência” (NT 5). Esse é um aspecto importante pelo fato de que Nietzsche rejeita qualquer possibilidade de remissão da criação artística ao indivíduo. Mesmo o “eu” do poeta lírico não pode ser tomado como manifestação de uma individualidade, trata-se da “eudade” [*Ichtheit*] que é a celebração do *Ser-primigênio* de sua própria redenção. Aqui, Nietzsche marca uma divergência para com Schopenhauer, na medida em que ele recusa a divisão schopenhaueriana entre arte objetiva e subjetiva¹⁸, posto que a proveniência de toda arte é necessariamente do Uno-primordial, o único Sujeito verdadeiramente existente. O artista – se o é de fato – não dá vazão àquilo que ele “deseja e quer subjetivamente”, como supõe a ideia de arte subjetiva schopenhaueriana. Assumir essa possibilidade significaria,

¹⁵ Na mitologia grega, Sileno é um servidor de Dioniso ao qual é atribuída a seguinte afirmação acerca do que seria o melhor para o homem: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é morrer logo” (NT 3)

¹⁶ Esse tema da dor e do horror como provenientes do Uno-primordial ou do Ser é recorrente em *O Nascimento da Tragédia* e é uma marca da influência do pessimismo schopenhaueriano (cf. NT §4, §7, §9, §24)

¹⁷ Nesse sentido, apesar do pessimismo de fundo, Nietzsche marca uma certa diferença em relação a Schopenhauer exatamente por encontrar na arte uma possibilidade de superação dessa dor primordial por meio da arte: “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (NT 3). Nesse sentido, ao invés de negar o sofrimento, Nietzsche o toma como fundo a partir do qual se pode conquistar um prazer e, por isso, pode-se dizer que a “posição positiva de Nietzsche em relação ao sofrimento [...] marca seu afastamento do pessimismo schopenhaueriano” (ARALDI, 2009, p.120)

¹⁸ O filósofo alemão destaca: “Nós, de nossa parte, afirmamos antes que toda essa contraposição do subjetivo e do objetivo, segundo a qual, como se fora uma medida de valor, mesmo Schopenhauer ainda divide as artes, é em geral inadequada em estética, uma vez que o sujeito, o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte” (NT 5).

segundo o filósofo, uma “estranha mistura” entre o estado inestético e o estético, com a qual ele discorda francamente.

Nesse sentido, o artista é simplesmente um *meio* por qual o único *Sujeito* capaz de *poetar* se redime na aparência, pois é “a vontade, na perene plenitude de seu prazer” que “joga consigo própria” (cf. NT 25). Isso significa dizer que não são os indivíduos Homero, Hesíodo, Arquíloco¹⁹, Sófocles ou Ésquilo – ou Wagner – que verdadeiramente criam, pelo contrário:

[...] só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda aparência e vontades individuais, sim, uma vez que sem **objetividade**, sem pura **contemplação desinteressada**, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NT 5, destaque nosso).

Assim, a produção verdadeiramente artística exige “objetividade” por meio de uma “pura contemplação desinteressada e até mesmo o “emudecimento de toda aparência”. Essa é uma outra fórmula schopenhaueriana adotada por Nietzsche e ela diz respeito à concepção do *gênio*. Não é coincidência o fato de podermos ler em *O mundo como vontade e representação* que a essência do gênio reside na capacidade para uma contemplação pura, posto que “esta requer um esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações; assim a genialidade nada mais é do que a mais perfeita **objetividade**” (MVR III 36, destaque nosso). Nesse sentido, o gênio é precisamente aquele que por meio “contemplação desinteressada” deixa irromper a arte do abismo do ser, ou seja, permite mostrar-se na aparência a essência do mundo. Dessa forma, segundo Nietzsche: “o gênio, no ato da procriação artística se funde com o artista primordial do mundo” (NT 5). É fundamental notarmos a dimensão que Nietzsche dá para o artista nessa passagem: na criação, ele é capaz de romper com a individuação e se fundir com o próprio artista primordial, ou seja, no estado estético ele torna-se o próprio reflexo do Uno-primordial e, desse modo, possibilita-nos a integração com “o evangelho da harmonia universal” (NT 1).

¹⁹ E Nietzsche é especificamente explícito ao tratar de Arquíloco: “Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco” (NT 5)

Aproveitando o ensejo da harmonia e do próprio desenvolvimento da argumentação nietzschiana, na continuação da investigação do “gênio apolíneo-dionisíaco”, Nietzsche indica como início de conciliação efetiva entre esses dois “poderes artísticos” a introdução da *canção popular* na literatura por meio de Arquíloco (cf. NT 6). Antes desse acontecimento, a poesia grega era predominantemente apolínea e um “artista *naif*” como Homero deixava falar o Uno-primordial na medida em que era um artista verdadeiro; contudo, “ingênuo” exatamente por ser um celebrador do véu da ilusão e da medida apolínea²⁰ (cf. NT 3), um louvador do mundo de sonhos do qual ele não queria sair (cf. NT 4). Arquíloco, por outro lado, o “primeiro lírico dos gregos”, manifesta em poema seu amor furioso e o seu desprezo pelas filhas de Licambes²¹ e, assim, “vemos Dioniso e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel” (NT 5). Nesse sentido, ele é o grande exemplo de poeta lírico: “Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial [...] e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música” (NT 5) e só depois é tocado por Apolo. Portanto, diferentemente do poeta épico “ingênuo”, o poeta lírico não se deixa iludir pela sedução do sonho, quando Apolo toca-o é só para trazer à aparência o frêmito da embriaguez dionisíaca. Nota-se que Nietzsche realiza essa distinção exatamente recorrendo ao caráter musical da poesia lírica, é isso que o permite ligá-la, inclusive do ponto de vista “formal”, ao impulso dionisíaco da arte grega. Assim, o “estado de ânimo musical” necessário à poesia lírica é justamente o que permite ao filósofo alemão diferenciá-la das artes “apolíneas”:

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação de imagens. **O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta.** O gênio lírico sente brotar da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. Enquanto este último vive no meio dessas imagens, e somente nelas, com jubilosa satisfação e não se cansa de contemplá-las em seus menores traços [...], as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo,

²⁰ Isso não significa, todavia, que a vitória da beleza apolínea significava a submissão absoluta da sabedoria de Sileno dionisíaca. O mundo homérico do júbilo, conquistado com a criação dos deuses olímpicos, ergue-se como um pano sobre o horror e a dor primordial: “Com esse espelhamento da beleza, a ‘vontade’ helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer” (NT 3).

²¹ Referência feita pelo próprio Nietzsche aos poemas de Arquíloco que tratam da vida sexual do poeta com Nebula, a filha de um homem de nome Licambes. Hoje se acredita não se tratarem de figuras históricas, mas há uma lenda de que os poemas haviam levado a família de Licambes ao colapso. Sobre a poética de Arquíloco cf. CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Unesp, 1998, e, especificamente, sobre os poemas às filhas de Licambes, p.26s e p.297s.

precisa dizer “eu”: só que essa “eudade” [*Ichheit*] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única “eudade” verdadeiramente existente [*seinde*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. (NT 5, destaque nosso)

Isso nos leva a uma outra questão importante de *O Nascimento da Tragédia*: em um primeiro olhar há, aparentemente, um caminhar lado a lado entre os dois impulsos artísticos originários identificados por Nietzsche – como ele afirma na abertura do texto. Entretanto, em uma análise mais cuidadosa, fica claro que é a arte não-figurativa que está no centro do argumento, é o impulso dionisíaco que possibilita a descoberta metafísica de uma “harmonia universal” ou o “olhar até o cerne das coisas” (NT 8). Isso se deve ao fato de que, por influência da “metafísica da música” schopenhaueriana, essa expressão artística não-figurativa possui o privilégio do contato com a essência da realidade, com o *Uno-primordial*. Aliás, pode-se afirmar que a “bem da verdade, é a importância da música o ponto mais importante do livro de Schopenhauer para ele, e de onde ele parte para formular sua própria estética” (BURNETT, 2004, p.49).

Não por acaso, um elemento central utilizado por Nietzsche para sustentar um certo privilégio da música é a afirmação de que ela é uma “linguagem universal”, o que ele faz precisamente a partir da citação de um grande trecho do livro III, parágrafo 52, de *O mundo como vontade e representação*, no qual Schopenhauer afirma: “[a música é] reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, e para todo o fenômeno, a coisa em si” (NT 16). E Nietzsche continua a citação: “a **música** proporciona o núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o **coração das coisas**” (NT 16, destaque nosso). Sem dúvidas, ele reconhece na expressão musical uma síntese apolíneo-dionisíaca, mas, até por ser uma arte não-figurativa, é o dionisíaco que possui primado. Por isso mesmo, ele fala da canção popular – que está na origem do poema lírico – como “espelho musical do mundo” e “melodia primigênia” e conclui com a seguinte consideração: “a melodia dá à luz a poesia” (NT 6). Contudo, ele ainda vai mais longe ao ressaltar:

A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre, com a mais prodigiosa generalidade e onivalidade, na música que o obrigou ao discurso imagístico. Justamente por isso **é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música**, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio,

simbolizando em consequência uma **esfera que está acima e antes de toda aparência**. (NT 6, destaque nosso)

Essa passagem concentra dois aspectos muito importantes para o desenvolvimento do argumento nietzschiano. Primeiramente, há uma relação fundamental da palavra com a música, ou seja, da figuração apolínea com a embriaguez dionisíaca, mas é a linguagem que se empenha “ao máximo em imitar a música” e ainda assim não alcança o mesmo simbolismo. Nesse sentido, ainda que seja a tragédia ática a expressão artística tomada como o ápice da cultura grega e modelo para a cultura alemã, Nietzsche aproxima-se, em grande medida, da compreensão schopenhaueriana de que a música ocupa um lugar superior na hierarquia das artes, posto que se refere ao *coração do Uno-primigênio*. E não há contradição entre a tomada da tragédia como modelo e a afirmação da originariedade da música, na medida em que a origem da tragédia, segundo o filósofo, se dá desde a música, *a partir do espírito da música*²². Assim, pode-se dizer que todo o argumento de *O Nascimento da Tragédia* vincula-se a essa compreensão básica de que a música é a expressão artística mais originária, capaz de expressar o âmago da existência. Isso nos leva à segunda questão: ao afirmar que música simboliza algo que está *acima e antes* de toda aparência, Nietzsche faz do Uno-primordial – não por acaso identificado também como *Ser-primigênio* ou simplesmente *ser* –, e até mesmo do dionisíaco, o fundamento último da vida. Apesar da complexa relação estabelecida entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, em última instância, é a arte não-figurativa da música que está no centro da questão, o que justifica a interpretação nietzschiana do drama musical wagneriano como herdeiro da cultura helênica.

Essa interpretação advém do fato de que um tal privilégio da música reverbera de maneira profunda na investigação sobre o nascimento da tragédia. Partindo da compreensão de que a música é a expressão artística que se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio e que ela até mesmo obriga ao discurso imagístico (cf. NT6), Nietzsche vincula a origem da tragédia a uma tal arte. Não por acaso, ele chega à importante conclusão de que “*a tragédia surgiu do coro trágico e que originalmente ela é só coro e nada mais que coro*” (NT 7). O coro é, por conseguinte, a

²² É interessante lembrarmos que o título da primeira edição da obra – conforme a versão mais frequente em português – era *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, tradução do alemão *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, sendo que “*aus*” é uma preposição que pode indicar origem, proveniência, lugar donde, causa, matéria de que algo é feito. Isto é, segundo o primeiro título, o livro trata do “nascimento da tragédia” “desde o”, “a partir do” espírito da música.

vinda à aparência por meio da palavra do próprio espírito da música, da própria dor primordial, de maneira que o “mundo de imagens criado pelo coro é o mito trágico, que apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heroico e de sua união com o ser primordial, o Uno originário” (MACHADO, 2006, p.179). E mesmo no momento no qual o coro de fato se torna tragédia, assimilando o elemento cênico do drama, é ele que recebe “a incumbência de **excitar o ânimo dos ouvintes** até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (NT 8). Nesse sentido, o poder da tragédia só se exerce de fato na medida em que a embriaguez musical do coro abre passagem²³.

[...] o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente **sentimento de unidade** que reconduz ao coração da natureza. O **consolo metafísico** – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez no coro satírico [...]. É nesse coro que se reconforta o heleno com seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que **corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.** (NT 7, destaque nosso)

Nietzsche retoma, por conseguinte, agora do ponto de vista da própria experiência de fruição da tragédia, o “sentimento de unidade” entre os homens e com a natureza. E aqui, cabe um esclarecimento, até mesmo falar de “fruição”, neste ponto, não é suficiente fiel com o pensamento nietzschiano, uma vez que a ideia é que o êxtase possibilitado pelo coro apaga a distinção entre público e o acontecimento da cena. É exatamente esse

²³ Nietzsche aponta, por outro lado, como o elemento central para o ocaso da tragédia a oposição ao fenômeno do êxtase dionisíaco exercida pelo “socratismo estético” de Eurípedes. Segundo ele, a fórmula “tudo deve ser inteligível para ser belo” coloca o “entendimento” no centro do drama e constrói a tragédia sobre “uma arte, uma moral e uma visão do mundo não dionisíacas” (NT 12). Nesse sentido, Eurípedes é a máscara de Sócrates, o verdadeiro opositor de Dioniso. Fundamentalmente, é pela tentativa de arremedar o mito para torná-lo verdadeiro o ponto no qual o filósofo alemão nota o início da morte da tragédia: “assim como o mito morreu para ti, também morreu o gênio da música”, afirma Nietzsche para umas linhas depois arrematar, “**porque abandonaste Dioniso, por isso Apolo também te abandonou**” (NT 10, destaque nosso). Ou seja, o fato de Eurípedes ter abandonado Dioniso é o elemento fundamental para a decadência da tragédia. Ainda em uma outra passagem lemos: “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, **expulsa a música da tragédia**: quer dizer, **destrói a essência da tragédia**, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos” (NT 14, destaque nosso).

apagamento da fronteira o ponto no qual Nietzsche encontra a possibilidade de uma verdadeira unidade, uma vez que o coro é “a mais alta expressão da *natureza* e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como *compadecente* ele é ao mesmo tempo o *sábio* que, do coração do mundo, enuncia a verdade” (NT 8). E no bojo dessa reunificação com a natureza, o filósofo alemão reconhece a possibilidade de ultrapassamento das “aparências fenomenais”, da mudança, para reencontrar uma vida “poderosa e cheia de alegria”. Aqui, há a demarcação de um novo distanciamento implícito em relação a Schopenhauer, uma vez que, se o mesmo pensa o “belo *enquanto negação da Vontade*” (BARBOZA, 2001, p.9), Nietzsche vai de encontro à experiência da tragédia como “negação do querer”, apontando para a mesma como uma arte que salva a vida, que promove um *querer a vida*. Ou melhor dizendo, ao trazer para a “aparência prazerosa” o eco da “dor primordial”, a tragédia nos faz perceber mesmo o horror como algo necessário e, assim, fornece um consolo metafísico para qualquer sofrimento individual ao exercitar um “heroico pendor para o descomunal” (NT 17).

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. “Nós acreditamos na vida eterna”, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a Ideia imediata dessa vida (NT 17).

Nietzsche reconhece na arte uma assunção da dor primordial e a transfiguração em representações que nos permitem ter prazer na existência: “só ela [a arte] tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (NT 7). É notável o fato de que Nietzsche usa com frequência em *O Nascimento da Tragédia* a ideia de redenção por meio da arte, uma vez que é ela que dá *profundo sentido*, é *através* dela que salva-se a vida. E essa redenção acontece na medida em que, reconciliando-se com o Uno-primordial, é possível encontrarmos um *consolo metafísico* e a *justificação da existência e do mundo*. Aí reside o grande poder da tragédia: ao abrir a possibilidade de contato com o Uno, a tragédia consola da dor, uma vez que nos faz intuir que a vida “é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NT 7). E Nietzsche é bastante claro ao apontar este que ele considera ser o elemento central da tragédia ao afirmar que: “um **consolo metafísico** nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. **Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial**” (NT 17, destaque nosso). E é importante

ressaltar que, na medida em que ele encontra na origem da tragédia a arte não-figurativa dionisíaca, ele, no limite, faz da própria música a fonte primordial de “consolo metafísico”, como ele mesmo indica: “O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NT 24).

Dessa forma, Nietzsche sedimenta as bases para o projeto wagneriano de “fundação mítica da cultura alemã” (D’IORIO, 2014, p.79) a partir da música. E uma das fórmulas utilizadas por ele para tratar exatamente da capacidade da tragédia é bastante significativa. “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus” (NT 8), afirma o filósofo alemão. A arte como obra de um gênio, na exata medida em que se apresenta como o fruto de uma “miraculosa espontaneidade natural”, causa um “encantamento” sobre o público, e o interessante é que essa é uma argumentação central da teoria wagneriana apresentada em *Oper und Drama* (cf. BARBERA, 2013, p.372). Nesse sentido, cabe ao artista, como gênio, deixar exprimir o único Sujeito verdadeiramente existente, o Uno-primordial, deixando mostrar-se a essência da realidade. E não é demais lembrar que os poderes artísticos, “*sem a mediação do artista*, irrompem da própria natureza” (NT 2). Trata-se de um acontecimento de fato miraculoso – que independe de um trabalho de composição e de um vir-a-ser da obra de arte: a criação se dá direto do “coração do Uno-primigênio”. E isso “vale tanto para o processo de criação, [...] quanto para o acto de comunicação com o público, ao qual a obra concluída deve aparecer como ‘milagre’” (BARBERA, 2013, p.372).

O ponto nevrálgico é que ao se colocar, em alguma medida, na função de “propagandista wagneriano” (D’IORIO, 2009, p.70) e assumir, ainda que criticamente, as fórmulas schopenhauerianas acerca do gênio e da música, Nietzsche faz do artista alguém que possui o contato privilegiado com a instância mística do Uno-primordial e faz da música uma expressão artística que tem um primado metafísico sobre as demais artes. Admitindo isso, podemos dizer que a “originalidade de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* foi, inspirado na ideia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como sendo uma arte fundamentalmente musical” (MACHADO, 2005, p.34). Mas é exatamente essa originalidade também o aspecto que o fez olhar com algumas ressalvas sua própria obra quatorze anos após a publicação da mesma ao escrever um segundo prefácio ao livro, em 1886, intitulado *Tentativa de Autocrítica*. No fundo, toda a

dificuldade do argumento nietzschiano encontra-se precisamente na “síntese vertiginosa” (BARBERA, 2013, p.369) entre Schopenhauer e Wagner que ele procura fazer para justificar sua meta principal: “o conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco” (NT 5); e, também poderíamos dizer, a justificação de Wagner como a expressão mais recente e vigorosa desse gênio. Ou melhor, o Uno-primordial fala pelo drama musical de Wagner sobre sua vitalidade, de modo que ali o espírito alemão mostra-se em “sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca” (NT 24).

Assim, podemos ter uma dimensão daqueles pontos problemáticos encontrado por Nietzsche em sua *Tentativa de Autocrítica*. O “deus-artista” é, exatamente, aquele gênio – àquela altura, Wagner – capaz de se desprender das aparências fenomenais e deixar expressar “o único Sujeito verdadeiramente existente”. O contato com o Uno-primordial como forma de confortar o indivíduo diante do horror da existência – na medida em que dá sentido à vida transfigurando a dor em aparência prazerosa –, ou seja, como “consolo metafísico” torna-se fundamental para afirmação *deste lado de cá*. E o “jovem romântico” é aquele Nietzsche que, ao tentar se expressar por meio de algumas “fórmulas schopenhauerianas”, recaiu em uma metafísica e em uma compreensão da essência da existência como dor, é aquele que *necessitou* encontrar na tragédia grega, e na sua possível ressurreição no drama musical de Wagner, um consolo. Dessa forma, pode se suspeitar qual é resposta em 1886 para a seguinte pergunta lançada por Nietzsche em 1872: “não seria necessário, por ventura, que o homem trágico dessa cultura, na sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, **a arte do consolo metafísico** [...]?” (NT 18). Ao citar exatamente essa passagem como forma de retomada²⁴ de uma tal pergunta em sua *Tentativa de Autocrítica*, o filósofo alemão afirma:

“Não seria necessário?”... Não, três vezes não, ó jovens românticos! *Não* seria necessário! Mas é muito provável que *vós* assim findeis, quer dizer, “consolados”, como está escrito, apesar de toda a auto-educação para o sério e o horror, “metafisicamente consolados”, em suma, como findam os românticos cristãmente... Não! **Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo deste lado de cá** – *vós* deveríeis aprender a rir, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes

²⁴ O trecho citado por Nietzsche em *Tentativa de Autocrítica* é um pouco mais amplo do que este a que nos referimos anteriormente e, apesar de encontrar-se entre aspas em tal prefácio, ele não indica exatamente de onde foi retirado. De todo modo, a passagem é idêntica a uma parte do parágrafo 18 de *O Nascimento da Tragédia*, o que demarca a tentativa nietzschiana de contrastar sua questão de 1872 com sua resposta de 1886.

mandeís um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar! (NT, Autocrítica 7)

Nesse aforismo que encerra sua *Tentativa de Autocrítica*, o filósofo arremata de maneira precisa a crítica à sua metafísica de artista de juventude ao opor àquela dualidade entre aparência e Uno-primordial, que servia de fundamento para um o consolo metafísico, justamente *este lado de cá*. E isso marca um aspecto central do pensamento nietzschiano após abandonar sua perspectiva metafísico-estética do “período wagneriano”. Afirma Nietzsche em uma passagem de *Crepúsculo dos Ídolos* – dois anos após escrever o segundo prefácio de *O Nascimento da Tragédia*: “O Mundo-verdade acabou abolido, que mundo nos ficou? O mundo das aparências? Mas não; com o Mundo-verdade abolimos o mundo das aparências!” (CI, “mundo-verdade” 6). É justamente devido ao apagamento de qualquer resquício de dualidade metafísica que, ainda que o jovem romântico quisesse continuar sendo pessimista, ele teria que “aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá*”.

Isso significa que, em certa medida, Nietzsche já não pode falar de uma *justificação* estética da existência, uma vez que não há mais um âmbito estético *fora* da existência que possa de fato servir como fonte de redenção. Nesse sentido, ele afirma ter estragado o “grandioso problema grego”, ou seja, o fenômeno do dionisíaco, devido às “coisas mais modernas”. Sua crítica recai exatamente sobre a influência de Schopenhauer e Wagner sobre seu escrito e que resultou na afirmação da tragédia como uma fonte de consolo metafísico, como aquilo que *é necessário* para *salvar a vida* de seu caráter doloroso. Se, em *O Nascimento da Tragédia*, ele viu na arte helênica uma necessidade de consolo metafísico como forma de *justificação* da existência, esse não era o problema propriamente grego, mas a latência de um problema e uma *necessidade* modernos – a busca por redenção expressa na filosofia pessimista schopenhaueriana e na música histriônica wagneriana. Nietzsche chega a lançar a seguinte questão em *Tentativa de Autocrítica*: “Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência?” (NT, Autocrítica 1). E é precisamente por meio

da ideia do dionisíaco como um *excedente de força*²⁵ que Nietzsche reencontra o sentido do problema vislumbrado em 1872:

*Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anticristã. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei [...] com o nome de um deus grego: eu a chamei *dionisíaca*. (NT, Autocrítica 5)*

O filósofo parece apontar com a expressão “puramente artística” para uma recusa do critério do verdadeiro e do falso, posto que a arte, já não mais vista como redenção metafísica, é capaz de “abarcara um horizonte mais amplo” (STEGMAIER, 2013, p.157). Assim, esse olhar para o dionisíaco pode ser lido exatamente como contraposição ao socratismo e ao cristianismo e a interpretação da vida, comum a ambos, a partir da associação entre razão, verdade e virtude. Dessa maneira, o reencontro do grandioso problema grego na chave da abundância é mais um indício do abandono de qualquer metafísica e da recusa da dualidade. Exatamente por isso, tampouco é possível argumentar a partir da crença em um deus-artista “completamente considerado e amoral, que não constrói como não destrói, [...] se desembaraça da *carência* [Not] de abundância e *superabundância*, do *sofrimento* das contraposições nele apinhadas” (NT, Autocrítica 5, tradução modificada). Portanto, toda a possibilidade da arte se volta, desta forma, para *este lado de cá*; ou seja, não se trata mais do artista como aquele que tem um contato privilegiado com o *Uno-primordial*, que deixa o *Ser-primigênio* se expressar, mas de alguém que conquista uma abundância e a expressa em obra de arte.

3. O Nascimento da Tragédia como inauguração de uma tarefa: “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...”

Não obstante ao caráter negativo de parte da autocrítica nietzschiana a seu livro de estreia, o prefácio de 1886 também aponta para uma questão que nos parece ser central para a compreensão da estética nietzschiana e que ele diz ter sido vislumbrada pela primeira vez em *O Nascimento da Tragédia*. Trata-se da tarefa de “*ver a ciência com a óptica do*

²⁵ Em *Crepúsculo dos Ídolos*, livro no qual Nietzsche de fato retoma o dionisíaco para pensar a arte, o filósofo afirma: "Dioniso: ele só é passível de ser explicado a partir de um excedente de força" (CI, O que devo aos antigos 4).

artista, mas a arte, com a da vida...” (NT, Autocrítica 2). Esse ponto nos parece bastante importante porque nos coloca dentro de alguns pontos centrais do livro de 1872 – e, inclusive, leva à possibilidade de reinterpretação do dionisíaco levada a cabo a partir de 1886. Por um lado, a arte com a óptica da vida, diz tanto respeito à compreensão da tragédia como vetor de uma afirmação da vida, quanto à própria ideia de que a existência só se *justificaria* como fenômeno estético. Por outro lado, ver a ciência com a óptica do artista, remete à verdadeira antinomia da obra, que não se refere à relação entre os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco – no fundo, apesar da tensão entre ambos, eles estão sempre em vias de uma conciliação mais ou menos bem sucedida, o que, inclusive, resulta nas diferentes manifestações artísticas –, mas sim entre Sócrates e Dioniso. E tal antinomia se desenvolve em dois âmbitos específicos: no ocaso da tragédia pelas mãos do socratismo estético de Eurípedes; e na ideia de que, no limite, o otimismo teórico socrático acaba por ver emergir o *conhecimento trágico*, e a ciência acaba por transmutar-se em arte, o que é simbolizado pelo fato de que até mesmo Sócrates, ao final da vida, tornara-se músico.

Para esclarecer melhor uma tal *tarefa* de seu pensamento que o filósofo reconhece ter sido inaugurada por *O Nascimento da Tragédia*, é interessante olharmos com cuidado tanto para o problema da ciência ali colocado, quanto para a relação entre arte e vida. Em primeiro lugar, retomemos a narrativa nietzschiana acerca da decadência da tragédia a fim de apontarmos para o pano de fundo crítico a respeito da ciência e da cultura modernas, e para analisarmos a formulação do conhecimento trágico. Segundo Nietzsche, a decadência da cultura helênica é fruto de uma nova forma de lida diante do mundo e da existência, e o primeiro sinal apontado por ele desse acontecimento é a reformulação de alguns elementos da tragédia com Eurípedes. E é notável o fato de que o primeiro aspecto que é fonte da objeção nietzschiana é a tentativa euripidiana de levar “*o espectador*” à cena: por “seu intermédio o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco” (NT 11) e isso significa também uma recusa daquilo que é grave e grandioso na existência, justamente aquela sabedoria tipicamente dionisíaca.

Mas o mais importante dessa primeira objeção é o fato de que ela se abre para uma segunda questão ainda mais fundamental: tudo aquilo que é considerado incomensurável e inexplicável é rejeitado, buscando-se colocar em seu lugar o *entendimento*, o que se desdobra na tentativa de uma *justificação lógica* para a existência. Se ainda há qualquer

possibilidade de excitação ele se dá por meio de “frios pensamentos paradoxais” e “afetos ardentes”, e não mais por meio do êxtase dionisíaco. Afirma o filósofo sobre a que se prestou Eurípedes: “Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não dionisíacas” (NT 12). Ao invés da *intuição* da essência e da afirmação e assunção do problemático na existência, a nova tragédia se propõe a corrigir a existência através da associação entre verdade, razão e virtude e se colocando contra tudo o que é instinto e “falsificação”. Nesse ínterim, de acordo com o filósofo, a tragédia torna-se um apêndice do pensamento e com isso emerge também a pretensão de que ela sirva de instrumento à verdade e à virtude.

Portanto, essa tendência não dionisíaca na tragédia, ou melhor, no drama euripidiano esconde um acontecimento mais profundo, do qual Eurípedes é apenas uma máscara: a emergência de Sócrates como modelo para uma cultura em processo de degeneração. A esse acontecimento Nietzsche chama de fundação da arte a partir de um *socratismo estético*, que pode ser sintetizado na sentença “tudo deve ser inteligível para ser belo”, correlato estético do princípio socrático “tudo deve ser consciente para ser bom” (NT 12). A partir dessa compreensão emerge uma desvalorização da tragédia mais antiga em sua ausência de razões e contrarrazões, em sua incapacidade para a verdade conforme o entendimento (cf. NT 14). Nesse sentido, é a superafetação socrática para a *necessidade* de lógica e compreensão intelectual o ponto no qual Nietzsche encontra um momento decisivo para a decadência da cultura helênica. Mas é também por meio do próprio Sócrates que o filósofo alemão observa a impossibilidade de uma existência inteiramente dirigida pela lógica, o que, segundo ele, pode ser comprovado pelo fato de que Sócrates põe-se, na prisão, a praticar música. Um tal acontecimento é para Nietzsche o sinal da seguinte dúvida socrática: “Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?” (NT 14). E, tomando como ponto de partida esse acontecimento particular da vida de Sócrates e as perguntas por ele suscitadas, Nietzsche chega a uma consideração central acerca da ciência de um modo geral:

[...] ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em

condições, não só de conhece-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o *objetivo propriamente visado por esse mecanismo* (NT 15).

O tipo do *homem teórico*, do qual Sócrates é o exemplo *par excellence*, é caracterizado por Nietzsche como aquele que tem seu prazer na busca por um desvelamento cada vez mais feliz do real, por um fundamentar o real e, assim, tornar a existência compreensível e, por isso, justificada. E procurar por uma tal justificação se dá na crença de que por meio do pensamento adequado – “da dialética do saber” – é possível eliminar o erro, fonte e exemplificação do mal em si mesmo. A questão é que, na impossibilidade de uma fundamentação e esclarecimento por completo da vida e do mundo por meio do entendimento, é à criação, ao mito e à arte que se volta a recorrer. Por isso, ele afirma que o transmutar-se em arte é o objetivo propriamente visado, posto que é consequência necessária e propósito final da ciência. Há um inesclarecível do qual o pensamento lógico, ainda que se esforce por revelar alguns motivos, não é capaz de desvelar por completo, pois “a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos” e não se pode “medir por completo o círculo”. Dessa forma, segundo Nietzsche, no momento em que a ciência atinge seus limites, assistimos ao naufrágio de seu “otimismo oculto na essência da lógica”, e nesse momento percebe-se que “a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda” (NT 15).

Emerge assim, no lugar do otimismo teórico, uma nova forma de conhecimento, o *conhecimento trágico*, uma redescoberta da finitude e do problemático da existência que leva de novo à “necessidade trágica da arte”. Mais uma vez, explicita-se o fato de que a oposição mais importante de *O Nascimento da Tragédia* não se dá entre os impulsos artísticos apolíneos e dionisíacos, mas entre Sócrates e Dioniso, entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*:

Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia [...] (NT 17).

Mas qual é o limite da *consideração teórica* que permite o reencontro da *consideração trágica* e, portanto, um *renascimento da tragédia*? O limite a que Nietzsche se refere é a

revelação kantiana de que o espaço, o tempo e a causalidade não eram “leis totalmente incondicionais de validade universal” – que, como tal, garantiriam a possibilidade de se alcançar a essência da realidade –, mas “serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas” (NT 18). Daí – tendo em vista que a tragédia deve sua origem ao espírito da música e que a música, por sua vez, como arte não-figurativa dionisíaca, simboliza a essência do existente, é expressão diretamente do âmago da unidade primordial – somente a arte dionisíaca está em condições de superar aqueles limites nos quais a ciência sempre esbarra. No momento no qual o pensamento lógico-científico encontra seus limites, surge novamente a arte como justificação para a existência e, portanto, a esperança e a *necessidade* de um renascimento da tragédia.

Entretanto, a emergência do *homem teórico* representou não só o início da decadência da tragédia, mas, mais do que isso, significou a irrupção de um modelo para a cultura caracteristicamente inestético. Isso porque a arte, ao invés de estar vinculada aos impulsos artísticos dionisíacos e apolíneos, passa a se realizar sob o jugo do entendimento, crítica que recai sobre Eurípedes, mas também sobre a ópera, a manifestação artística que ele considera ali a representação do espírito da arte e cultura modernas. Não por acaso, Nietzsche identifica a cultura socrática com a “cultura da ópera” para depois afirmar: “A ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes” (NT 19). E o interessante desse aspecto da crítica nietzschiana é que uma tal forma de arte, para além de revelar a decadência do artista, possui em sua gênese a busca pela satisfação de uma *necessidade* totalmente inestética. Trata-se de uma arte que se caracteriza pela “glorificação otimista do ser humano em si”, que perdeu tanto o prazer pela aparência, próprio das artes figurativas apolíneas, quanto a profundidade extática dionisíaca da música, uma vez que é uma forma artística em cujas fontes primordiais não está o âmbito estético, “que, a bem dizer, se contrabandeou de uma **esfera meio moral** para o domínio artístico” (NT 19, destaque nosso). A polêmica de Nietzsche dirige-se contra o *stilo rappresentativo* e o recitativo que dominavam a ópera, nos quais a música fica submetida ao entendimento da palavra, buscando seu efeito sobre o espectador a partir da clara exposição de um afeto por meio do texto, de modo que a música torna-se mero meio para a diversão do homem inestético, teórico, alexandrino, moderno.

Na “cultura da ópera” a música teria perdido assim seu solo dionisíaco e, com isso, a própria arte teria perdido sua força mítica, dando continuidade ao processo de estabelecimento do socratismo estético como parâmetro para a legitimação das expressões artísticas iniciado por Eurípedes. Ao invés de uma introvisão do problemático da existência como necessário, ao invés de um pendor descomunal para o doloroso na existência, a própria experiência da arte passa a ter uma dimensão exclusivamente moral. E isso se mostra tanto na interpretação da arte como forma de exposição do homem bom e dos belos sentimentos, quanto na compreensão da função catártica da arte – conforme a interpretação aristotélica da tragédia como descarga patológica, *katharsis*.

Ora são a compaixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora, ora devemos sentir-nos exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo; e com a mesma certeza com que acredito ser, para um número incontável de indivíduos, precisamente esse, e somente esse, o efeito da tragédia, com a mesma clareza se deduz daí que todos eles, junto com os estetas que os interpretam, nada aprenderam da tragédia como suprema *arte* (NT 22).

Portanto, o fundamental da objeção nietzschiana ao *socratismo estético* e ao *otimismo teórico* dele correlato é que partem da presunção de que não só é possível conhecer o ser, como é necessário *corrigi-lo*. A arte que pretende apresentar os bons e as virtudes é aquela que aderiu à “verdade” como medida da existência, é aquela que transporta para a esfera artística a “equação socrática: razão = virtude = felicidade” (CI, Sócrates 4). É nesse sentido, que o filósofo observa que a pergunta mais difícil de *O Nascimento da Tragédia* – apesar de não realizada abertamente foi: “O que significa sob a ótica da *vida* – a moral? ...” (NT, Autocrítica 4). Com uma tal pergunta, Nietzsche mostra que sua narrativa sobre a morte da tragédia tinha como pano de fundo uma crítica à interpretação e significação *somente* moral da existência como a empreendida por Sócrates – e, posteriormente, pelo cristianismo – que associa razão, verdade e virtude, desqualificando toda a aparência como mero erro e, assim, desvalorizando também a arte naquilo que lhe é mais próprio. O correlato de uma tal compreensão da existência é justamente aquele socratismo estético que encontrou sua primeira expressão em Eurípedes, mas tornou-se também dominante na “cultura da ópera” moderna. E a repercussão dessa compreensão na moral cristã é onde Nietzsche encontra uma continuidade entre seus problemas de 1872 a 1886. Afirma ele:

Na verdade, não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda arte* ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprov-a, condena-a. [...] sentia eu também desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro (NT, Autocrítica 5).

Uma tal interpretação tardia do que estava em jogo em *O Nascimento da Tragédia* ajuda a compreendermos justamente a segunda parte da tarefa apontada em *Tentativa de Autocrítica*, a saber: *ver a arte com a óptica da vida*. A compreensão da arte como atividade propriamente metafísica desta vida, conforme Nietzsche indica no *Prefácio a Richard Wagner*, é a revelação de dois âmbitos presentes no livro de 1872. Por um lado, ali, a arte – representada pela tragédia ática e pelo drama musical wagneriano – apresenta-se como elemento de afirmação da totalidade da existência, algo recusado tanto pelo otimismo teórico, quanto por seu correlato socratismo estético, que acreditam poder afastar aquilo que é problemático na existência. A questão é que uma tal perspectiva busca substituir o duro, o feio e o erro próprios da vida pela verdade, acreditando poder assim eliminá-los da existência e do mundo. Mas eliminar esses aspectos significa querer negar uma parte integrante do todo da vida, e negar uma tal parte significa pressupor que a existência e o mundo poderiam ser *outros* que não estes que são.

Isso nos leva, por outro lado, à segunda questão de *O Nascimento da Tragédia* ligada à ideia de ver a arte com a óptica da vida. Voltamos a nos referir nesse ponto à afirmação de que apenas como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente. Retirando o peso da ideia de uma “justificação” para a vida, nos interessa aqui o fato de que tomar a existência e o mundo como *fenômeno estético* significa a recusa de uma interpretação moral do mundo e da existência, ou seja, a desvinculação de ambos do ponto de vista único da verdade. Para ser mais preciso, ao tomar a vida em sua dimensão estética, Nietzsche parece querer tomá-la em sua totalidade, sem precisar negar qualquer um de seus aspectos, ou seja, assumindo a perspectiva, a aparência e o erro não como uma falha, mas como aspectos necessários da vida. Dessa forma, para além das implicações advindas da compreensão da arte e do mundo a partir da distinção entre aparência e Uno-primordial, afirmar a arte como atividade propriamente metafísica é afirmar que por meio dela a vida em sua totalidade se não se torna absolutamente

“compreensível” – como pretendia Sócrates –, torna-se “justificável”, na medida em que não elimina aquilo que é problemático, mas sim o afirma.

Como veremos, em certa medida, uma tal interpretação se mostra uma constante do pensamento nietzschiano, algo que se torna bastante patente com a retomada da ideia de vida como *fenômeno estético* como Nietzsche o faz em *A Gaia Ciência* no aforismo “*Nossa derradeira gratidão para com a arte*” ao ressaltar: “Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*” (GC 107). Contudo, o filósofo ao longo de sua trajetória abandona alguns dos pressupostos de *O Nascimento da Tragédia*, algo que pode ser notado pelo desaparecimento da duplicidade entre o apolíneo e o dionisíaco e entre aparência e Uno-primordial para explicar a arte²⁶, por exemplo. Do mesmo modo, pelo fato de que Nietzsche, ao invés da vida como fenômeno estético ser “justificada”, ela torna-se “suportável”. E, de um modo mais geral, observa-se que a interpretação da arte como “atividade propriamente metafísica” nunca mais será reabilitada em seu pensamento. Em todos esses casos, uma possível explicação para as mudanças de perspectiva, que é também o indício de uma mudança de perspectiva especificamente acerca da arte, é que, a partir de 1878, Nietzsche busca retirar de sua filosofia qualquer resquício de interpretação metafísica da existência e do mundo. Algo que em 1886 se consolida com a distinção realizada por ele mesmo entre “arte do consolo metafísico” – compreensão implicada em *O Nascimento da Tragédia* – e “arte do consolo *deste lado de cá*”, que nos parece ser o duplo também de uma tensão entre “metafísica de artista” e “*fisiologia da estética*”.

²⁶ Aqui cabe uma explicação, que só poderá ser explicitada de maneira mais completa ao longo desta dissertação. Apesar de reconhecermos que em *Crepúsculo dos Ídolos*, livro de 1888 – último ano de atividade intelectual de Nietzsche –, o filósofo retoma brevemente a noção de apolíneo, o registro é bastante diferente daquele de 1872. Um dos elementos que colaboram para uma tal compreensão é o fato de que Nietzsche, a partir de 1878, se recusa a qualquer distinção dentro do mundo entre “aparência” e “Uno-primordial”, de modo que é enfraquecida a duplicidade apolíneo-dionisíaco. Um outro elemento, presente no próprio *Crepúsculo*, é que mesmo o apolíneo fica sob o signo da “embriaguez”, expressão fisiológica “dionisíaca” segundo o argumento de *O Nascimento da Tragédia*. Nesse sentido, tendemos a concordar com Rabelo quando ele afirma que, em 1888, há uma expansão da ideia do dionisíaco “segundo a qual a ‘aparência’ é a única realidade, e que esta deve ser afirmada sem restrições. Esta afirmação integral é exatamente o núcleo de caracterização deste ‘novo’ Dioniso, que incorpora, em sua univocidade antimetafísica, aspectos antes atribuídos a Apolo” cf. RABELO, R. *A arte no pensamento maduro de Nietzsche*. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas, SP: [s.n.], 2011, p.130.

O que estamos afirmando é que ao abandonar a duplicidade de 1872 e ao criticar em 1886 sua formulação do deus-artista inconsiderado e amoral, Nietzsche está indicando uma nova perspectiva para se pensar o artista e a arte. Apesar do filósofo manter-se na compreensão da arte como possibilidade de afirmação da vida, isso já não se dá por meio de um contato com o coração das coisas, com o cerne da existência, com o Uno-primordial. Como pretendemos mostrar nos próximos capítulos, com a ideia da *necessidade* de *abundância* e *superabundância* na produção artística, Nietzsche reformula o problema da arte e abre a possibilidade de pensar a partir da problemática de sua *fisiologia da estética*. Mas para compreendermos isso, precisamos, antes de qualquer coisa, analisar como ele realizou um distanciamento daqueles elementos que o levaram a caracterizar *O Nascimento da Tragédia* – ou parte do livro – como uma “metafísica de artista” como forma de enfatizar *este lado de cá*. E nossa hipótese é que foi por meio da realização de um exercício autocrítico sobre alguns aspectos importantes de sua primeira obra que, em *Humano, demasiado humano*, ele iniciou um processo de reformulação de sua problemática estética buscando se desvencilhar dos resíduos metafísicos ainda presentes em 1872. Nesse sentido, para reorientar sua estética, Nietzsche precisou realizar, antes de qualquer coisa, a tarefa de mandar “um dia ao diabo a ‘consoladora’ metafísica”, e – para ser ainda mais fiel à sua própria trajetória – “a metafísica em primeiro lugar!” (NT, Autocrítica 7).

CAPÍTULO II

1. A reorientação do pensamento de Nietzsche: “ao diabo toda ‘consoladora’ metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar!”

A frase que encerra o último aforismo do prefácio de 1886 a *O Nascimento da Tragédia* é reveladora se olharmos para o primeiro livro publicado por Nietzsche após sua incursão estética de 1872. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres* foi descrito por Nietzsche como “o monumento de uma crise” e como signo de um espírito que se libertou, que “de si mesmo de novo tomou posse” (EH, HH 1). Diversos são os elementos que podem apontar para uma grande transformação no pensamento nietzschiano: a escrita em estilo aforismático e em máximas, a linguagem empregada pelo filósofo e a ênfase nas ciências são somente alguns deles. Mas a marcação de uma distinção em relação a seu livro de juventude é ainda mais profunda se levarmos em consideração a emergência de uma crítica direta à metafísica, que se torna central em seu pensamento dali em diante. Em uma anotação do final de 1882 e início de 1883, Nietzsche aponta para uma crise vivenciada em 1876, e para uma transformação que se iniciou no verão daquele ano: “produzir uma razão e *tentar* viver na maior sobriedade, sem pressupostos metafísicos” (eKGWB/NF-1882,4[111]).

Não é por menos que, exatamente como monumento de uma crise e de uma libertação, a tentativa de viver apartado de “pressupostos metafísicos” significou também, necessariamente, se distanciar de algumas concepções de sua juventude e, logo, de suas principais referências intelectuais de então. E precisamente o ano de 1876, período no qual Nietzsche começa a preparar *Humano*, é um momento chave dessa mudança (cf. D’IORIO, 2014, p.12). Naquele ano, convidado por sua amiga Malwida von Meysenburg, o filósofo alemão viaja para Sorrento, no sul da Itália, para cuidar de sua saúde e se afastar de suas obrigações como professor de filologia clássica na Universidade da Basileia. E a viagem significou para Nietzsche a possibilidade de repensar suas publicações anteriores e a, inclusive, afirmar sua pretensão em suspender os resíduos metafísicos presentes ali, como lemos em um apontamento escrito no período de Sorrento: “Aos leitores de meus escritos anteriores, quero expressamente declarar ter abandonado as posições metafísico-estéticas, que são essencialmente dominantes ali: elas são agradáveis, mas insustentáveis” (eKGWB/NF-1876,23[159]). O que Nietzsche diz pretender deixar claro que

“abandonou”, portanto, é o caráter metafísico de parte de suas reflexões estéticas presentes, principalmente, em *O Nascimento da Tragédia*.

E é curioso o fato de que uma tal afirmação se dá exatamente no mesmo período no qual o filósofo alemão trabalha na elaboração de *Humano, demasiado humano*. A demarcação da renúncia especificamente de suas “posições metafísico-estéticas”, é o índice de algo que veio a se confirmar mais tarde: o distanciamento de alguns elementos de 1872 e a busca por retirar tais resíduos de seus escritos a partir da publicação do livro de 1878²⁷. E é possível relacionarmos um tal afastamento com a recusa das “fórmulas schopenhauerianas” e do “wagnerismo” reconhecidos como problemas na *Tentativa de Autocrítica*. Dessa forma, *Humano* funciona como colocação entre parênteses de alguns elementos de *O Nascimento da Tragédia*, o que pode ser notado pelo silêncio acerca de Wagner, pelas críticas a Schopenhauer, pela colocação em questão da ideia de gênio e da noção de contemplação desinteressada e pela tomada da ciência como continuação da arte (cf. HH I 222). Vale notar ainda o fato de que Nietzsche reconhece em uma carta endereçada a Cosima e Richard Wagner pouco antes do lançamento de *Humano*, que tal livro é um marco na exposição de seu próprio pensamento: “Este livro provém de mim: eu trouxe à luz nele meu mais íntimo sentimento sobre coisas humanas e pela primeira vez percorri a periferia de meu próprio pensamento” (KSB 5, n.676). A realização de uma tal confissão logo a Wagner é a revelação de uma transformação em andamento e a demarcação de que sua anterior utilização de Schopenhauer e Wagner como meios de expressão já não se dá no novo livro, o que também se confirma na carta pelo fato do filósofo ressaltar não conhecer “ninguém agora que seja simpatizante de meu pensamento”.

A polêmica que viria a ser travada com o músico alemão nos anos posteriores não é, portanto, o mero produto de uma falha na amizade, mas o desdobramento de um processo de desprendimento de suas primeiras referências para o encontro de uma perspectiva mais própria. “O que em mim então se decidiu não era uma ruptura com Wagner – eu percebi um total desvio de meu instinto, do qual um desacerto particular, fosse ele Wagner ou a cátedra da Basileia, era apenas um sinal” (EH, HH 3), frisa Nietzsche ao refletir sobre

²⁷ Nesse ponto, estamos de acordo com a interpretação de Paolo D’Iorio, segundo a qual o “período wagneriano” mostra-se como um desvio na evolução da filosofia de Nietzsche cf. D’IORIO, Paolo. Nietzsche na Itália. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, especialmente p. 72s.

Humano em Ecce Homo. E a tentativa de colocar o caminho de seu pensamento na trilha de seu mais próprio instinto nos parece ser iniciada com os aforismos do livro de 1878. Isso não significa renegar *O Nascimento da Tragédia*, mas reconhecer aquelas fórmulas de seu primeiro livro que são frutos de suas aproximações com a filosofia schopenhaueriana e com o projeto cultural wagneriano – os dois pontos fundamentais sobre o qual incidem sua autocrítica posterior. Dessa forma, as objeções que Nietzsche levanta sub-repticiamente contra aquilo que no livro de 1872 caracteriza uma “metafísica do artista” são os sinais de um tal exercício, que em *Aurora* e, mais intensamente, *A Gaia Ciência* começa a ganhar contornos afirmativos com a consolidação de um caminho e de problemas próprios.

Assim, apesar de não ter expressado abertamente – como em 1886 veio a fazer na *Tentativa de Autocrítica* –, a tentativa de delimitar seu pensamento é acompanhada por uma autocrítica, ou seja, “não como polêmica em torno de Wagner e Schopenhauer [...], mas, pelo contrário, como polêmica em torno da síntese vertiginosa que o próprio Nietzsche havia feito” (BARBERA, 2014, p.369). E, conforme interpretamos, aí reside a condição de possibilidade de assunção de uma outra perspectiva. Nosso ponto de vista sustenta-se a partir da observação não só da ênfase nas “virtudes científicas” como instrumento de oposição à metafísica e à moral (cf. VIESENTEINER, 2013, p. 22), mas também pelo lugar ambíguo assumido pela arte, pelo silêncio acerca de Wagner²⁸ – figura praticamente ausente entre 1878 e 1882, mencionado abertamente apenas em quatro oportunidades –, pelas diversas críticas dirigidas a Schopenhauer e pela recusa a noções anteriormente empregadas por ele mesmo. Essas são as marcas de uma tentativa de reorientação do pensamento, ou melhor, são as figuras que aparecem sobre o pano de fundo da busca pela delimitação dos contornos de seu próprio pensamento.

Olhar para o *Humano* em contraste com sua “metafísica de artista” é, portanto, fundamental para compreendermos de modo mais preciso os aspectos que Nietzsche viu de problemático em *O Nascimento da Tragédia* e, inclusive, como ele encontrou a partir disso um caminho mais próprio para sua filosofia. Dessa forma, pretendemos mostrar

²⁸ Burnett também ressalta esse silêncio, principalmente em *Humano*: “Se na última extemporânea Wagner foi objeto da máxima atenção, no novo livro o compositor não recebe nenhuma referência, a não ser indireta, numa demonstração clara de repúdio. De fato, um momento singular estava se encerrando” (BURNETT, 2010, p.312).

que, mesmo de maneira indireta, há um exercício autocrítico de Nietzsche – bastante frequente em *Humano* e mais esporádico em *Aurora* e *A Gaia Ciência* – que funciona como abertura de uma nova via. Nossa hipótese é que tal autocrítica significa o movimento de conquista de uma liberação, sendo a tarefa nitidamente “negativa” de 1878 um instrumento de propulsão importante.

E é interessante nesse movimento de recusa à metafísica, que em um apontamento do verão de 1878, no qual aponta ironicamente os efeitos de Schopenhauer – dentre os quais “milagres crentes como a Senhora Wagner”, “gênio e inspiração em Wagner” e “Schopenhauer como átrio do cristianismo” –, Nietzsche destaca: “A *pessoa* veio para a superfície, ele tipicamente como filósofo e promotor da cultura” (eKGWB/NF-1878,30[9]). Ou seja, na crítica à metafísica schopenahueriana, que redundava também em uma autocrítica, já se mostra um desenvolvimento embrionário do que em 1886 será central – conforme argumentaremos principalmente no segundo capítulo – em sua estética: a *inferência regressiva*, o método de análise que vai “da obra ao ator, do ato ao agente, do ideal àquele que *dele necessita*” (GC 370). Não por acaso, um dos aspectos mais importantes da crítica desenvolvida por Nietzsche em *Humano* é a negação da existência de uma “necessidade metafísica” [*“metaphysische Bedürfniss”*] do homem, algo que ele havia assumido, em consonância com Schopenhauer, em *O Nascimento da Tragédia*. E é por meio do recurso às ciências que o filósofo alemão não só se desprende de alguns de seus pressupostos do “período wagneriano”, como encontra uma outra orientação para sua estética.

Nesse sentido, a trajetória de pensamento desenhada no período – da negatividade de *Humano* para uma tarefa cada vez mais afirmativa nos dois livros subsequentes – é compreensível se tivermos em vista que o filósofo alemão precisava, antes de tudo, deixar clara uma mudança de perspectiva e um desacerto com sua estética juvenil, o que nos leva a aceitar a necessidade de “colocar entre parênteses a fase wagneriana” (D’IORIO, 2014, p.73). E se Nietzsche não chega em nenhum momento a citar abertamente seu livro de juventude para criticá-lo, como veremos, ele indica em diversos momentos seu propósito de realizar uma revisão de suas próprias compreensões anteriores. Não por acaso, na continuação do apontamento de Sorrento em que fala que renunciou a suas posições metafísicos-estéticas, ele afirma: “Quem se permite prematuramente a falar em público, normalmente é obrigado a se contradizer logo depois publicamente” (eKGWB/NF-

1876,23[159]). Que parece receber seu justo complemento em uma espécie de “*mea culpa*” irônico publicado em *Humano*:

[...] não houve filósofo que afinal não tenha olhado com desdém – ou no mínimo com suspeita – para a filosofia que criou em sua juventude. – Mas talvez ele não tenha falado publicamente desta mudança, por ambição ou – como é provável nos seres nobres – por delicada atenção aos seus adeptos (HH I 253).

2. A autocrítica de Nietzsche em *Humano, demasiado humano*: “monumento de uma crise”

O exercício autocrítico como reorientação do pensamento de Nietzsche pode ser encontrado em diversas passagens de *Humano*, nos quais o filósofo parece elaborar de maneira sutil contraposições a alguns aspectos centrais de sua “metafísica de artista”. Os principais elementos que entrarão em cena para tanto são: a emergência de uma “certa cientificidade” – para usar os termos do prefácio de 1886 à obra 1878 – como ponto de partida da reflexão; a crítica à crença em dualidades própria do pensamento metafísico; a suposição de uma “origem miraculosa” para as coisas de mais alto valor, incluindo a arte; a objeção à noção das “necessidades metafísicas”; e a reconfiguração da noção de “gênio”. Um tal exercício se completará ainda com a tematização da ideia de “consolo” em *Aurora* e da afirmação radical da “aparência” contra a compreensão da possibilidade de dizermos algo acerca da “essência da realidade” em *A Gaia Ciência*. Todos esses elementos constituíam alguns dos pontos mais importantes de sustentação das reflexões estéticas de *O Nascimento da Tragédia* e nossa hipótese é que a crítica a eles fornece as condições para a re colocação do problema da arte. Começemos pela autocrítica de *Humano*.

Primeiramente, é válido notarmos que, em 1872, o filósofo afirmara – na primeira frase de seu livro – que a ciência estética somente conquistaria o verdadeiro problema da arte grega pela via da *intuição* [*Anschauung*]²⁹. Essa compreensão parece se dissolver em

²⁹ O trecho que me refiro é a abertura do primeiro parágrafo de *O Nascimento da Tragédia*, onde se lê: “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 dionisíaco” (NT 1). Inclusive, o fato de Nietzsche recorrer à *intuição* foi um dos problemas encontrados no livro à época de sua publicação, o que pode ser notado pela crítica feita pelo também jovem filólogo Ulrich Von Wilamowitz-Möllendorf ao livro: “O senhor Nietzsche não se apresenta como

1878, na medida em que Nietzsche aponta para uma abordagem diametralmente oposta. Já na dedicatória em homenagem ao centenário da morte de Voltaire e na citação – em uma página intitulada *Em lugar de um prefácio* – do *Discurso do método* de Descartes é o ideário iluminista de libertação dos preconceitos por meio do conhecimento aliado ao método que está colocado em cena³⁰ (MACHADO, 2013, p.84). Dessa forma, Nietzsche estabelece claramente uma relação entre os dois franceses – e que liga-se diretamente à sua própria pretensão: ambos buscaram a libertação da tradição por meio do espírito científico. Isso pode ser notado tanto no fato de Nietzsche se referir a Voltaire como “um dos maiores libertadores do espírito” (HH I, Dedicatória), quanto no trecho de Descartes, retirado do *Discurso do método*, citado por Nietzsche.

... acudiu-me passar em revista as diversas ocupações que os homens têm nesta vida para procurar escolher a melhor; e, sem nada querer dizer das dos outros, pensei que o melhor que tinha a fazer era continuar naquela em que me encontrava, isto é, empregar toda a vida em cultivar a minha razão, e progredir o quanto pudesse no conhecimento da verdade, seguindo o método que me havia prescrito. Experimentara contentamentos tão extremos, desde que começara a servir-me deste método, que não acreditava que se pudessem receber nesta vida outros mais suaves nem mais inocentes; e descobrindo todos os dias por seu intermédio algumas verdades, que me pareciam bastante importantes, e comumente ignoradas pelos outros homens, a satisfação que eu tinha preenchia tanto meu espírito que tudo o mais não me interessava (*Discurso do Método*, III 5).

Sem dúvidas, o fato de recorrer a Descartes não pode ser tomado como uma adesão nietzschiana ao pensamento cartesiano, uma vez que, com exceção dessa citação, Nietzsche em nenhum outro momento demonstra afinidade com o filósofo francês – pelo contrário, ele é até mesmo alvo de algumas de suas críticas à ideia do “Eu” como sujeito nuclear e substrato causal do pensamento (cf. GC 357; ABM 16, 191). Contudo, observando-se a escolha feita por Nietzsche desse trecho específico, pode-se dizer que *Humano* “é um livro que parte das sensações de libertação, de verdade consigo, de aprofundamento, de convicções pessoais, de uma produção filosófica autônoma – tudo

pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora no sentido de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com os dos jornalistas, ‘escravos da folha do dia’ (§20)” (WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, 1872 *In* MACHADO, 2005, p.56). Sobre as disputas em torno das teses de *O Nascimento da Tragédia* cf. MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

³⁰ Cabe lembrar que Voltaire é um dos grandes nomes do Iluminismo francês e Descartes é um marco de fundação da filosofia moderna. Acerca do interesse de Nietzsche sobre os escritos de Voltaire cf. BROBJER, Thomas. *Nietzsche’s Philosophical Context: An Intellectual Biography*. Chicago; Urbana: University of Illinois Press. 2008.

guiado e regulado pelo emprego da razão” (MACHADO, 2013, p.82-83). Isso liga dois aspectos importantes do livro, uma vez que aponta não só para a busca de um desprendimento, mas também para a afirmação da necessidade de recorrer a um método para tanto. Aliás, precisamente o método parece ser colocado em jogo, neste momento, como forma de promover a liberação das crenças baseadas na tradição e como forma de se precaver de possíveis “erros”. E Nietzsche o reconhece em *Ecce Homo* ao afirmar sobre o livro: “Um erro após o outro é calmamente colocado no gelo, o ideal não é refutado — ele congela...” (EH, HH 1). Portanto, em *Humano*, a ciência ocupa uma função propedêutica (VIESENTEINER, 2013, p.34-35), é o instrumento utilizado por Nietzsche para abrir caminho para a afirmação do *espírito livre* como aqueles que buscam apropriar-se da ciência como meio de reapropriarem-se de si mesmos.

Não por acaso, no aforismo que abre *Humano*, ao invés da *certeza imediata da intuição*³¹, Nietzsche toma como seu ponto de partida “o mais novo dos métodos filosóficos”, que não se concebe distinto das ciências naturais (HH I 1). Esse aforismo, que inaugura um novo momento do pensamento do filósofo alemão³², toma a “filosofia histórica” como método para evitar os “erros da razão” provenientes dos preconceitos metafísicos³³. E quais são esses erros? Salta aos olhos o fato de que a primeira de suas fontes de críticas em relação à metafísica é a crença em opostos, algo que ele faz por meio de uma crítica

³¹ E reforça nosso argumento o fato de que tal “certeza imediata” nunca mais foi requisitada por Nietzsche como princípio argumentativo, sendo que em *Além de Bem e Mal* ele chega até mesmo a criticar a noção, claramente objetando Schopenhauer: “Ainda há ingênuos observadores de si mesmos que acreditam existir ‘certezas imediatas’; por exemplo, ‘eu penso’, ou, como era superstição de Schopenhauer, ‘eu quero’ [...]. Repetirei mil vezes, porém, que ‘certeza imediata’, assim como ‘conhecimento absoluto’ e ‘coisa em si’, envolve uma *contradictio in adjecto*: deveríamos nos livrar, de uma vez por todas, da sedução das palavras” (ABM 16).

³² Sobre a importância do aforismo 1 de *Humano, demasiado humano* para a inauguração do empreendimento filosófico propriamente nietzschiano Bruno Machado argumenta: “defendemos que no aforismo 01 de MA I, Nietzsche anunciou tanto um projeto, quanto um plano interpretativo para sua filosofia. Portanto, estaríamos diante de um texto único, pois não há muitos aforismos nos quais Nietzsche apresentou sua filosofia de forma tão contundente e completa. No escrito, em um mesmo movimento, temos contato com a natureza da sua empresa crítica, com os termos de sua proposta metodológica e com o alcance positivo de sua perspectiva filosófica. Julgamos que tal particularidade se efetivou pela necessidade de expor os novos rumos filosóficos estabelecidos a partir de 1878” (MACHADO, 2013, p.8). Por outro lado, cabe ressaltar que isso não significa que o exercício filosófico de Nietzsche inicia-se em *Humano*, principalmente pelo fato de que, como argumenta D’Iorio, as reflexões sobre os filósofos pré-socráticos e o texto *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* do filósofo alemão já apresentam “o espírito analítico e desagregador da filosofia” cf. D’IORIO, Paolo. Nietzsche na Itália. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 73.

³³ No decorrer do capítulo veremos com mais cuidado o lugar da história no pensamento de Nietzsche. De antemão, ressaltamos a seguinte afirmação: “Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos” (HH I 2). Com isso, Nietzsche aponta para o caráter transitório do homem e do mundo e termina o aforismo com a constatação de que “tudo veio a ser; não existem fatos eternos: assim como não existem verdades absolutas. – Portanto o filosofar histórico é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia” (HH I 2).

à tradição de um modo bem geral, mas também a partir da criação de uma antinomia, a princípio latente, com Schopenhauer.

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 desinteressada 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 ao mesmo resultado em todos eles), que não há opostos, 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. (HH I 1)

A despeito da discussão acerca da existência de resquícios de uma dualidade no pensamento de Schopenhauer – problema colocado por alguns intérpretes do filósofo de Frankfurt (cf. JANAWAY, 1994, p.52-54; BARBOZA, 2001, p.16) –, interessa-nos o fato de que Nietzsche aponta para conceitos marcadamente schopenhauerianos em sua crítica aos opostos, como: “contemplação desinteressada”, “compaixão” e “coisa em si” – tomado emprestado de Kant para caracterizar a Vontade. E é importante notar que, ao tematizar os conceitos schopenhauerianos, Nietzsche lida com questões não só presentes, como fundamentais para parte do argumento de *O Nascimento da Tragédia*. Dessa maneira, as mudanças mais claras de perspectiva indicadas pela ênfase em uma certa cientificidade, pela homenagem a Voltaire e pela citação a Descartes, ganham corpo no início de *Humano* por meio de transformações mais singelas e que remetem a implicações da crítica nietzschiana sobre si mesmo – da qual, apesar de ele não apontar diretamente, ele também não parece se eximir.

Caso nos atenhamos unicamente aos termos empregados por Nietzsche no primeiro aforismo de *Humano*, notamos que ele ressalta que a metafísica *supõe* para “as coisas de mais alto valor uma **origem miraculosa**, diretamente do âmago e da essência da ‘coisa em si’” (HH I 1). Coincidentemente, ele mesmo, poderíamos dizer, *supôs* que na *origem* da tragédia havia “um **miraculoso** ato metafísico da ‘vontade’ helênica” (NT 1, destaque nosso). O emprego de uma tal linguagem na abertura de seu novo livro não nos parece

ser gratuito, ao invés disso, ele significa parte da tentativa nietzschiana de liberação daquilo que não o permitiu exprimir seu próprio problema em 1872. E esse movimento parece também estar em curso também quando Nietzsche afirma que na medida em que se conseguir explicar a religião, a arte e a moral “sem que se recorra à hipótese de **intervenções metafísicas** no início e no curso do trajeto, acabará o mais forte interesse no problema puramente teórico da ‘coisa em si’ e do ‘fenômeno’” (HH I 10, destaque nosso). Essa passagem nos parece sintetizar duas questões problemáticas que o próprio filósofo não estava mais disposto a sustentar: a elaboração da hipótese do surgimento de algo a partir de uma “intervenção metafísica” e a interpretação do existente a partir de uma duplicidade. Aqui, retornamos a *O Nascimento da Tragédia*, na medida em que observamos que se a oposição entre *apolíneo* e *dionisíaco* não era radical, ela estava diretamente ligada à duplicidade entre *aparência* e *Uno-primordial*, que, por sua vez, está intimamente relacionada à distinção schopenhaueriana entre *representação* e *vontade* (DIAS, 1997, p.15).

Ainda que se possa sustentar a inexistência de um dualismo a rigor no pensamento de Schopenhauer, uma vez que, ao invés de tomar como ponto de partida a discussão acerca da primazia do sujeito – conforme o idealismo – ou do objeto – conforme o realismo –, ele parte da ideia de representação (BARBOZA, 2001, p.16), é difícil negar a existência de um resíduo dualista na antinomia entre *representação* e *vontade*. Isso porque, na medida em que a *vontade* é igualada à *coisa em si* e entendida como essência unitária da realidade, como aquilo que subjaz à multiplicidade fenomenal, o mundo da representação ganha sua essência da vontade. Do mesmo modo, em *O Nascimento da Tragédia* a aparência estava ligada ao mundo dos fenômenos e do devir, a essência da realidade estava de fato também em uma unidade originária, o Uno-primordial, também chamado de Ser-primigênio. Em *Humano*, Nietzsche parece querer deixar claro que se liberou de um tal problema e se a crítica à crença em opostos não recai sobre Schopenhauer e sobre si mesmo como filósofos que partiam de uma distinção de mundos ontologicamente cindidos, a pretensão de dizer algo sobre a “coisa em si” é francamente desqualificada.

Mas há ainda uma outra marca do distanciamento em relação às “fórmulas” de *O Nascimento da Tragédia*, trata-se da recusa do conceito de *contemplação desinteressada*. Ainda no primeiro aforismo de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche assevera categoricamente a inexistência da contemplação desinteressada, conceito

schopenhaueriano – também advindo de Kant – utilizado em 1872 para a compreensão do estado estético e do processo de criação do *gênio*. A contemplação desinteressada é a passagem necessária ao puro sujeito do conhecimento que, desprendido da representação e capaz de contemplar as Ideias – instância intermediária entre vontade e representação – torna-se capaz de expressar a essência da realidade, sendo inclusive necessária ao verdadeiro artista. E essa “fórmula schopenhaueriana” sustenta a compreensão do artista como gênio apresentada por Nietzsche em 1872 e encontra-se, por exemplo, na seguinte consideração: “sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NT 5)”³⁴. Nesse sentido, por meio da colocação em questão dos opostos e da contemplação desinteressada, Nietzsche se instala no coração de alguns elementos centrais de suas primeiras considerações estéticas.

E isso, em certa medida, possui implicações importantes também em sua compreensão da arte, uma vez que gera uma *tensão aparente* entre arte e ciência, como podemos notar na seguinte afirmação: “É marca de uma cultura superior estimar as pequenas verdades despreziosas achadas com método rigoroso, mais do que os **erros** que nos ofuscam e alegram, oriundos de tempos e **homens metafísicos e artísticos**” (HH I 3, destaque nosso). A proximidade – por meio do *erro* – entre metafísica e arte apontada por Nietzsche, é colocada em antinomia, portanto, com as “pequenas verdades despreziosas”, que são reconhecidas por ele como marca da cultura superior. Essa compreensão da arte é inteligível se lembrarmos que ele havia estabelecido em *O Nascimento da Tragédia* a arte, e não a moral – é importante frisar –, como a “atividade propriamente metafísica desta vida”. Logo, a arte em tal obra era a atividade que *justificava* a existência e o mundo, que doava sentido e fazia os homens querer a vida em sua totalidade, em seu prazer e horror. Uma vez que a arte foi então interpretada como aquilo que fornece o “profundo sentido” da vida, está aberta a possibilidade de estabelecimento de sua relação com o sentimento metafísico e religioso³⁵ que acontece em *Humano*. No limite, a religião e a metafísica mostram a gênese das coisas do mais

³⁴ Cabe lembrar que, como argumentamos no Capítulo I deste trabalho, Nietzsche assume, nesta interpretação da criação artística, sua dívida para com Schopenhauer. Parte do esforço de *Humano* é exatamente se livrar dos problemas legados pela influência schopenhauerina sobre seu pensamento.

³⁵ E é importante ressaltar, em *Humano*, isso não atesta absolutamente contra *religião e arte*, Nietzsche chega até mesmo a reconhecer uma *necessidade do ilógico* entre os homens: “Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extraí-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas” (HH I 31).

alto valor a partir do âmago de um ente hipostasiado – Deus e “coisa em si” –, assim como Nietzsche fizera com a arte ao argumentar acerca de como a tragédia tornou-se meio de contato *na* aparência *com* o Uno-primordial.

Ao apontar para uma superioridade da ciência, Nietzsche nos parece estar exatamente demarcando que para um espírito científico não cabe mais querer recorrer a qualquer tipo de “consolo metafísico” como forma de *reinterpretar* um infortúnio, interessa mais descobrir as causas do infortúnio (cf. HH I 108). Se parte do argumento de *O Nascimento da Tragédia* dizia respeito à explicação da força da tragédia a partir de sua capacidade de desvelamento da essência da realidade, de doar sentido à vida e fornecer “consolo metafísico”, agora, se coloca como tarefa mostrar que a “necessidade metafísica” não passa de um *erro*. Aliás, precisamente esse “*erro* tornou o homem profundo, delicado e inventivo a ponto de fazer brotar as religiões e as artes”, posto que “não é o mundo como coisa em si, mas o mundo como representação (como erro), que é tão rico em significado” (HH I 29). Mas reconhecer isso não significa, como acontecia em *O Nascimento da Tragédia*, assumir que há de fato uma *necessidade* de consolo metafísico. E um filósofo como Schopenhauer – e, em parte, como Nietzsche – só chegou a ver ali algo como o mais próprio da essência humana pois estava sob “a influência da tradição religiosa ou, no mínimo, sob o poder antigo e hereditário daquela ‘necessidade metafísica’” (HH I 110). Se espírito livre é aquele capaz de sair das amarras da tradição, a filosofia histórica é aquela que tem como função recolocar qualquer “necessidade” *na* história.

Assim, sua mudança de perspectiva acerca da arte e sua crítica a Schopenhauer em *Humano* nos inclinam a acreditar em uma tentativa nietzschiana de distanciamento de sua “metafísica de artista” e de uma certa tradição. E isso serve de ponto de partida para a compreensão de que uma “*necessidade* de consolo metafísico”, tal como elaborada em 1872 e que servia de argumento a favor do drama musical wagneriano, não é algo inerente ao homem, mas uma certa compreensão histórica. Da mesma maneira, tampouco a música pode ser reconhecida como a fonte suprema de um tal consolo, como aquela arte que fala do “coração da coisa”, que possui um privilégio ontológico – que é inclusive a arte da qual depende a força do mito – uma vez que tais crenças também possuem sua história: “Em si, música alguma é profunda ou significativa, ela não fala da ‘vontade’ ou da ‘coisa em si’ [...]. Foi o próprio intelecto que *introduziu* tal significação no som” (HH I 215). E o filósofo ainda vai além ao afirmar o enraizamento da própria música em um tempo e

em um espaço, como lemos em “*Opiniões e sentenças diversas*”, publicada como uma das partes do livro II de *Humano*:

A música, justamente, não é uma linguagem universal, intemporal, como já se disse tão frequentemente em sua glória; ao contrário, ela corresponde exatamente a uma certa medida do tempo, um certo grau de calor e de sentimento, que uma cultura bem distinta e determinada, definida no tempo e no espaço, reconhece por lei interior [...] (HH II 171).

Enquanto em *Humano* Nietzsche se preocupa em se distanciar de várias de suas concepções de juventude em constante exercício autocrítico, *Aurora* e *A Gaia Ciência* também possuem a dimensão autocrítica, na medida em que intensificam a dimensão problemática de certas compreensões anteriores como maneira de pavimentar seu próprio caminho. A historicização da noção de “consolo metafísico” – ou seja, a recusa de seu caráter universal – realizada em 1878, por exemplo, transmuta-se em *Aurora* em uma crítica à própria busca por “consolações”, que é mostrada neste momento como uma tentativa de negação do mundo e, de um ponto de vista fisiológico, como sinal de um adoecimento. Nesse sentido, Nietzsche não somente indica o caráter temporal de uma tal *necessidade* como a coloca sob o signo de uma doença, para a qual os remédios buscados, inclusive nas artes, não só não significam uma solução como fazem aumentar os sintomas do padecimento: “os recursos momentaneamente eficazes, anestésicos e inebriantes, chamados de ‘consolações’, foram tidos como os verdadeiros remédios, e nem mesmo se notou que o preço pago por esses alívios imediatos era frequentemente uma piora geral” (A 52).

Vale notar ainda que nesse mesmo aforismo Nietzsche coloca como questão a *embriaguez* [*Rausch*], indicando que o próprio recurso à mesma não leva a um fortalecimento da vida, mas a seu adoecimento: “os doentes iriam sofrer as consequências da embriaguez e, depois, a privação da embriaguez, e, depois ainda, uma oprimente sensação geral de inquietude, agitação nervosa e indisposição” (A 52). Nesse sentido, Nietzsche retoma duas questões que apareciam em *O Nascimento da Tragédia*, o consolo e a embriaguez, sob uma nova interpretação, vistos agora como sintomas de uma doença histórica³⁶. Assim, radicalizando a tematização da ideia de uma “necessidade metafísica”, Nietzsche vai mais longe apontando como ela mesma é o sinal de um problema mais profundo da

³⁶ Nietzsche não coloca em questão se os gregos eram doentes pelo fato de *necessitarem* da tragédia, uma vez que toda *necessidade* precisa ser vista no contexto de seu próprio tempo.

cultura moderna e, dessa forma, ele parece polemizar com algumas de suas considerações de 1872³⁷:

Os seres de instantes sublimes e arrebatados, que habitualmente, por contraste e devido à pródiga dissipação de suas forças nervosas, sentem-se miseráveis e inconsoláveis, veem aqueles instantes como o autêntico “Eu”, como “si”, e a miséria e o desconsolo como efeito do “fora-de-si”; e por isso pensam no seu ambiente, sua época, todo o seu mundo, com sentimentos de vingança. A embriaguez é a verdadeira vida para eles, o genuíno Eu: em todo o resto veem adversários e estorvadores da embriaguez, seja esta de natureza moral, intelectual, religiosa ou artística. A esses entusiásticos ébrios a humanidade deve muita coisa ruim: eles são infatigáveis semeadores da insatisfação consigo e com o próximo, do desprezo pela época e o mundo e, sobretudo, do cansaço do mundo (A 50).

A exigência da embriaguez, exatamente aquele aspecto *fisiológico* típico do impulso dionisíaco, que, por sua vez, era a fonte mais profunda da *justificação* da existência, é entendida, por conseguinte, como fruto de um cansaço do mundo. A referência, por exemplo, à crença nos instantes de embriaguez como o “autêntico ‘Eu’, como ‘si’” soa como uma retomada da ideia do gênio lírico como aquele que expressa uma *eudade* [*Ichtheit*] que não é a do “homem empírico-real”, mas “a única “eudade” verdadeiramente existente e eterna” (NT 5), que é do próprio Ser-primigênio. Certamente, em *Crepúsculo do Ídolos* a noção de *embriaguez* é retomada como elemento da criação artística³⁸, mas, aqui, uma tal crítica, nos parece advinda do próprio processo de distanciamento de uma das questões de sua “metafísica de artista”. Nietzsche, no entanto, mesmo quando se refere à arte, não deixa claro em *Aurora* qual é essa arte que é tipicamente da embriaguez, do desprezo pela época e pelo mundo. Esse último movimento de desprendimento de suas concepções de juventude só se completa satisfatoriamente em *A Gaia Ciência*, uma vez que somente ali Nietzsche começa a apresentar de modo mais claro sua ruptura com Wagner e elabora de maneira radical a superação do *erro da razão* existente na oposição “coisa em si” e “fenômeno” ou “Uno-primordial” e “aparência”.

A relação entre esses dois âmbitos do acabamento disso que estamos argumentando ser uma autocrítica ou “colocação entre parênteses” de sua “metafísica de artista” – como forma de reorientação do pensamento – estão intrinsecamente articulados. A afirmação

³⁷ Mais uma vez, acreditamos que nosso argumento se sustenta mesmo que o interlocutor de Nietzsche seja Schopenhauer – ou, sub-repticiamente, Wagner – na medida em que a própria linguagem utilizada permanece muito próxima daquela de sua juventude.

³⁸ Cf. CI, *Incursões de um Extemporâneo* 8, 9, 10.

de uma “justificação estética da existência”, a imbricação entre embriaguez e consolo metafísico e Wagner como ideal de artista em *O Nascimento da Tragédia* são todos aspectos de um mesmo problema identificado por Nietzsche: a crença de que o mundo como aparência *justifica-se* em função da experiência de desvelamento da essência da realidade a partir do contato com o em-si dado pelo Uno-primigênio. O que ele recusa a criticar Wagner é o fato de ele tentar ser a máscara artística de Schopenhauer³⁹ e, conseqüentemente, sua própria assunção dessa máscara que resultou na afirmação da arte como consolo metafísico (cf. GC 99). Se Wagner aparecia em *O Nascimento da Tragédia* como o gênio schopenhaueriano que deixava falar a linguagem diretamente da “coisa em si”, do *Ser-primordial*, em 1882, Nietzsche nem mesmo se permite falar de outra coisa que não da *aparência*.

O que é **agora**, para mim, “aparência”! Na verdade, não o contrário de alguma essência – **o que sei eu dizer de qualquer essência, a não ser justamente, apenas os predicados de sua aparência!** Na verdade, não uma máscara morta, que se poderia pôr sobre um X desconhecido e que também se poderia retirar! Aparência, para mim, é o próprio eficiente e vivente, que vai tão longe em sua zombaria de si mesmo, a ponto de me fazer sentir que aqui há aparência e fogo-fátuo e dança de espíritos e nada mais [...]. (GC 54, destaque nosso)

Neste ponto, o filósofo nos parece tratar da “aparência” em um diálogo com suas considerações de juventude, e isso pode ser notado, por exemplo, pelo fato de que ele se preocupa em apresentar o que ela é para ele “agora”. E, mais do que isso, ela não é uma máscara – ou seja, uma figuração do “verdadeiramente existente” – que pode ser colocada e ser retirada revelando a essência do mundo, dito de outro modo, para usar a expressão de *O Nascimento da Tragédia*, não se trata mais de superar a aparência em direção ao Uno-primordial, de rasgar e destruir o “véu de Maia” (cf. NT 1, 2, 18). Pelo contrário, a essência não passa de predicados da aparência, que é “o próprio eficiente e vivente”. Deste modo, qualquer pretensão de “censurar ou louvar o todo”, afirmando-o como fonte de horror, dor ou beleza, como ele mesmo fizera em sua juventude, não passa de imputação de valor em algo que não possui valor *em si*, uma vez que esse todo nem sequer é “atingido por nenhum de nossos juízos estéticos e morais” (GC 109). Com essa reformulação da aparência, pouco resta dos elementos daquela parte de *O Nascimento da*

³⁹ Nietzsche chega a referir-se a Wagner como o “mais famoso dos schopenhauerianos vivos” para depois completar: “Richard Wagner deixou-se desencaminhar por Hegel até a metade de sua vida; e o fez novamente mais tarde, quando começou a ver a teoria de Schopenhauer em seus personagens e a formular a si mesmo recorrendo às noções de ‘vontade’, ‘gênio’ e ‘compaixão’” (GC 99).

Tragédia caracterizada como uma “metafísica de artista”, o que de forma alguma significa que pouco resta do problema da arte. Aliás, é em *A Gaia Ciência* que o filósofo alemão reencontra toda a força da arte, a principal responsável por nossa “boa vontade de aparência” (GC 107).

Mas antes de olharmos com mais calma para a reconfiguração do problema da arte no pensamento nietzschiano, após toda essa autocrítica realizada por Nietzsche, é necessário atentarmos para a emergência das ciências como instrumento de propulsão de sua filosofia (VIESENTEINER, 2013, p.32), o que, como veremos, é feito também por uma vinculação entre ciência e arte, algo que aparece claramente na ideia de *gaia ciência*. Esse exercício nos permitirá precisar ainda mais essa reformulação da noção de aparência, que o possibilita superar definitivamente o dualismo estabelecido em 1872, e compreender como o filósofo constrói uma perspectiva própria por meio da utilização da história, da psicologia e da fisiologia – e, especificamente em *Humano*, nos métodos e nas virtudes científicas – como forma de oposição à metafísica e à moral. Em seguida, vamos ressaltar as modificações do estatuto das ciências entre 1878 e 1882, ano de lançamento de *A Gaia Ciência*, para compreendermos suas articulações com a arte, uma preocupação constante no pensamento de Nietzsche.

3. A passagem por “alguma cientificidade” como reconquista *deste lado de cá*

No prefácio à segunda edição de *Humano, demasiado humano*, encontramos um dos indícios de como esse livro funcionou para Nietzsche como um momento de reorientação de seu pensamento, por meio de uma autocrítica de sua “metafísica de artista” e busca de uma perspectiva própria. Olhando retrospectivamente para a obra, ele afirma em 1886: “para me recuperar de mim, como para esquecer-me temporariamente, procurei abrigo em algum lugar – em alguma adoração, alguma inimizade, leviandade, cientificidade ou estupidez” (HH, Prefácio 1). Um tal *me recuperar de mim e esquecer-me* parece ser mais uma marca do reconhecimento do caráter autocrítico da segunda fase do filósofo alemão. Entretanto, é interessante notar também o fato de que ele mesmo ressalta sua procura por um “abrigo”, e um desses lugares é exatamente alguma “cientificidade”. Nesse sentido, nossa hipótese é a de que a ciência cumpre um papel central no pensamento de Nietzsche, fornecendo inclusive elementos que o permitem suas formulações de maturidade a partir da reconquista *deste lado de cá*.

Por um lado, recorrer à ciência certamente significa tomá-la como “um importante instrumento de oposição à metafísica” (VIESENTEINER, 2013, p.22). Por outro, ficar sob o abrigo da cientificidade é também uma forma de procurar uma perspectiva própria, de se distanciar de Schopenhauer e Wagner, mas, sobretudo, de encontrar seus próprios problemas. Assim, contra a interpretação da ênfase na ciência somente como ferramenta de ruptura, seria melhor observarmos a seriedade e amplitude da passagem por alguma cientificidade, na medida em que uma certa preocupação histórica, psicológica e fisiológica permanece no horizonte até o final da trajetória de Nietzsche⁴⁰. Isso não significa investir na interpretação equívoca de um suposto positivismo na filosofia nietzschiana, mas notar que a partir de *Humano* surge uma busca pela vinculação entre ciência e arte. Um olhar aguçado para esse movimento do pensamento nietzschiano é interessante por fornecer-nos as bases para uma melhor compreensão da maneira pela qual o filósofo alemão pôde ultrapassar alguns dos problemas de sua estética de 1872 e preparar uma reflexão acerca da arte para além de alguns dos pressupostos metafísicos ali presentes.

Mas para um correto entendimento do lugar das ciências no pensamento nietzschiano, é fundamental compreendermos como Nietzsche as instrumentaliza. Antes de tudo, cabe lembrar que já em *O Nascimento da Tragédia* o filósofo aponta para os limites da ciência no que diz respeito à sua pretensão de desvelamento da essência da realidade, e ele chega a falar que a ultrapassagem desses limites se dá pela transmutação do conhecimento em arte⁴¹, que daria origem ao “conhecimento trágico” (cf. NT 15, 18). Obviamente, em 1872, isso se dá pelo fato de Nietzsche reconhecer na arte a “atividade propriamente metafísica” do homem, ela é a única possibilidade de acesso ao verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seinde*], de redenção do Uno-primordial por meio da aparência (cf. NT 4, 5,

⁴⁰ Vale ressaltar que Nietzsche já mostrava inclinações para questões científicas em sua juventude, pelas vias do neokantismo de Lange (cf. LOPES, 2008), mas também pela leitura de pesquisas em ciências naturais. Como nota Mittasch: “Nos anos de docência na Basileia, os estudos de Nietzsche sobre ciências naturais permaneceram em continuidade, com sua curiosidade sobre filosofia natural” (MITTASCH, 1950 *apud* MACHADO, 2013, p.174). Entretanto, provavelmente a influência de Wagner sobre seus primeiros escritos, que nutria um “ódio à ciência” (cf. GC 99), fez com que a exposição pública de um tal interesse fosse adiada até a publicação de *Humano, demasiado humano*.

⁴¹ Isso se faz notar na crítica de Nietzsche ao otimismo socrático, “aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhece-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em arte” (NT 15).

7). Contudo, ao abandonar uma tal compreensão e buscar na ciência um instrumento de despreendimento da tradição, Nietzsche não recai em um cientificismo ingênuo, porquanto “não cabe à ciência ocupar o papel teórico fundante” (VIESENTEINER, 2013, p.37). Nesse sentido, concordamos com a interpretação de que contribui pouco para a interpretação do desenvolvimento da filosofia nietzschiana a afirmação de uma “fase positivista” – que englobaria *Humano, Aurora* e os quatro primeiros livros de *A Gaia Ciência* –, até porque a crítica ao *otimismo teórico* de *O Nascimento da Tragédia* não é em momento algum substituído por um reducionismo científico, visto que, em Nietzsche, mesmo nesse período, a própria ciência “pressupõe toda uma série de momentos artísticos” (cf. ABEL, 1986 *apud* VIESENTEINER, 2013, p.36). O que parece estar em jogo para o filósofo é muito mais o interesse nas virtudes e nos métodos científicos como instrumentos de crítica à metafísica e de recolocação do problema da “aparência”, do que a pretensão de descoberta de verdades últimas, conforme ele mesmo indica:

Dos tempos em que os homens estavam habituados a crer na posse da verdade absoluta deriva um profundo *mal-estar* com todas as posições céticas e relativistas ante alguma questão do conhecimento; em geral preferimos nos entregar incondicionalmente a uma convicção tida por pessoas de autoridade (pais, amigos, professores, príncipes), e sentimos uma espécie de remorso quando não o fazemos. Tal inclinação é perfeitamente compreensível, e suas consequências não nos dão direito a censuras violentas ao desenvolvimento da razão humana. Aos poucos, no entanto, **o espírito científico deve amadurecer no homem a virtude da cautelosa abstenção** [...] (HH I 631, destaque nosso).

Pode-se observar que a principal atribuição dada ao espírito científico é a de amadurecer “a virtude da *cautelosa abstenção*”, de modo que uma das funções que o próprio Nietzsche encontra nas ciências é a de acautelar contra os *erros da razão* provenientes de crenças metafísicas. Nesse sentido sua assunção da “filosofia histórica” como método – que, diga-se de passagem, “não se pode mais conceber como distinta da ciência natural” (cf. HH I 1) – não significa uma adesão ao otimismo teórico, mas à compreensão de que a metafísica parte de preconceitos para dar uma “origem miraculosa” ao existente. Nietzsche, ao contrário, elogia nas ciências o fato das mesmas impulsionarem para uma estima das “pequenas verdades achadas com método rigoroso” (HH I 3). Por conseguinte, é lícito admitirmos que o recurso às virtudes científicas é um acautelamento contra as pressuposições metafísicas, mas é também o sublinhamento de um interesse pela efetividade [*Wirklichkeit*]. Nietzsche vai ainda mais longe e destaca que o valor da ciência está antes nos seus métodos do que propriamente nos seus resultados:

No conjunto, os métodos científicos são um produto da pesquisa ao menos tão importante quanto qualquer outro resultado: pois o espírito científico repousa na compreensão do método, e **os resultados todos da ciência não poderiam impedir um novo triunfo da superstição e do contra-senso, caso esses métodos todos se perdessem** (HH I 635, destaque nosso).

O relativo privilégio da ciência emergente nesse período – em contraposição à ênfase na arte do período de juventude, como observam Colli e Motinari no posfácio ao tomo de *Humano* (cf. KSA 2, p.707) – pode ser, portanto, entendido no contexto da tematização da metafísica: “devemos invocar o espírito da ciência, que em geral nos faz um tanto mais frios e cétricos, e arrefece a torrente inflamada de fé em verdades finais e definitivas” (HH I 244). A superioridade do espírito científico apontada por Nietzsche está, desse modo, ligada ao fato de que, por meio dele, o filósofo apresenta uma recusa da assunção dos preconceitos da tradição e um móbil para o encontro das questões *deste* mundo contra as “coisas imaginadas” de um *outro*. Nesse sentido, nota-se que o ceticismo, a sobriedade e o rigor científicos são instrumentos para evitar os *erros da razão*. Há, assim, uma dimensão prática nesse recurso à ciência: não sucumbir à tentação de recair em explicações metafísicas e mostrar que ““onde vocês veem coisas ideais, eu vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas! ”” (EH, HH 1).

O eixo central da problemática é que Nietzsche enxerga na tentativa de explicação metafísica da existência e do mundo uma compreensão que se converteu em negação da efetividade. A valorização de um outro mundo é um *erro da razão* que tem como consequência o desprezo pela realidade, por isso os conceitos oriundos de tais erros são “merecedores não de satisfação, mas de destruição” (HH I 27). Mas destruí-los significa, antes de qualquer coisa, desnudá-los, mostrá-los exatamente como meros *erros*, que podem até mesmo possuir uma certa função em um certo tempo, mas é chegado o momento em que precisam ser abandonados. A ciência é mobilizada para um tal objetivo, posto que “a amplidão do espaço entre a suprema felicidade e a mais profunda infelicidade foi criada apenas com o auxílio das coisas imaginadas” (A 7), e a observação científica cautelosa pode ajudar a reduzir um tal espaço. Neste sentido, a passagem por alguma cientificidade ganha importância na medida em que nos permitiria não mais nos deixar seduzir pelo ânimo exaltado das interpretações metafísicas, que, no limite, podem até mesmo reduzir nosso gosto pela existência por meio da postulação de uma vida ideal. Ao menos, parece ser dentro dessa compreensão que o filósofo afirma a possibilidade das

explicações físicas e históricas contribuírem para aumentar *o interesse pela vida e seus problemas*: “as explicações físicas e históricas produzem ao menos no mesmo grau [das explicações metafísicas] aquele sentimento de irresponsabilidade, e talvez inflamem ainda mais o interesse pela vida e seus problemas” (HH I 17).

É exatamente com esse objetivo que Nietzsche recorre, de uma maneira bastante particular, à história, à psicologia, à fisiologia e, de um modo geral, às ciências naturais contra a metafísica e para uma interpretação das coisas *demasiado humanas* que encontram-se na origem da moral. O que preocupa primeiramente Nietzsche é encontrar por meio das ciências uma forma de se distanciar dos preconceitos da tradição, talvez uma das principais tarefas e conquistas de *Humano*. Além do primeiro aforismo do livro, no qual – como vimos – Nietzsche coloca em questão a crença em opostos provenientes de preconceitos metafísicos, essa ideia é trabalhada em inúmeras outras passagens do livro, especialmente a partir da oposição “fenômeno” e “coisa em si”, e da possibilidade de podermos desvelarmos a essência do mundo dentro de uma tal contraposição, como notamos na seguinte asserção:

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 [...]. Por outro lado, lógicos mais rigorosos, após terem estabelecido o conceito do metafísico como o do incondicionado, e portanto também do incondicionante, contestaram qualquer relação entre o incondicionado (o mundo metafísico) e o mundo por nós conhecido [...]. 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 considerada uma grandeza fixa, da qual se pudesse tirar ou rejeitar uma conclusão acerca do criador (a razão suficiente) (HH I 16).

Nota-se que o problema central da passagem – que não por acaso o próprio Nietzsche destacou – é o reconhecimento que o que passa despercebido por filósofos e mesmo pelos “lógicos mais rigorosos” é que tanto o mundo quanto o homem – parte *deste* mundo – “*veio a ser*”. Nietzsche claramente dialoga aqui com Schopenhauer – dizemos isso por ser seu alvo preferencial no período –, mas também com Kant para colocar em dúvida, contra o primeiro, a noção da existência de alguma substância ou essência do mundo e, contra o segundo, da própria ideia de um sujeito transcendental a-histórico. E é esse caráter de *tornar-se* que Nietzsche pretende ressaltar por meio das ciências, colocando a

pretensão de verdade na história: “o que chamamos de mundo é o resultado de muitos erros e fantasias que surgiram gradualmente na evolução total dos seres orgânicos e cresceram entremeados, e que agora herdamos como tesouro acumulado do passado” (HH I 16). Isso não quer dizer que defendamos que não haja por parte do filósofo um interesse positivo nas ciências e, sobretudo, nas virtudes e métodos científicos, mas que a abertura da possibilidade da descoberta das coisas *demasiado humanas* passa, antes de tudo, pelo exercício de suspensão dos preconceitos metafísicos para então realizar um “*movimento para trás*: em tais representações ele tem de compreender a justificação histórica e igualmente a psicológica” (HH I 20). O recurso à história e à psicologia é um passo necessário para ir além da metafísica e, mais do que isso, além da crítica negativa à metafísica para talvez encontrar as próprias condições de sua emergência. Cabe, portanto, compreendermos o que significa o fato de Nietzsche colocar a história, a psicologia e a fisiologia como suas interlocutoras privilegiadas nessa tarefa, ou melhor, como elementos de uma “ciência filosófica realmente libertadora” (HH I 27).

Em termos gerais, podemos considerar que o recurso à história naquele momento possui duas funções principalmente: destacar o fato de que tudo veio a ser⁴², dito de outro modo, o caráter contingente do homem atual e do mundo; e iniciar a investigação da origem das concepções metafísicas e morais ou a “*história da gênese do pensamento*” (HH I 16, 37). É dessa maneira que história, psicologia e fisiologia – presente frequentemente a partir de *Aurora* – se cruzam. Se a “filosofia histórica” é tomada como o mais apropriado método filosófico, a psicologia, a fisiologia e outras ciências naturais são o complemento necessário na investigação da própria gênese dos valores, da “*química* das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos” (HH I 1). Assim, parece ser o ganho de uma perspectiva histórica que insere no pensamento nietzschiano também o recurso às ciências, de modo que Nietzsche pretende assim superar os preconceitos metafísicos mostrando como certas de suas premissas pretensamente universais só puderam emergir em uma circunstância bem determinada⁴³. E o segundo aforismo de *Humano* já indica esse movimento:

⁴² É importante ressaltarmos, entretanto, que Nietzsche critica uma compreensão teleológica da história: “A divinização do vir a ser é uma perspectiva metafísica — como de um farol à beira do mar da História —, na qual uma geração muito historicizante de eruditos achou consolo; não podemos nos irritar com isso, por mais errada que talvez seja esta concepção” (HH I 238).

⁴³ Para um aprofundamento neste problema central do pensamento Nietzschiano cf. TONGEREN, Paul v. *A moral da crítica de Nietzsche à moral: estudo sobre “Para além de bem e mal”*. Curitiba: Champagnat, 2012, principalmente o subcapítulo “História e Psicologia”, p. 86-88, bem como cf. MACHADO, Bruno.

Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos; inadvertidamente, muitos chegam a tomar a configuração mais recente do homem, tal como surgiu sob a pressão de certas religiões e mesmo de certos eventos políticos, como a forma fixa de que se deve partir. Não querem aprender que **o homem veio a ser**, e que mesmo **a faculdade de cognição veio a ser**; enquanto alguns deles querem inclusive que o mundo inteiro seja tecido e derivado dessa faculdade de cognição. [...] Mas tudo veio a ser; *não existem fatos eternos*: assim como não existem verdades absolutas. – Portanto, **o filosofar histórico é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia**. (HH I 2, destaque nosso)

Destarte, Nietzsche encontra na “falta de sentido histórico” a marca de um grande problema filosófico, posto que é isso que permite a crença no homem como “*aeterna veritas*” e a interpretação do mundo a partir de uma tal crença. Mais uma vez, ele se coloca, em certa medida, como um crítico de Kant apontando para o fato de que “mesmo a faculdade de cognição veio a ser”⁴⁴. Partindo dessa hipótese, compreende-se a importância dada por Nietzsche à fisiologia e à psicologia, pois é por meio delas que podemos compreender como chegamos a uma certa *interpretação* do mundo, inclusive imprimindo-lhe nossas projeções morais. É exatamente por isso que Nietzsche encontra na psicologia um importante instrumento de crítica aos *erros da razão*⁴⁵ da metafísica e, particularmente, à moral. Como ele mesmo afirma, há até mesmo a necessidade de uma observação psicológica: “no presente estado de uma determinada ciência, o ressurgimento da observação moral se tornou necessário, e não pode ser poupada à humanidade a visão cruel da mesa de dissecação psicológica e de suas pinças e bisturis” (HH I 37).

A *Psicologia em “Humano Demasiado Humano”*: Nietzsche, Paul Rée e a história natural da moral. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas: [s.n.], 2013.

⁴⁴ Apesar de não intencionarmos entrar nesta seara, há uma hipótese bastante consistente acerca da tentativa de superação da oposição entre naturalismo e uma certa filosofia transcendental no pensamento de Nietzsche. Segundo tal hipótese, Nietzsche assumiria a compreensão kantiana de que existem certas *a priori* que são condição de possibilidade de nossa interpretação do mundo, mas ressaltaria o caráter contingente e dinâmico desses *a priori* cf. HAN-PILE, B. *Aspectos transcendentais, compromissos ontológicos e elementos naturalistas no pensamento de Nietzsche*. Cadernos Nietzsche 29, 2011, p.163-221. Por outro lado, é bom lembrar que, diferentemente de Kant, Nietzsche pretende se desfazer da alternativa entre “fenômeno” e “coisa em si”.

⁴⁵ Nietzsche se coloca, deste modo, dentro de uma problemática importante do século XIX, uma vez que o estudo da psicologia esteve diretamente relacionado à pretensão científica de controle das condições de experiência, ou seja, como instrumento de se precaver contra os erros de observação cf. CANGUILHEM, G. *O que é a psicologia*. Trad. Maria da Glória Ribeiro da Silva. Tempo Brasileiro, 30-31, 1973, p.122. Esse envolvimento de Nietzsche com uma tal questão epistemológica de seu tempo é uma possível explicação para a seguinte afirmação: “se a observação psicológica traz mais utilidade ou desvantagem aos homens permanece ainda sem resposta; mas certamente é necessária, pois a ciência não pode passar sem ela” (HH I 38).

Essa dissecação, no entanto, não pode ser concebida como uma investigação acerca de processos puramente interiores do sujeito, uma vez que o próprio Nietzsche reconhece que “*Não há interior e exterior no mundo*” (HH I 15). Assim como “fenômeno” e “coisa em si”, interior e exterior é uma dualidade que só se explica por um exagero metafísico. Nesse sentido, a psicologia não se inscreve no filósofo alemão sob o signo de uma introspecção, mas muito mais da “reflexão do humano, demasiado humano” (HH I 35) ou da indagação sobre “a origem e a história dos chamados sentimentos morais” (HH I 37). Isso é dizer, exatamente por tomar a psicologia como um instrumento de tematização da metafísica e da moral é que Nietzsche a entende como a ciência capaz de revelar o quanto de humano há na suposição de uma *necessidade metafísica*. Podemos compreender o uso que Nietzsche faz da observação psicológica no aforismo “*Da necessidade cristã de redenção*”, uma vez que nele o filósofo alemão procura se desfazer do preconceito que credita à ideia de redenção por meio da moralidade uma origem superior para mostrar seu brotamento histórico e cultural, ou seja, humano.

Refletindo cuidadosamente deve ser possível obter uma explicação isenta de mitologia para esse fenômeno da alma do cristão que é denominado **necessidade de redenção**: ou seja, uma **explicação puramente psicológica**. [...] O ser humano está consciente de certas ações que, na hierarquia corrente das ações, acham-se num nível bastante baixo, e descobre em si mesmo um pendor para essas ações, que lhe parece quase tão imutável quanto o seu ser. Como gostaria de experimentar aquela outra espécie de ações que no conceito geral são reconhecidas como as mais elevadas e sublimes, como gostaria de se sentir pleno da boa consciência que deve acompanhar um modo de pensar desinteressado! Mas infelizmente permanece no desejo: o descontentamento por não satisfazê-lo se soma a todos os outros tipos de descontentamento que nele despertaram sua sina ou as consequências daquelas ações chamadas más; de forma que nasce um profundo mal-estar, juntamente com a busca por um médico que possa suprimir este e suas causas (HH I 132, destaque nosso).

Portanto, por meio da psicologia Nietzsche avança mais um passo na recusa de qualquer dualismo e constrói uma “explicação das diferentes formas de se apropriar da efetividade” (MACHADO, 2013, p.169). Assim, não há uma “necessidade metafísica” incontornável como supunha Schopenhauer, mas uma necessidade de um homem inserido em uma certa cultura e em um certo tempo que o leva a aderir a certas interpretações da realidade, perdendo a capacidade de notar que o que há é precisamente uma *interpretação*. O desprezo e o autodesprezo perpetrado pelo moralista devem ser vistos como “interpretação falsa, não científica, de suas ações e sentimentos” (HH 134), que vista enquanto tal nos lança na possibilidade até mesmo de eliminar o desprezo por nós mesmo.

A questão é, por conseguinte, o custo representado por tomar a exigência de redenção como uma necessidade metafísica à medida que em “toda moral ascética o homem venera uma parte de si como Deus, e para isso necessita demonizar a parte restante” (HH 137). É precisamente o recurso à psicologia que leva Nietzsche a reencontrar e revalorizar precisamente esta parte restante.

Neste contexto, é importante notarmos que, durante o século XIX, os estudos em psicologia e fisiologia se encontravam fortemente relacionados, de maneira que as bases da psicologia moderna remontam aos psicofísicos e fisiologistas experimentais alemães do período, como Fechner, Helmholtz e, principalmente, Wundt⁴⁶ (GOODWIN, 2005, p.118). Ainda que em *Humano*, a fisiologia apareça apenas ocasionalmente e sem um melhor delineamento, podemos reconhecer três momentos nos quais o filósofo mostra um interesse específico por tal abordagem, sendo que uma delas é em um ponto capital do livro. Nietzsche afirma no primeiro aforismo do livro: “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” (HH I 1 destaque nosso). Apesar de não falar propriamente em fisiologia, o grifo em “química” aponta exatamente para o tipo de estudo da mente conduzido pelos psicólogos e fisiologistas experimentais alemães. Não por acaso, Nietzsche afirma que as concepções metafísicas – no caso, ele trata especificamente de “ação altruísta” e “contemplação desinteressada” – são “sublimações, em que o elemento básico parece ter se volatilizado” (HH I 1).

As duas outras referências ocorrem também no primeiro capítulo do livro. Em uma delas, Nietzsche chega até mesmo a apontar para a fisiologia como forma de pesquisa da gênese da religião, da arte e da moral ao asseverar: “Com tranquilidade deixaremos para a fisiologia e a história da evolução dos organismos e dos conceitos a questão de como pode a nossa imagem do mundo ser tão distinta da essência inferida do mundo” (HH I 10).

⁴⁶ Já foi notado que Nietzsche travou contato com cientistas naturais como Helmholtz e Fechner (cf. MACHADO, 2013, p.174), pioneiros nas pesquisas em psicofísica, que encontraram na fisiologia o caminho mais seguro de estudo da mente. Mas é notável ainda que o filósofo alemão provavelmente tenha lido o livro de 1863 de Wundt, intitulado *Lições de psicologia humana e animal*, durante seus estudos na Universidade de Leipzig cf. MITTASCH, ALWIN. *Friedrich Nietzsches Naturbeflissenheit*. Heildelberg: Springer-Verlag. 1950, p.13. Não é demais lembrar que Wundt, além de assistente de Helmholtz, é reconhecido um dos fundadores da psicologia moderna, tendo construído uma carreira como fisiologista. E seu livro *Fundamentos de Psicologia Fisiológica*, publicado em dois volumes em 1873 e 1874, é tomado como um marco da consolidação da psicologia como “novo domínio da ciência” cf. GOODWIN, James. *História da Psicologia Moderna*. Trad. Marta Rosas. São Paulo: Cultrix, 2005, p.120.

Mais do que isso, a análise fisiológica surge como aquela que revela que “com a religião, a arte e a moral não tocamos a ‘essência do mundo em si’; estamos no domínio da representação, nenhuma ‘intuição’ pode nos levar adiante” (HH I 10) – ou seja, mesmo a “vontade” não passa de uma representação. A última passagem de 1878 na qual a fisiologia aparece em relevo trata-se de uma paráfrase feita por Nietzsche do cientista natural e fisiologista alemão L. Strümpell (cf. MACHADO, 2013, p.176), para tratar do sonho e da imaginação como fonte das crenças em causalidades fantásticas (cf. HH I 13).

Entretanto, é somente em *Aurora* que a fisiologia começa a receber mais atenção, chegando a se constituir de fato como instrumento fundamental para a investigação da origem dos sentimentos morais. Isso se deve ao fato de que, se em *Humano* a emergência da moralidade encontra-se vinculada às noções de prazer e desprazer (cf. HH I 34, 99, 102), a partir de 1880, Nietzsche nota que não há uma universalidade do prazer e desprazer, sendo os dois termos formulações tardias – que nós só devemos assumir para nos prescrever a *nostra* própria valoração⁴⁷. Essa nova compreensão se deve à descoberta de uma dinâmica dos instintos que “obriga-o a corrigir a hipótese formulada na época de *Humano, demasiado humano* segundo a qual as ações conotadas como boas seriam aquelas selecionadas na origem com base na sua utilidade” (FORNARI, 2008, p.113). Portanto, investigar a origem do sentimento moral requer um passo ainda anterior à sua derivação em prazer e desprazer:

O mesmo instinto torna-se o penoso sentimento da covardia, sob efeito da recriminação que os costumes lançaram sobre tal instinto; ou o agradável sentimento da humildade, caso uma moral como a cristã o tenha encarecido e achado bom. Ou seja: ele é acompanhado de uma boa ou de uma má consciência! Em si, como todo instinto, ele não possui isto nem um caráter e denominação moral, nem mesmo uma determinada sensação concomitante de prazer e desprazer: adquire tudo isso, como sua segunda natureza, apenas quando entra em relação com instintos já batizados de bons e maus, ou é notado como atributo de seres que já foram moralmente avaliados e estabelecidos pelo povo. (A 38)

Nota-se, por conseguinte, que Nietzsche reconhece que a sensação de prazer ou desprazer em um instinto não é uma propriedade do mesmo, mas uma atribuição moral tardia, uma *interpretação*. Logo, neste ponto, o filósofo alemão aprofunda a pergunta pela gênese das

⁴⁷ Nietzsche destaca: “Valoração própria quer dizer: medir uma coisa conforme o prazer ou desprazer que causa justamente a nós e a ninguém mais — algo bastante raro!” (A 104). Em *A Gaia Ciência*, o filósofo segue na mesma direção, mas enfatizando o caráter de interpretação: “o fato de um estímulo ser sentido como prazer ou desprazer está ligado ao intelecto *interpretante*” (GC 127).

valorações, iniciada em 1878, e desenvolve o que pode ser entendido como uma fisiologia da moralidade⁴⁸ (cf. FORNARI, 2008, p.105). Uma tal compreensão pode ser observada em diversas passagens do Livro II de *Aurora*, mas em especial na pergunta acerca da licitude de aceitar a seguinte hipótese: “nossos juízos morais e valorações são apenas imagens e fantasias baseadas em processos fisiológicos por nós desconhecidos uma espécie de linguagem adquirida para designar certos estímulos nervosos?” (A 119). Nietzsche utiliza um exemplo bastante simples para fortalecer sua hipótese: um dia estamos passando pelo mercado e notamos que alguém ri, dependendo da *economia dos nossos impulsos e afetos* esse acontecimento pode ter tal ou qual significado. O filósofo encontra, por conseguinte, na origem de nossas valorações e juízos, ou seja, de nossas interpretações, um fundo pulsional condicionante. Inaugura-se⁴⁹, assim, uma compreensão que apresenta-se frequentemente no pensamento nietzschiano, e que, por isso, merece ser olhada com mais cuidado.

Apesar de Nietzsche não dar em nenhum momento uma definição precisa do que ele mesmo entende por fisiologia em *Aurora*, nossa hipótese é a de que ele já transita neste momento por uma visão não-reducionista da mesma, ou seja, como *logos* da *physis*, isto é: como saber recolher a dinâmica de geração e corrupção implicada na noção de *physis*. Assim, podemos compreendê-la naquele livro como o elemento no qual ele encontra uma vinculação radical do homem no mundo, permitindo-o desenvolver uma psicologia bastante própria – ou uma *fisiopsicologia*⁵⁰ – a partir de uma “compreensão ampliada do corpo e da racionalidade” (GIACOIA, 2001, p.11). Sem dúvidas, as formulações mais bem acabadas de Nietzsche sobre a fisiologia só começam a aparecer em *A Gaia Ciência*

⁴⁸ Assumimos aqui o termo utilizado por Fornari, segundo a qual: “Se em *Humano*, demasiado humano Nietzsche havia delineado uma história descritiva, quase uma narração dos sentimentos morais na sua evolução cultural e social, é de fato apenas no início dos anos 80 que começa a abandonar-se a reflexões acerca de uma possível ‘fisiologia da moralidade’” (FORNARI, 2008, p.105).

⁴⁹ É fundamental ressaltarmos que reconhecemos já em *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral*, texto não publicado de 1874 – portanto, pouco posterior a *O Nascimento da Tragédia* – uma primeira formulação dessa compreensão: “De antemão, um estímulo nervoso transposto em imagens! Primeira metáfora. A imagem, por seu turno, remodelada num som! Segunda metáfora. E, a cada vez, um completo sobressalto de esferas em direção a uma outra completamente diferente e nova” (SVM 1). De todo modo, ali a fisiologia nos parece ter um alcance menor do que na fase intermediária e madura do pensamento nietzschiano.

⁵⁰ É válido ressaltar que, até 1882, Nietzsche fala de psicologia e fisiologia separadamente, sem, no entanto, promover uma cisão entre ambas. Essa relação só se torna mais clara em 1886, quando ele passa a usar o termo “fisiopsicologia” (cf. ABM 23). De todo modo, mesmo a ampla referência à psicologia pressupõe uma dimensão fisiológica de fundo, na medida em que Nietzsche não pensa a consciência – ou a alma ou o espírito – como algo nuclear, mas a partir de seu vínculo em uma dinâmica pulsional e afetiva. Sobre esse ponto cf. GIACOIA JR, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. Porto Alegre, RS: Unisinos, 2011, principalmente, Capítulo II, Movimento I.

e ganham melhores contornos a partir de 1886 – o que será abordado no próximo capítulo –, contudo, em 1880 estamos diante das primeiras aproximações acerca de nosso condicionamento pelos impulsos. Mesmo que o filósofo alemão não disseque ali o problema da consciência, ele já aponta para a proveniência da racionalidade de nossa dinâmica pulsional, e, por consequência, para uma interpretação da consciência como uma multiplicidade em jogo – ao invés da ideia de consciência como unidade e núcleo subjetivo.

Justamente, por estar em uma tal compreensão, Nietzsche nota que o elemento fisiológico fornece a interpretação e a significação mais originária do mundo e de nossas vivências, já que “conforme esse ou aquele impulso estiver no auge em nós, este acontecimento significará isso ou aquilo para nós” (A 119). Isso nos coloca dentro de um processo de ruptura com a ideia de uma unidade subjetiva fundamental – compreensão presente tanto no racionalismo cartesiano, quanto na doutrina da imortalidade da alma platônica que foi vulgarizada pelo cristianismo (cf. GIACOIA, 2001, p.48) –, mas também da possibilidade de desvelarmos um mundo objetivo e estável. E o filósofo alemão intensifica a questão ao apontar que nossas vivências são “muito mais aquilo que nelas pomos do que o que nelas se acha! Ou deveríamos até dizer que nelas não se acha nada? Que viver é inventar?” (A 119). Logo, Nietzsche está salientando que é a *hierarquia de nossos impulsos*⁵¹ que dá significado às nossas vivências, aliás, o mais próprio da vida é exatamente a interpretação. Não é por menos que em *Aurora* Nietzsche prefere pensar a origem das valorações a partir dos impulsos – em um movimento argumentativo que antecipa, com alcance bem mais restrito, o procedimento *genealógico*⁵². Se o que vivemos é *interpretado* devido à nossa dinâmica pulsional, a psicologia necessita do reconhecimento da própria organização fisiológica para conquistar o sentido dos juízos morais.

Por mais longe que alguém leve seu autoconhecimento, nada pode ser mais incompleto do que sua imagem da totalidade dos impulsos que constituem seu ser. Mal conseguirá dar o nome dos mais grosseiros entre eles: o número e a

⁵¹ Apesar de Nietzsche não utilizar tal expressão no período intermediário e utilizar *hierarquia* somente em um sentido bastante convencional, apenas como “ordenação” (cf. HH I 42, 103, 107, 132; GC 116), é válido ressaltarmos que a noção de hierarquia ganha bastante importância no período maduro. Isso justifica nosso uso neste momento.

⁵² Certamente, Nietzsche não realiza ali o exercício de colocação em questão do valor dos valores morais, conforme ele faz mais tarde em *Genealogia da Moral* (cf. GM, Prólogo 6), o que nos impede de simplesmente identificar, de fato, uma genealogia em *Aurora*. Mas falamos de uma antecipação porque ali o filósofo aponta, pela primeira vez, para o problema da *puenda origo* – para utilizar a própria expressão nietzschiana – da moralidade (cf. A 42, 102).

intensidade deles, o fluxo e refluxo, o jogo recíproco e, sobretudo, as leis de sua alimentação, permanecem inteiramente desconhecidas para esse alguém. Esta alimentação será também obra do acaso: nossas vivências diárias lançam uma presa ora a esse, ora àquele impulso, que é avidamente apanhada, mas todo o ir-e-vir desses eventos está fora de qualquer nexos racional com as necessidades de nutrição da totalidade dos impulsos [...]. (A 119)

Devemos atentar para um aspecto importante da passagem acima: por mais que busquemos um autoconhecimento, a totalidade – ou a hierarquia – de nossos impulsos nos escapa. Nossas vivências ganham significado devido à economia pulsional que funciona na profundidade de nossa relação com o mundo, mas o todo dessa dinâmica que está em processo “às nossas costas” não pode ser completamente apreendido por nós mesmos, posto que nossas razões são condicionadas por ela. Assim, nós, de fato, interpretamos e podemos até *dizer* que agimos, mas nunca conhecemos completamente nossa motivação: “a luta mesma se acha oculta de mim, e igualmente a vitória, como vitória; pois eu venho a saber o que faço — mas não o motivo que propriamente venceu” (A 129). Isso não significa, entretanto, uma impossibilidade de reflexão sobre os impulsos. Nós podemos até admitir a impossibilidade de um autoconhecimento que os desnude absolutamente, mas isso não inviabiliza o reconhecimento de que no que *fazemos* damos o índice de uma hierarquia e, assim, da maneira pela qual manifestamos a *physis* na sua força de geração ou em seu movimento de corrupção – distinção essa que nos parece se desdobrar mais tarde em *vida ascendente e declinante*.

Abre-se, dessa maneira, uma questão bastante interessante e com desdobramentos significativos na continuidade do argumento nietzschiano: se a interpretação de uma vivência de uma determinada maneira revela o estado da totalidade de nossos impulsos, a expressão de uma tal interpretação nos fornece elementos para observarmos, mesmo que limitadamente, tal economia. Dito de outro modo, se a maneira segundo a qual agimos não é sinal e obra propriamente da liberdade de um sujeito autocentrado e absolutamente consciente de seus motivos, mas o resultado de dinâmicas das quais não temos conhecimento, podemos reconhecer as *necessidades* [*Bedürfniss*] se tivermos olhos para tanto – o que fornece a abertura para a hipótese da *inferência regressiva* em 1886. É por isso que a investigação no nível da fisiologia é de grande utilidade para a crítica da moralidade e sua *pudenda origo*, posto que a moral é antes de tudo produto dessa luta. “Onde nos depararmos com uma moral, encontraremos portanto uma avaliação e uma

hierarquia” (FORNARI, 2008, p.117), isso é o que revela a acurada observação dos processos fisiopsicológicos.

Sem dúvidas, desde *Humano* Nietzsche apresenta uma preocupação fisiológica e procura construir uma relação entre aquilo que é do âmbito orgânico e a moralidade, mas um tal problema possui lugar periférico ali, uma vez que sua tarefa mais importante é a crítica aos preconceitos metafísicos de modo mais geral. É com *Aurora* que a moral passa a ser tematizada de modo mais claro e agudo, como ele mesmo reconhece: “Com este livro começa a minha campanha contra a moral” (EH, A 1). E é, particularmente, em tal texto que a moralidade passa a ser compreendida em sua imbricação com a dinâmica pulsional. Isto significa que a doença, como expressão fisiológica, não é nada mais do que o sintoma de um problema mais fundamental, de um impulso que se tornou tirânico e colocou em desordem a totalidade, é o signo de uma *physis* que se encontra no sentido descendente. Assim, uma moralidade ou uma outra “necessidade metafísica” que provoca a destruição da força nervosa, que promove a negação do corpo e dos impulsos e, por isso, provoca superexcitação, fadiga e sentimento de miséria⁵³ pode ser desnudada pela fisiologia e abrir a possibilidade de “sentir de outra forma” (A 103).

É interessante notar que é exatamente por esse *sentir* e, principalmente, pela noção de *gosto* que Nietzsche mostra a amplitude de sua compreensão da fisiologia. Não por acaso, a partir *Aurora*, o filósofo alemão passa a insistir na noção de gosto como determinante em nossa interpretação e experimentação do mundo⁵⁴. É isso que parece estar em jogo quando Nietzsche ressalta que sob a pressão da superstição o homem “estraga seu próprio sentido e gosto pelo o que é real” (A 33) ou que somos “nós, pensadores, que temos de primeiramente constatar e, se necessário, decretar o gosto agradável de todas as coisas” (A 505). A ênfase no gosto pode ser entendida como um primeiro movimento do

⁵³ Observemos como Nietzsche fala da doutrina da “pura espiritualidade”, aquela que constrói uma oposição entre corpo e espírito: “Em toda parte em que predominou a doutrina da pura espiritualidade, ela destruiu, com seus excessos, a força nervosa: ela ensinou a menosprezar, negligenciar ou atormentar o corpo, a desprezar e mortificar o próprio homem por causa de seus instintos; ela gerou almas ensombrecidas, tensas, oprimidas — que acreditavam, além disso, conhecer a causa do seu sentimento de miséria e poder talvez eliminá-lo! ‘Ela tem de estar no corpo! Ele ainda floresce em demasia!’” (A 39).

⁵⁴ Sobre a emergência e o papel do “gosto” nesse período cf. HANZA, Kathia. Distinções em torno da faculdade de distinguir: o gosto na obra intermediária de Nietzsche. cadernos Nietzsche, São Paulo, 19, 2005, p.115. Vale também destacar a análise de Wotling acerca de como, a partir de *Aurora*, os sentimento e paixões cumprem papel central e mais profundo do que os “juízos conscientes” cf. WOTLING, Patrick. As paixões repensadas: axiologia e afetividade no pensamento de Nietzsche. Trad.: Ivo da Silva Júnior. cadernos Nietzsche, São Paulo, 15, 2003, p.22.

argumento de que a razão e a consciência são epigonais, e há algo que é anterior e vinculante. Justamente neste sentido, em um apontamento póstumo de 1881, Nietzsche afirma: "Falo de *instinto* se um qualquer *juízo* (*gosto* no seu nível mais baixo) é incorporado, de tal forma que ele agora excita a si mesmo espontaneamente e não precisa mais esperar por outros estímulos" (eKGWB/NF-1881, 11[164]).

Entretanto, a compreensão da hierarquia dos impulsos como condicionante de fundo de nossa existência encontra ainda outras elaborações em *A Gaia Ciência*. Isso ocorre precisamente no aforismo intitulado "A consciência", no qual Nietzsche busca refletir sobre a história da gênese da consciência. Amplia-se ali a perspectiva acerca dos impulsos, indo além das nossas vivências, para alcançar toda a vinculação da vida consciente aos mesmos, algo que poderíamos suspeitar, mas não havia sido explicitado até então.

A consciência é o último e derradeiro desenvolvimento do orgânico e, por conseguinte, também o que nele é mais inacabado e menos forte. Do estado consciente vêm inúmeros erros que fazem um animal, um ser humano, sucumbir antes do que seria necessário, "contrariando o destino", como diz Homero. Não fosse tão mais forte o conservador vínculo dos instintos, não servisse no conjunto como regulador, a humanidade pereceria por seus juízos equivocados e seu fantasiar de olhos abertos, por sua credulidade e improfundidade, em suma, por sua consciência; ou melhor: sem aquele, há muito tempo ela já teria desaparecido! (GC 11)

Nietzsche deixa clara, assim, a centralidade da fisiologia em sua filosofia ao notar que a "consciência é o último e derradeiro desenvolvimento do orgânico" e completar: "o que nele é mais inacabado e menos forte". Essa radicalização não significa, é importante observar, uma redução da consciência aos processos fisiológicos mais simples, o que Nietzsche faz é condicionar a existência da mesma a uma vida orgânica que a antecede e não cessa de a sustentar. Na realidade, ele busca realizar em tal reflexão sobre a consciência um aprofundamento do recurso às ciências como contraponto à metafísica, ou, dito de outra maneira, ele busca aí um "esquema mais adequado para compreender a efetividade sem necessidade de modelos explicativos estéticos ou morais" (RAMACCIOTTI, 2012, p.78). Mas Nietzsche ainda vai além disso ao apontar como a consciência não só não é o que há de mais próprio e bem acabado na humanidade, como é aquilo que poderia até mesmo nos fazer desaparecer. E por quê? Exatamente porque "conscientemente", ou melhor, por moralidade temos desprezado nossos impulsos,

subjugado o corpo e promovido o cansaço do mundo, enfim, negado parte de nossa própria existência. Aqui, a crítica de *O Nascimento da Tragédia* ao socratismo é reencontrada, na medida em que o filósofo indica que um dos aspectos do adocimento moderno é a hipostasiação da razão e a denegação da totalidade do âmbito pulsional que alimenta e sustenta a vida, o que resulta, por exemplo, em uma cisão entre corpo e alma.

Nesse sentido, se desde 1880 Nietzsche apontava na direção dos impulsos ao liga-los à interpretação de nossas vivências e ao indicar que o gosto revela uma determinada forma de interpretar, é em *A Gaia Ciência* que ele entra de modo mais decisivo neste caminho. Neste livro, o filósofo constrói uma articulação forte entre a noção de gosto e sua compreensão da fisiologia; e não deve ser mera coincidência o fato de que o aforismo no qual Nietzsche associa claramente fisiologia e *physis* é intitulado precisamente “*Mudança de gosto*”:

A mudança do gosto geral é mais importante que a das opiniões. Estas, com as **provas, refutações e toda a mascarada intelectual, são apenas sintomas do gosto que mudou**, e certamente *não* aquilo pelo qual frequentemente são tomadas, as causas dessa mudança. Quando indivíduos, poderosos e influentes, exprimem o seu *hoc est ridiculum, hoc est absurdum*, ou seja, o juízo de seu gosto e desgosto, e o fazem valer tiranicamente: – com isso impõe a muitos uma obrigação, que gradualmente se torna o hábito de outros mais, e, por fim, uma *necessidade de todos*. Mas o motivo para que esses indivíduos sintam e “saboreiem” de outra forma se acha normalmente numa singularidade de seu modo de vida, sua alimentação, digestão, talvez numa maior ou menor quantidade de sais inorgânicos no sangue e no cérebro; em suma, na sua *physis*: mas eles têm a coragem de reconhecer a sua *physis* e dar ouvidos às exigências dela, ainda nos seus tons mais sutis: **seus juízos estéticos e morais são esses “tons sutilíssimos” da *physis*** (GC 39, destaque nosso).

Vemos, portanto, que Nietzsche abre o aforismo enfatizando a centralidade da “mudança de gosto” em contraponto à mudança de opinião, e encerra afirmando que os juízos estéticos e morais são “tons sutilíssimos” da *physis*. Pode-se afirmar que, dessa forma, ele aponta que “a) há juízos *instintivos* e devemos distingui-los dos juízos intelectuais; b) os juízos de gosto são primariamente instintivos; e c) quando os juízos de gosto se *tornam* intelectuais, dependem ainda (ou são *contínuos* com) juízos instintivos” (CONSTÂNCIO, 2013, p.483). Outro aspecto importante dessa passagem é que a fisiologia está sendo tomada pelo filósofo como um *logos* da *physis*, como um saber colher os tons sutis da própria *physis*. Apesar de Nietzsche recorrer a questões ligadas a uma compreensão reduzida de fisiologia ao utilizar como exemplo a digestão e a quantidade de sais

inorgânicos no cérebro e no coração, nos parece que esses são apenas alguns elementos de uma concepção alargada do termo. A própria articulação entre a ideia de “gosto” e “modo de vida” aponta nessa direção, sendo a fisiologia um tipo de observação que permite ao filósofo encontrar a um enraizamento de nossos juízos *na vida* e, assim, radicalizar a crítica à moralidade. Isso na medida em que ouvir a *physis* nos permite tanto *sentir* de outra forma, quanto olhar para os juízos estéticos e morais como expressão da dinâmica de geração e corrupção própria da mesma. Não por acaso, sua objeção ao cristianismo ganha em profundidade nesse momento, posto que já não passa mais pela necessidade de evitar os “erros da razão”: “Agora é o nosso **gosto** que decide contra o cristianismo, não mais as nossas razões” (GC 132, destaque nosso).

Dessa maneira, Nietzsche ressalta que é a *nossa physis* que nos empurra para uma determinada valoração, inclusive como forma de preservação da espécie (cf. GC 1). Portanto, em uma situação na qual nossos juízos morais nos fazem mortificar o corpo e são responsáveis pelo nosso adoecimento, ainda assim não somos capazes de destruir completamente a espécie, precisamente porque o vínculo dos instintos é mais forte, de toda forma, revela-se aí uma vida em processo de declínio. É nesse sentido que, nos parece, devemos entender a afirmação de Nietzsche em *A Gaia Ciência* de que a consciência tem sido tiranizada e tem necessitado de uma tiranização, uma vez que sob o escrutínio da moralidade ela constitui “um perigo para o organismo” (GC 11). De modo que antes de aprendermos a ouvir os tons da *physis* e tomarmos, de fato, consciência, os impulsos é que nos mantém vivos. Em uma tal circunstância nosso intelecto é “o instrumento cego de um outro impulso, rival daquele que nos atormenta com sua impetuosidade” (A 109). Pelo fato de não reconhecermos nossa própria fisiologia e, mais do que isso, por quereremos a subjugar à nossa “parte divina” é que precisamos da força de nossa raiz orgânica e pulsional.

Essa ridícula superestimação e má-compreensão da consciência tem por corolário a grande vantagem de que assim foi *impedido* o seu desenvolvimento muito rápido. Por acreditarem já ter a consciência, os homens não se empenharam em adquiri-la – e ainda hoje não é diferente! A tarefa de *incorporar o saber* e torná-lo instintivo é ainda inteiramente nova, apenas começa a despontar para o olho humano, dificilmente perceptível – uma tarefa apenas vista por aqueles que entenderam que até hoje foram incorporados somente os nossos *erros*, e que toda nossa consciência diz respeito a erros! (GC 11)

É notável que Nietzsche assevera que foi a própria superestimação da consciência que impediu seu desenvolvimento, ou seja, que fez com que o “conservador vínculo dos instintos” necessitasse entrar em cena. O filósofo fala ainda da tarefa de “*incorporar o saber e torna-lo instintivo*”, o que nos parece não a afirmação de um reducionismo, mas o aprofundamento de um antidualismo. Ele, ao mesmo tempo, parece indicar que é necessário reconhecermos que os impulsos condicionam o nosso saber e que essa descoberta precisa ser incorporada, precisa retornar ao próprio corpo – precisa ser “*espiritualizada*”⁵⁵, para utilizar um termo de 1888. Por isso, podemos dizer que o encontro com uma dinâmica pulsional radicalmente *no* mundo é uma questão central de *Aurora* e *A Gaia Ciência*. É exatamente o recurso às ciências e às virtudes científicas de *Humano* que levam Nietzsche à descoberta de que, apesar de todos os erros, cada um de nós continua trabalhando pela “*preservação da espécie humana*” (GC 1) e, além disso, à tarefa de incorporar o saber sobre nosso fundo pulsional e afetivo, de nos deixarmos ouvir os “*tons sutilíssimos*’ da *physis*” (GC 39).

A “cautelosa abstenção” do espírito científico desemboca, assim, na conquista da *gaia ciência*, de um alegre saber de nosso enraizamento incontornável na terra; e isso vale precisamente para aquele “*escrutador das entranhas, que tem ciência [Wissen] no tocante à consciência!*” (GC 308). Ter conhecimento no que se refere à consciência significa retirá-la debaixo dos entulhos metafísicos, ou melhor, mostrar o enraizamento orgânico da consciência. Dessa forma, ao levar as ciências ao paroxismo Nietzsche descobre que mesmo aquilo que chamamos de *erro* contribui para sustentar a vida e, indo além, é a própria vida que em nós continua “*a criar ficções, a amar, a odiar e a concluir*” (GC 54). Aqui, mais uma vez, a aproximação entre ciência e arte iniciada em 1872 reaparece, posto que, a própria ciência faz parte desse *criar ficções*, de modo que a fisiologia é somente uma interpretação, ou como afirma o próprio Nietzsche uma forma de aperfeiçoar “*a imagem do devir*” (GC 112). Ao invés de ficarmos presos às coisas imaginadas de um outro mundo, voltamos a *este* mundo para procurar uma interpretação melhor, que não redunde em uma negação daquela dinâmica de brotação, de geração e corrupção que é próprio a ele e a nós mesmos.

⁵⁵ Trataremos da questão da *espiritualização dos impulsos* no Capítulo III deste trabalho.

A ciência como ficção e a descoberta do erro como condição da vida⁵⁶ não deve ser confundido com um irracionalismo, com um elogio do erro contra a verdade, posto que todo erro e verdade só podem aparecer como tais na medida que uma determinada economia dos impulsos e afetos já se pôs a interpretar. Portanto, “o alvo real da teoria do erro não seria a própria possibilidade de um conhecimento (limitado), mas uma certa ingenuidade a respeito de seu propósito e objetos” (HAN-PILE, 2011, p.213). Uma tal compreensão, típica dos aforismos de *A Gaia Ciência*, dá continuidade às conquistas de *Humano*⁵⁷ e, podemos dizer, significa uma radicalização das mesmas. O que acontece em 1882 é que o próprio estatuto do erro encontra-se fundamentalmente desestabilizado, posto que o filósofo parece buscar eliminar qualquer resquício de dualidade com a verdade, como duplo da oposição entre mal e bem. Neste momento, é a vinculação de erro e verdade com a dinâmica dos impulsos que assume a centralidade, como podemos observar na seguinte passagem:

Agora lhe parece um erro o que outrora você amou como sendo uma verdade ou probabilidade: você o afasta de si e imagina que sua razão teve aí uma vitória. Mas talvez esse erro, quando você era outro – você é sempre outro, aliás –, lhe fosse tão necessário quanto as suas “verdades” de agora, semelhante a uma pele que lhe escondia e cobria muitas coisas que você ainda não podia ver. Foi sua nova vida que matou para você aquela opinião, não sua razão: *você não precisa mais dela*, e agora ela se despedaça e a irracionalidade surge de dentro dela como um verme que vem à luz (GC 307).

A questão torna-se, então, compreendermos o que, apesar de reconhecer o *erro*⁵⁸ – entendido agora não como uma falha da razão – como uma condição de existência,

⁵⁶ Para maiores esclarecimentos sobre a noção de ficcionalismo em Nietzsche e a função do intelecto como produtor de ficções úteis para a vida, cf. VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução e apresentação de Johannes. Krestschmer. Chapecó: Argos, 2011, principalmente, p. 631-670; bem como VECCHIA, Ricardo. O(s) perspectivismo(s) de Nietzsche. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas: [s.n.], 2014, especialmente, p.26.

⁵⁷ Não podemos esquecer que até mesmo encontra-se em 1878 momentos nos quais Nietzsche aponta para como os *erros da razão* contribuem para a manutenção da vida, por exemplo, quando ele afirma: “Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extraí-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas” (HH I 31). Outro aforismo de *Humano* carrega o título “*O erro acerca da vida é necessário à vida*” (cf. HH I 33).

⁵⁸ Uma boa interpretação acerca da questão do *erro* no período intermediário de Nietzsche nos parece compreendê-lo da seguinte forma: “Tendemos a nos comportar ou como realistas metafísicos, isto é, como se nosso conhecimento fosse incondicionado e tivéssemos acesso direto à coisa em si, ou realistas ingênuos do senso comum, isto é, como se pudéssemos encontrar objetos preexistentes, independentes da mente, sem perceber que há uma concordância *a priori* (no sentido revisado de Nietzsche) entre a estrutura desses objetos e as condições sob as quais os conhecemos, e que portanto esses objetos são constituídos, não achados. Em outras palavras, o alvo real da teoria do erro não seria a própria possibilidade de um

permite Nietzsche a não ficar preso em um relativismo que o levaria a simplesmente abandonar qualquer crítica à metafísica e à razão. A saída para tal suposto problema encontra-se no próprio vínculo estabelecido por Nietzsche entre fisiologia e consciência. É exatamente a emergência de uma nova vida que impele ao abandono, ou melhor, lança a *necessidade* de destruição dos preconceitos que foram úteis um dia e agora impedem o florescimento da própria vida. “Nós negamos e temos de negar, pois algo em nós está *querendo* viver e se afirmar, algo que talvez ainda não conheçamos, ainda não vejamos!” (GC 307), afirma Nietzsche na continuação do aforismo que citamos logo acima – que, por sinal, tem como título: “*Em favor da crítica*”. A consciência como “derradeiro desenvolvimento do orgânico” é condicionada pela *economia dos impulsos* – e portanto, não é a estabilidade de um “eu” nuclear –, e é na “tomada de consciência” dessa condição que reside a importância de um olhar para o sentido – como significado e direção, ascendente ou declinante – da *physis*.

Logo, o ponto nevrálgico é que tais críticas não são o fruto de uma resolução subjetiva, mas o resultado de algo “*querendo* viver”, das próprias condições fisiológicas que as tornam *agora* necessárias. Assim, é o adoecimento de uma forma de vida que se mostra como o sinal de que há uma crítica e uma transformação precisando ser realizadas. Admitido isso, a tematização das “necessidades metafísicas” em *Humano* podem ser melhor compreendidas se olhada em suas imbricações com os desdobramentos da crítica à moralidade em *Aurora* e, de modo ainda mais agudo, em *A Gaia Ciência*. Podemos notar que o que em 1878 e 1880 fora diagnosticado como uma fadiga dos nervos e superexcitabilidade é de tal modo refinado que pode ser entendido em 1882 como uma recusa de certas condições de vida e, logo, de uma desagregação pulsional. Assim, a negação do corpo, o autodesprezo e a tiranização dos impulsos revelam-se uma doença por uma má vontade para com a própria *physis*:

São para mim desagradáveis as pessoas nas quais todo pendor natural se transforma em doença, em algo deformante e ignominioso – *elas* nos induziram a crer que os pendores e impulsos do ser humano são maus; *elas* são a causa de nossa grande injustiça para com nossa natureza, para com toda natureza! Há pessoas bastantes que *podem* se entregar a seus impulsos com graça e despreocupação; mas não o fazem, por medo dessa imaginária “má essência” da natureza! Vem *daí* que se ache tão pouca nobreza entre os homens; pois a marca desta sempre será não temer a si próprio, nada esperar de vergonhoso de si

conhecimento (limitado), mas uma certa ingenuidade a respeito de seu propósito e objetos” (HAN-PILE, 2011, p.213).

próprio, não hesitar em voar para onde somos impelidos – nós, pássaros nascidos livres! (GC 294)

É fundamental notar que não se trata de um mero dar vazão a todos os impulsos, mas de “poder” se entregar a eles, de não precisar tiranizar. Ou seja, o conhecimento do âmbito fisiológico – como *logos* da *physis* – é aquilo que nos permite ver toda “necessidade metafísica” e vontade de extirpar os afetos como um interpretar qualquer “pendor natural” como algo ruim em si. Precisamente pela estima dada aos impulsos que a moral não consegue prescrever um remédio e sim um veneno, na medida em que o que é necessário é tomado como *causa* da miséria. E essa descoberta do que há de “necessidade” [*Notwendigkeit*], que já anunciava-se em *Humano*⁵⁹, atinge seu ponto mais alto exatamente com uma *gaia ciência* à medida que por meio dela torna-se possível o exercício de “aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas” (GC 276). Nos parece que Nietzsche, mais uma vez, está preocupado em não deixar margem a um reducionismo uma fisiologia estrita, na medida em que ele a reconhece como fundo de nossas interpretações e, ao mesmo tempo, como aquilo que precisamos *aprender a ver* como belo⁶⁰.

Vemos, então, na trajetória que vai de *Humano* até *A Gaia Ciência*, uma mudança sutil, mas com grande impacto no pensamento de Nietzsche, que diz respeito ao papel da ciência *do ponto de vista da vida* – para utilizar uma expressão de sua *Tentativa de Autocrítica* de 1886. Se em 1878, sua concepção acerca do modo de vida alimentado pelas ciências é marcada pelo rigor e pela modéstia e, por isso, pode até ser visto como mais feio (cf. HH I 3) e ele reconhece como problema fundamental da metafísica e da moral sua origem em *erros da razão*, a partir de *Aurora* são as coisas imaginadas e as superstições da metafísica que *estragam* o “gosto pelo o que é real” (A 33). A questão não é, portanto, o *erro*, uma vez que ele até mesmo necessário à vida, mas o fato de que a crença em “necessidades metafísicas” podem nos levar a uma recusa do mundo e da

⁵⁹ Principalmente quando o filósofo alemão assevera: “Tudo é necessidade [*Notwendigkeit*] – assim diz o novo conhecimento: e ele próprio é necessidade. Tudo é inocência: e o conhecimento é a via para compreender essa inocência” (HH 107)

⁶⁰ Contra a interpretação de um reducionismo em Nietzsche, podemos afirmar que “O mesmo se aplica à religião, moralidade, filosofia, etc. – elas são, por derradeiro, fisiologicamente fundadas, porém como crenças conscientes e semiconscientes, elas afetam nossa interpretação do mundo e nossa fisiologia. Nietzsche não era estranho a como crenças espirituais podem influenciar a fisiologia, por exemplo, na forma de doença e doença mental, e ele sustenta que perspectivas podem, via hábito, se tornar instinto” (BROJBER, 1995 *apud* GIACOIA, 2001, p.13).

existência em sua totalidade. Se, em algum momento, o ilógico das religiões emprestou valor à vida⁶¹, agora, mostra-se claro que a “decisão cristã de achar o mundo feio e ruim tornou o mundo feio e ruim” (GC 130) e, nesse contexto, “o nosso gosto que decide contra o cristianismo, não as nossas razões” (GC 132).

Nossa hipótese é que essa variação de perspectiva está diretamente relacionada com as diferentes relações entre ciência e arte empreendidas por Nietzsche no período. Há, sem dúvidas, a emergência de uma nova compreensão da ciência de *Humano* para *Aurora*, uma vez que ela passa a ser vista não mais como frieza, mas como uma *passio nova* (VIESENTEINER, 2013, p.59)⁶² e chega a tornar-se uma *gaia ciência*. Entretanto, nos parece também que há uma ambiguidade no que diz respeito à arte que contribui para o estabelecimento de uma nova forma de ligação com a ciência, de modo que há uma progressiva redução da tensão relativa entre os dois âmbitos na trajetória de 1878 a 1882. Isso pode ser notado, por exemplo, no fato de que, se em *Humano* a ciência é colocada sob o signo da “cultura superior”, em *A Gaia Ciência* o “sistema orgânico mais elevado” é reconhecido na convergência entre as “forças artísticas”, a “sabedoria prática da vida” e o “espírito científico” (cf. GC 113). Outro elemento que nos ajuda a corroborar uma tal hipótese é o fato de que em 1882, ao invés de cumprir o papel de aquecer o organismo esfriado pelo espírito científico (cf. HH I 251), a arte torna-se responsável por nossa “boa vontade de aparência” (cf. GC 107), ou seja, garantindo nosso próprio prazer pela aparência e, logo, inclusive pelas ciências.

Nesse sentido, apesar da reconhecida ênfase nas ciências durante em *Humano*, *Aurora* e *A Gaia Ciência*, é interessante notarmos que isso não significa uma ruptura absoluta com as reflexões acerca da arte – e muito menos com uma dimensão estética da existência. Pelo contrário, Nietzsche não chega nunca a abandonar sua preocupação em relação à

⁶¹ Em um aforismo de *Humano, demasiado humano* intitulado “A necessidade do ilógico”, Nietzsche afirma: “Entre as coisas que podem levar um pensador ao desespero está o conhecimento de que o ilógico é necessário aos homens e que do ilógico nasce muita coisa boa. Ele se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extraí-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas” (HH I 31)

⁶² Viesenteiner remonta essa virada ao outono de 1880 e aponta: “A *passio nova* se impõe como meta para a vida: ‘A paixão do conhecimento vê a si mesma como finalidade da existência. – Se ela nega esses objetivos, então vê a si mesma como resultado mais valioso de todos os acasos. Ela negará esses valores? Não poderá afirmar ser o prazer supremo? Mas procurá-lo?’ (KSA 9, 11 [69] p.467)” (VIESENTEINER, 2013, p.59).

arte⁶³. Na realidade, pode-se afirmar que “o combate entre as duas esferas da cultura não cria um abismo intransponível e, sim, é preciso reconhecer a frequente intenção em vincula-las” (VIESENTEINER, 2013, p.32). E uma boa compreensão de tais vínculos podem ser notados a partir do exercício autocrítico realizado por Nietzsche e pela conquista de uma interpretação fisiopsicológica das produções artísticas.

4. A emergência de uma arte *deste lado de cá*: o esboço de uma *fisiologia da estética*

No primeiro aforismo do capítulo “Da alma dos artistas e escritores” de *Humano*, Nietzsche aponta para um problema acerca da interpretação do solo do qual brota a obra de arte: “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” (HH I 145). Segundo ele, uma tal emergência mágica – perdida a dimensão de *vir a ser* da obra – resulta da crença, também alimentada pelos artistas, em uma “miraculosa instantaneidade da gênese”, ilusão que deve ser combatida por uma “ciência da arte”. Dessa forma, aquele sentimento suscitado pela presença de um templo grego de que “certa manhã um deus, por brincadeira, construiu sua morada com aqueles blocos imensos” (HH I 145), revela-se como um mau costume do intelecto, que precisa ser evitado para que tenhamos uma melhor compreensão do acontecimento da criação artística. Esse aforismo não abre o único capítulo inteiramente dedicado à arte no período que vai de 1878 a 1882 fortuitamente. Nele, em um único movimento, Nietzsche critica a possibilidade de uma “origem miraculosa” para a arte, ou seja, realiza uma singela autocrítica ao gênio de *O Nascimento da Tragédia*, e aponta para a “ciência da arte” como uma saída para o problema.

Em nenhum outro momento de *Humano* Nietzsche faz uma segunda menção à “ciência da arte”, mas sua pretensão de realizar uma autocrítica como forma de conquistar uma perspectiva *demasiado humana* na reflexão sobre a arte aparece em diversos momentos. E três questões centrais aparecem de modo frequente no Capítulo Quarto do livro – aquele dedicado à arte: a tematização dos sentimentos gerados pela arte e sua relação com os sentimentos religiosos e metafísicos; a problematização do *gênio*, com o afastamento da

⁶³ É necessário observarmos o fato de que todos os livros dessa fase possuem um conjunto de aforismos dedicados à arte. *Humano, demasiado humano* possui, inclusive, um capítulo inteiro dedicado às reflexões sobre o tema intitulado “Da alma dos artistas e escritores”.

compreensão schopenhaueriana; e o novo olhar sobre a produção artística helênica, algo não tão frequente, mas bastante significativo. Em certa medida, esses aspectos abrem caminho para a emergência de uma estética de caráter abertamente antimetafísico. Nesse sentido, nos parece que uma leitura atenta do problema da arte em 1878 indica uma reorientação da estética nietzschiana em contraste com alguns aspectos de sua “metafísica de artista”.

Um primeiro elemento que contribui para essa interpretação reside no fato de que o livro no qual o filósofo inicia seu desprendimento dos resquícios de pressupostos metafísicos é aquele no qual a tensão – sem ruptura – entre arte e ciência mostra-se de modo mais acentuado. Esse aspecto da estética nietzschiana de *Humano, demasiado humano* deriva da colocação da arte *entre* o par religião-metafísica e a ciência. “A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ela acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião” (HH I 150), ressalta o filósofo alemão apontando para a arte como uma das principais herdeiras do sentimento religiosos – que, é bom sublinhar, segundo ele, também pode encontrar reverberações na política e até mesmo na ciência. E o interessante é que tais sentimentos se dão pelo fato de “os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica” (HH I 153). A questão, entretanto, é como aquele que frui uma obra de arte interpreta um tal sentimento:

[...] quando, em certa passagem da Nona sinfonia de Beethoven, por exemplo, ele [o livre-pensador] se sente pairando acima da Terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da *imortalidade* no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a Terra se afastar cada vez mais. – Tornando-se consciente desse estado, ele talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova o seu caráter intelectual. (HH I 153)

Portanto, o perigo para o “livre-pensador” é cair na tentação de acolher esse sentimento e o remeter à religião ou à metafísica e afastar-se da compreensão do caráter demasiado humano da criação artística e dos próprios sentimentos fornecidos pelas obras de artes. Se elas são ainda capazes de gerar sentimentos aparentados àqueles fornecidos pela religião isso se deve aos *efeitos* de certas obras de arte sobre o público, que são possíveis graças à crença em gênios metafísicos que criam “numa inspiração” (HH I 145), que possuem “origem sobre-humana” e “certas faculdades maravilhosas” (HH I 164). E cabe ao “livre-pensador” não ceder à tentação de suspirar pela pessoa que lhe trará a amada

perdida, “chame-se ela religião ou metafísica”. A questão é que esse risco é frequentemente evado em consideração nesse período, o que pode ser notado pelo fato de que ele entende que a arte acolhe sentimentos de origem religiosa e que ela encontra-se no meio do caminho entre as concepções metafísicas e as científicas.

Mas, ao menos em parte, a procura por fomentar tais sentimentos, ou, melhor dizendo, a tentativa de produzir tais *efeitos* é obra também dos próprios artistas que possuem a pretensão de alcançar “o prazer em disposições elevadas e exaltadas, o querer a vitalidade a todo preço, a brusca mudança de sentimento, o intenso relevo em luz e sombra” (HH I 219). Apesar de não realizar uma distinção clara entre essa arte que prima pela exaltação e pelo sentimentalismo exacerbado – a partir de *A Gaia Ciência* ela será abertamente identificada em Wagner –, o filósofo distingue uma arte da alma feia e outra da alma bela e indica: “os efeitos mais poderosos da arte – dobrar almas, mover pedras, humanizar animais – talvez tenha sido justamente aquela [a arte da alma feia] que os obteve melhor” (HH I 152). Em uma reflexão bastante próxima a essa distinção, Nietzsche aponta contra a noção de *embriaguez* [*Rausch*]: “A mais nobre espécie de beleza é aquela que não arrebatava de vez, que não se vale de assaltos tempestuosos e embriagantes (uma beleza assim desperta facilmente o nojo), mas que lentamente se infiltra” (HH I 149). Aqui cabe um breve parêntese: é interessante observar que, nesse momento, a embriaguez aparece quase exclusivamente sob o signo de uma exaltação e de uma fragmentação nervosa, o que nos parece estar relacionado com o movimento autocrítico nietzschiano e sua busca por se distanciar daquilo que ele viria a caracterizar mais tarde como sua “metafísica de artista”. Um indício disso é que em *Crepúsculo dos Ídolos* a embriaguez será reabilitada, sendo considerada inclusive pré-condição fisiológica para “qualquer agir e contemplar estéticos” (CI Incursões 8)

Feito o parêntese e retornando à relação entre arte, religião e metafísica, nota-se uma ambiguidade em relação à arte no pensamento nietzschiano em *Humano*, relacionada ao papel intermediário que a mesma ocupa. Mesmo reconhecendo a existência de uma arte da alma feia e afirmando a proveniência dos sentimentos gerados pelas obras artísticas dos estados de espírito religiosos (cf. HH I 150), é à arte que o filósofo alemão diz ser preciso recorrer para que as “necessidades metafísicas” possam ser enfraquecidas e eliminadas. Essa compreensão parece desdobrar-se do fato de que em relação “ao conhecimento das verdades, o artista tem uma moralidade mais fraca do que o pensador”

(HH I 146), o que permite que a arte seja compreendida como aquilo que nos dá maior flexibilidade no que diz respeito à interpretação da existência. Assim, Nietzsche encontra na arte uma melhor passagem para as ciências, posto que “a passagem da religião para a concepção científica é um salto violento e perigoso” (HH I 27), e ressalta:

É melhor recorrer à arte para fazer uma transição, a fim de aliviar o ânimo sobrecarregado de sentimentos; pois aquelas concepções são bem menos alimentadas pela arte do que por uma filosofia metafísica. Partindo da arte, pode-se passar mais facilmente para uma ciência filosófica realmente libertadora. (HH I 27)

Apesar de reconhecer sua capacidade de gerar sentimentos aparentados com aqueles possibilitados pela religião e pela filosofia metafísica, Nietzsche se recusa a uma oposição radical às artes, chegando a reconhecer até mesmo que elas são necessárias para a passagem a uma “ciência filosófica realmente libertadora” – e, não é demais ressaltar, assim ele resguarda seu movimento de *O Nascimento da Tragédia a Humano*. Por conseguinte, ainda que nas artes ressoe a corda metafísica, tais sentimentos são nelas mais brandos, o que abre a possibilidade para a emergência de uma ciência filosófica. Mais do que isso, Nietzsche reconhece nos grandes artistas, como Homero, Ésquilo, Aristófanes, Shakespeare e Goethe, até mesmo uma profunda irreligiosidade, que os permitia desenvoltura e liberdade para lidar com as crenças populares (cf. HH I 125). Por meio não só da ideia da arte como conquista de uma desenvoltura e uma liberdade em relação às crenças da tradição, mas, principalmente, da arte como prazer na existência e reconhecimento do humano, Nietzsche encontra a possibilidade de uma aproximação entre arte e ciência.

Antes de tudo, durante milênios ela [a arte] nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: “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 realmente adquirida e aumentada através da religião, depois que a arte desaparecesse a intensidade e a multiplicidade da alegria de vida que ela semeou continuaria a exigir satisfação. **O homem científico é a continuação do homem artístico** (HH I 222, destaque nosso).

Fica claro, portanto, que Nietzsche não pretende simplesmente uma desvalorização completa da arte, de todo modo, ela não está colocada no mesmo nível da ciência e nós poderíamos, inclusive, renunciar à ela. Nesse sentido, ao afirmar uma *continuidade* entre o homem artístico e o homem científico, Nietzsche nos leva a entender que a arte é uma passagem necessária, contudo, ao mesmo tempo, que em uma cultura mais madura o tipo do homem artístico é ultrapassado. Um tal tipo pode ser entendido como o próprio Nietzsche wagneriano, aquele que aderiu a certos pressupostos metafísicos e fez da obra do artista “a imagem do que *subsiste eternamente*” (HH I 222) – e essa nossa consideração não é gratuita, uma vez que por meio da obra do gênio que se descobria em *O Nascimento da Tragédia* o “eterno cerne das coisas” (NT 8). Dessa forma, ao afirmar no aforismo “*Crepúsculo da arte*” que “a morte parece brincar à sua [da arte] volta” (HH I 223), ele parece estar indicando uma certa compreensão metafísica da arte em vias de ser superada. É nessa direção que ele prossegue, na mesma passagem, ao asseverar que “o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora já não mais o vejamos” (HH I 223). Nietzsche claramente faz das ciências o modelo para uma liberação dos pressupostos metafísicos, para a formação do “espírito livre”, mas mantém a arte no horizonte. A questão é que o estatuto da arte e do artista encontra-se fundamentalmente alterado, na medida em que Nietzsche “expõe a cesura iminente, sintetizada em uma relação com a música e as artes que perderia em definitivo qualquer traço divinizante” (BURNETT, 2010, p.317).

Grande parte dessa ambiguidade em relação à lida com a arte está ligada à própria compreensão de Nietzsche da ciência. A sobriedade científica não parece ser suficiente para garantir a inteireza e toda a complexidade da existência humana, na medida em que a frieza e o rigor da ciência, por si só, não forneceria a alegria e o prazer necessários à vida. Ou seja, o prazer na existência apreendido com a arte não encontra correspondência absoluta na ciência, uma vez que a última “dá muita satisfação a quem nela trabalha e pesquisa, e muito pouca a quem *aprende* seus resultados” (HH I 251). É pensando nisso que Nietzsche indica a necessidade de termos um “cérebro duplo” para não arriscarmos perdermos energia devido à frieza científica, nem recairmos na barbárie devido a uma adesão total às ilusões do sentimento religioso e metafísico.

[...] se a ciência proporciona cada vez menos alegria e, lançando suspeita sobre a metafísica, a religião e a arte consoladoras, subtrai cada vez mais alegria, então

se empobrece a maior fonte de prazer, a que o homem deve quase toda sua humanidade. Por isso uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência [...]. Num domínio a fonte de energia, no outro o regulador: as ilusões, parcialidades, paixões devem ser usadas para aquecer, e mediante o conhecimento científico deve-se evitar as consequências malignas e perigosas de um superaquecimento (HH I 251).

A necessidade de um “cérebro duplo” e da construção de um grande “edifício da cultura”, que comporte esses “dois poderes, ainda que em extremos opostos” (HH I 276), se dá, portanto, pelo fato de que as ciências não são fonte de prazer suficiente para vida e a “arte consoladora” leva a uma adesão bárbara às paixões. De todo modo, os sentimentos gerados pela arte são aqueles dos quais não podemos abrir mão para termos um prazer na existência, mais do que isso a arte “não apenas assegura a dose de prazer que a ciência não pode dar, mas transmite a mesma energia que animava as eras metafísico-artísticas” (BARBERA, 2014, p.376). Mas o problema, até aqui, é basicamente a experiência de “contemplação” artística e não propriamente a criação. Aliás, é na convergência entre esses dois âmbitos e na própria relação entre ciência e arte o ponto exato no qual Nietzsche se coloca a reler o problema da arte helênica: “A facilidade e frivolidade da imaginação homérica era necessária para suavizar e temporariamente suprimir o ânimo desmedidamente apaixonado e o intelecto extremamente agudo dos gregos” (HH I 154).

Por um lado, uma tal duplicidade atribuída aos gregos segue, de certo modo, a via aberta por *O Nascimento da Tragédia*, uma vez que é possível relacionarmos o “ânimo desmedidamente apaixonado” e o “intelecto agudo”, respectivamente, com os impulsos dionisíaco e apolíneo. Por outro lado, a ausência de uma referência a tais impulsos artísticos da natureza, bem como uma, por assim dizer, “humanização” da duplicidade no homem grego apontam, mais uma vez, um distanciamento da concepção estética de 1872. Portanto, a duplicidade atribuída por Nietzsche à cultura helênica aproxima-se, nesse momento, da ideia de um “cérebro duplo” e mesmo arte *naïf* de Homero – marcada pela “facilidade e frivolidade” – não é fruto de seu viver na superficialidade da bela visão da aparência em contraposição à profundidade dionisíaca, ela é fruto de um homem e uma cultura que necessitava dela para não padecer de excesso de paixão ou intelecto⁶⁴. Isso nos leva a um outro ponto da recuperação nietzschiana da arte helênica em *Humano*: a

⁶⁴ Nietzsche afirma neste mesmo aforismo: “[os gregos] sabiam que apenas através da arte a própria miséria pode se tornar deleite” (HH I 154).

arte grega não se caracteriza pela embriaguez e pela busca por uma revolução, característica ali atribuída a uma certa música moderna – o que, mais tarde, dará alguns contornos da crítica ao drama wagneriano. Ao invés disso, aos gregos Nietzsche atribui a seguinte característica: “nada de temas e caracteres novos, mas sim os velhos e há muito habituais, numa sempre contínua reanimação e reformulação” (HH I 221).

E, curiosamente, entre os artistas nos quais Nietzsche encontra a maior proximidade do espírito grego não está mais Wagner – a figura do “gênio” que em 1872 era o símbolo do parentesco entre os espíritos alemão e grego. O argumento se constrói em um duplo movimento. Primeiramente, Nietzsche realiza uma análise da música moderna, tomando-a como uma *Contra-Reforma* no campo das artes, e argumenta que seu surgimento é uma resposta à frieza da música douta do Renascimento e Pré-Renascimento, a qual possuía um “prazer, no fundo científico, pelos artifícios da harmonia e do contraponto” (HH I 219). Assim, a música “cheia de alma” moderna é debitária da religião, o que se mostra inclusive na pretensão de oferecer “disposições elevadas”, da mesma maneira que o barroco o faz na pintura e na arquitetura. E na penúltima frase do aforismo lemos: “se nossa música moderna pudesse mover pedras, chegaria a juntá-las numa arquitetura antiga? Duvido bastante” (HH I 219). Mas porquê dessa distância entre a música moderna e a arte antiga? Talvez a resposta encontre-se dois aforismos mais tarde, precisamente no elogio que Nietzsche realiza aos “dramaturgos franceses” e a Goethe, artistas nos quais o filósofo alemão encontra a ressonância de uma compreensão grega da arte.

O filósofo alemão inicia o aforismo intitulado “*A revolução na poesia*” elogiando nos franceses “a severa coerção que se impuseram [...], com respeito à unidade de ação, de tempo e lugar, ao estilo, à construção do verso e da frase, à escolha de palavras”, característica na qual ele encontra um contraponto ao “espírito moderno com sua inquietude, com seu ódio à medida e ao limite” (HH I 221). A querela dá-se, assim, contra a ideia de uma arte da desmedida, que busca realizar uma revolução estimando como “insensatas todas as cadeias, todas as limitações”. Nesse sentido, o problema dos modernos está em renegar a importância de um rigor na arte, melhor dizendo, na incapacidade de “ver no *sujeitamento* da força de expressão, no domínio e organização dos meios artísticos, o ato propriamente artístico” (HH I 221). Ou seja, é precisamente por meio da restrição autoimposta que Nietzsche encontra o gesto artístico, o que falta àqueles que preferem um “estado natural da arte”. Dando-se um limite, assevera ele, “se

aprende aos poucos a caminhar com graça, mesmo nas estreitas pontes que ligam abismos vertiginosos” (HH I 221). Assim, o que o filósofo objeta na música moderna, a busca por um efeito de elevação e embriaguez, ele encontra também no âmbito da poesia na forma de “energia pela energia” e “inspiração pela inspiração”. E, mais do que isso, Nietzsche vê nessas duas expressões do espírito moderno a ruptura de uma construção contínua, em função de um elogio a uma experimentação ilimitada revolucionária⁶⁵.

No bojo dessa oposição medida e desmedida, coerção e estado natural, restrição e revolução desenha-se uma oposição implícita entre Wagner e Goethe⁶⁶ (BARBERA, 2014, p.372). Isso pode ser notado justamente na caracterização da arte moderna como aquela que na pretensão de se libertar da tradição acaba por levar à própria dissolução da arte, uma vez que recusa qualquer cadeia e restrição – e, desse modo, o “ato propriamente artístico” – e aposta em um “salto para o naturalismo”, na possibilidade de se exprimir artisticamente rompendo com as regras e valorizando a experimentação desmesurada. Nos parece que o elemento central dessa crítica está ligado à recusa da oposição entre natureza e cultura-espírito, de modo que o filósofo alemão vê nesse “naturalismo” da arte moderna a base para a “superstição do gênio” – o “milagre” wagneriano –, que leva à crença de uma liberdade absoluta no criar até como forma de conquistar uma *eficácia* no efeito (cf. HH I 146). E a antinomia dessa forma de arte com Goethe se desenvolve à medida que ele é *ineficaz* “em qualquer outro sentido que não o artístico” e, ao invés da liberdade irrestrita de um estado natural, “procurou salvar-se dele [naturalismo], limitando-se renovadamente de várias maneiras” (HH I 221). Desse modo, ainda que Goethe tenha se mantido por um tempo na via da revolução poética, ele acabou por reencontrar “o fio da evolução” da arte.

Nada de indivíduos, mas sim máscaras mais ou menos ideais; nada de realidade, mas sim uma generalidade alegórica; cores locais, caracteres históricos atenuados até ficarem quase invisíveis e tornados míticos; a sensibilidade atual e os

⁶⁵ Uma observação importante a ser feita aqui diz respeito à importância dada pelo filósofo alemão à evolução paulatina da arte como forma de possibilitar uma fruição mais consistente e de descobrir aquilo que é o “ato propriamente artístico”. Ressalta ele em um aforismo que transcrevemos por completo: “Quando o mesmo motivo não é tratado de cem maneiras distintas por mestres diversos, o público não aprende a ultrapassar o interesse pelo conteúdo; mas por fim ele mesmo capta e desfruta as nuances, as novas e delicadas invenções no tratamento desse motivo, ou seja, quando há muito conhece o motivo, através de numerosas elaborações, e não mais experimenta o fascínio da novidade, da curiosidade” (HH I 167).

⁶⁶ Enfatizamos Goethe aqui pelo fato de que ele é uma presença frequente no pensamento nietzschiano até 1888, último ano produtivo do filósofo alemão. Cabe ressaltar ainda que no Capítulo III desta dissertação analisaremos o papel de Goethe nas reflexões estéticas de Nietzsche.

problemas da sociedade atual reduzidos às formas mais simples, despojados de suas qualidades excitantes, palpantes, patológicas, tornados *ineficazes* em qualquer outro sentido que não o artístico; nada de temas e caracteres novos, mas sim os velhos e há muito habituais, numa sempre contínua reanimação e reformulação: isso é a arte, tal como depois Goethe a *compreendeu*, tal como os gregos e também os franceses a *praticaram*. (HH I 221)

Essa tensão entre Goethe e Wagner torna-se mais clara se levarmos em conta as considerações acerca da ciência nos dois artistas. O anticientificismo wagneriano, adotado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, encontra sua antítese exatamente no interesse nutrido por Goethe pela ciência. Não é mero acaso o fato de Nietzsche, por um lado, criticar certos artistas por preferirem alimentar a “crença em algo miraculoso no gênio” como forma de fazer do “prosseguimento do seu modo de criar mais importante que a devoção científica à verdade em qualquer forma” (HH I 146), e, por outro, adotar a máxima goethiana “Razão e Ciência, suprema força do homem” (HH I 265). Se aceitarmos um tal paralelo, podemos interpretar esse elogio de Goethe feito pelo filósofo alemão como uma “antítese explícita de Wagner e da ‘cultura da música’ com sua recusa da crítica e da ciência” (BARBERA, 2014, p.375). E essa divergência com Wagner – que não pode ser cindida de um exercício autocrítico – é ainda mais explícita no recurso que Nietzsche faz a uma peça de Goethe, *Torquato Tasso*, para enfatizar a “virtude da *cautelosa abstenção*” científica:

Aos poucos, no entanto, o espírito científico deve amadurecer no homem a virtude da *cautelosa abstenção*, o sábio comedimento que é mais conhecido no âmbito da vida prática que no da vida teórica, e que Goethe, por exemplo, apresentou em Antonio como alvo de irritação para todos os Tassos, ou seja, para as naturezas não científicas e também passivas. O homem de convicção tem o direito de não entender o homem do pensamento cauteloso, o teórico Antonio; o homem científico, por sua vez, não tem o direito de criticá-lo por isso, é indulgente para com o outro e sabe que em determinado caso este ainda se apegará a ele, como Tasso fez afinal com Antonio (HH I 631).

Esse afastamento de Wagner como modelo para a arte, contudo, é também notável na reconfiguração semântica da noção de *gênio* empreendida por Nietzsche. Isso se mostra de modo incisivo na medida em que o filósofo alemão objeta a possibilidade de uma origem “miraculosa” do gênio e coloca tal conceito sob o signo do *espírito livre* – exatamente aquele que encontra nas ciências um instrumento de liberação da tradição, que ganha olhos para ver os preconceitos e se permite experimentar outras formas de interpretação do mundo (cf. STEGMAIER, 1994 *apud* VIESENTENEIR, 2013, p.33). A

relação entre o espírito livre e o gênio é construída de modo claro pelo filósofo alemão no capítulo que se segue ao “Da alma dos artistas e escritores”, aquele dedicado à arte.

No capítulo que trata especificamente do problema da formação do espírito livre, Nietzsche lança a pergunta retórica: “Que meios existem para torná-lo [ao espírito livre] *relativamente forte*, de modo que ao menos se afirme e não pereça inutilmente? ”. E apresenta a seguinte resposta: “[...] Este é, num caso particular, o problema da produção do gênio” (HH I 230). Sem dúvidas, Nietzsche não está tratando, nesta passagem, particularmente do gênio artístico, posto que está em questão a tradição e a possibilidade do espírito livre se colocar acima dela. Entretanto, se lembrarmos que a produção do gênio é uma questão cara à estética – inclusive àquela de Schopenhauer da qual Nietzsche se utilizou em algumas fórmulas –, certamente podemos compreender que ele não está fora do horizonte da arte. Além disso, ao analisarmos o aforismo “*A origem do gênio*” – que sucede ao anteriormente citado – à luz da reflexão que Nietzsche faz sobre certos artistas, encontramos elementos que permitem uma forte articulação entre a criação artística e sua nova compreensão de gênio. Afirma ele:

[...] alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios dos quais se louva a originalidade (HH I 231).

Nota-se, por conseguinte, que Nietzsche atribui ao gênio não uma capacidade de se desindividualizar para deixar expressar a essência do mundo – ideia de gênio schopenhaueriana presente em *O Nascimento da Tragédia* –, mas uma energia que o possibilita descobrir um novo caminho⁶⁷. E isso é muito próximo da análise que ele faz do processo criativo do “grande artista” que por meio de seu “*juízo*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina” (HH I 155) – e vale notar: em *Aurora*, Rafael⁶⁸ e Goethe são elogiados pelo fato de serem “grandes aprendizes” (cf. A 540). Nietzsche se coloca a criticar a ideia de “inspiração” para, ao invés, ressaltar a expressão

⁶⁷ Outro aspecto que vale a pena ser observado é uma fórmula dos anos 80 apresentada por Nietzsche, segundo a qual: “a ciência é o meio de provar a necessidade da educação para a originalidade” (KSA 9, 3[151] p.96). Isso mostra uma ligação ainda mais direta entre a “originalidade” do gênio e a ciência.

⁶⁸ Vejamos o que Nietzsche fala sobre o pintor italiano do Renascimento: “Michelangelo viu em Rafael o estudo, e em si, a natureza: ali o aprendiz, aqui o talento. No entanto, isso é pedantismo, com todo o respeito ao grande pedante. Pois o que é talento, senão um nome para uma mais antiga aprendizagem, experiência, apropriação, assimilação, seja no estágio de nossos pais ou ainda antes! E, por outro lado: quem aprende, dá talento a si mesmo [...]” (A 540).

artística como um fruto de uma prática e de uma experimentação. Isso torna-se bastante claro com um exemplo fornecido por ele: Beethoven “aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços” (HH I 155). Como faz com frequência, Nietzsche usa ainda o aforismo posterior para completar seu raciocínio, passando do caso particular de Beethoven para uma análise mais geral e afirma:

Quando a energia produtiva foi represada durante um certo tempo e impedida de fluir por algum obstáculo, ocorre enfim uma súbita efusão, como se houvesse uma inspiração imediata sem trabalho interior precedente, ou seja, um milagre. [...] O capital apenas se *acumulou*, não caiu do céu. (HH I 156)

Ele se encontra, portanto, em uma crítica a uma certa noção de “gênio” – aquela do artista que produz sua obra por meio de uma inspiração, de um milagre –, colocando em contraposição à do artista como um “grande trabalhador” (cf. HH I 155) ou como alguém que *acumulou* um capital. Assim, “a análise da ‘superstição do gênio’, aparece lida, antes de tudo, como autocrítica” (BARBERA, 2014, p.369), dito de outro modo, seu esforço por realizar uma revisão semântica do conceito de gênio retorna contra a própria concepção apresentada em sua “metafísica de artista”. A obra é, agora, resultado de esboços, de julgamento, de seleção, de trabalho e de um acúmulo, o que nos leva a possibilidade de entender que trata-se exatamente daquela “energia invulgar” de quem está em busca de um novo caminho. Dessa forma, a recusa da “superstição do gênio” leva “abaixo todo o aspecto transcendente que o próprio Nietzsche criou anteriormente, imagem que foi gerada a partir de uma completa e irrefletida ascendência, quase divinizante, da figura do artista” (BURNETT, 2010, p.322).

Apesar de não utilizar o termo “gênio” nos aforismos 155 e 156 de *Humano* – que acabamos de mencionar –, ele o faz no 157, no 158 e no 162⁶⁹, e fornece um arremate de sua linha de raciocínio afirmando em “*A seriedade no ofício*”: “Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas *adquiriram* grandeza, tornaram-se ‘gênios’ [...]: todos tiveram a diligente seriedade do artesão” (HH I 163). Essa passagem é central na reformulação que Nietzsche empreender e três pontos nos chamam atenção: o filósofo alemão enfatiza o caráter *adquirido* da grandeza, do tornar-se do

⁶⁹ Em tal aforismo, Nietzsche ressalta: “Também o gênio não faz outra coisa senão aprender antes a assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando. Toda atividade humana é complexa, não só a do gênio: mas nenhuma é um ‘milagre’” (HH I 162).

artista; *gênio* aparece entre aspas, o que é o indício de um esforço para demarcar um afastamento de uma compreensão sedimentada do conceito; e ele fala de uma “diligente seriedade” o que reforça a ideia da criação artística como uma prática, que está para além da mística da inspiração. Todos esses elementos nos ajudam a sustentar o argumento de que Nietzsche procurar retirar a noção do gênio do âmbito da metafísica para recolocá-la em uma dimensão *demasiado humana*, o que interpretamos ser a construção de um outro ponto de partida para sua filosofia da arte.

Ainda assim, nos parece que a emergência de uma certa ambiguidade em relação à arte em *Humano* deve-se ao fato de que Nietzsche, apesar de se afastar de certos aspectos de sua “metafísica do artista”, mantém no âmbito da “fruição” a ideia de “sentimentos metafísicos” gerados pela arte. Com aguçamento do olhar sobre as “necessidades metafísicas” ocorrido em *Aurora*, e a descoberta de sua “*pudenda origo*”, ele enfraquece o vínculo entre arte e metafísica, argumentando que uma fruição da arte como forma de consolação é resultado de um processo *fisiopsicológico* – utilizando o termo que ele emprega em 1886 –, de um adoecimento. Dessa forma, o sentimento fornecido pela arte já não é mais visto como uma espécie de sentimento metafísico atenuado – que inclusive forneceria uma melhor passagem para o espírito científico (cf. HH I 27) –, ou seja, Nietzsche libera a arte definitivamente de qualquer parentesco com a metafísica⁷⁰. E ele chega a ver na escola artística do realismo uma clara proximidade da arte não mais com a metafísica, mas com a própria ciência, de modo que nossa felicidade em fruir tais obras reside em nosso interesse na “apreensão o mais fiel possível do real”:

Ver com novos olhos. — Supondo que por beleza na arte sempre se entenda a imitação do que é feliz — e é o que tenho como verdade —, conforme a ideia que um tempo, um povo, um grande indivíduo legislador de si mesmo faz do que é feliz: que dá a entender sobre a felicidade de nosso tempo o assim chamado *realismo* dos artistas de hoje? É, está fora de dúvida, a sua espécie de beleza que agora podemos apreender e fruir com mais facilidade. Portanto, deve-se acreditar que a **felicidade que hoje nos é própria está no realismo**, em sentidos o mais agudo possível e apreensão a mais fiel possível do real, ou seja, não na realidade, mas **no saber acerca da realidade?** A influência do saber já alcançou tal extensão e profundidade que os artistas do século, sem o querer, tornaram-se já glorificadores das “bem-aventuranças” da ciência! (A 433, destaque nosso)

⁷⁰ Como já apontamos neste trabalho, Nietzsche associa uma certa arte à noção de consolo em *Aurora*, o ponto que estamos querendo sublinhar é que isso não significa que ele estabeleça uma relação intrínseca entre arte e metafísica como ele faz em *Humano*.

Em *Aurora*, portanto, nossa felicidade não depende mais de sentimentos metafísicos que seriam fornecidos pela arte, mas no próprio “saber acerca da realidade”⁷¹, que pode, inclusive, ser encontrado também nas expressões artísticas. Observa-se que Nietzsche afirma que a beleza dessa arte é até mesmo aquela que “podemos apreender e fruir com mais facilidade”, dito de outro modo, está mais próxima de nosso *gosto*⁷². Entretanto, é importante ressaltar, não é a arte que nos leva a uma tal felicidade no realismo, mas é nossa própria inclinação e a “influência do saber” que encontra expressão nos artistas “glorificadores das ‘bem-aventuranças’ da ciência”. De toda forma, apesar de ciência e arte se relacionarem de modo bastante estreito pela análise do sentido da emergência de um realismo, a especificidade do recorte não nos deixa ver a questão em toda sua amplitude. É pela própria crítica da cultura moderna que podemos encontrar como, em *Aurora*, a análise da arte é central para o próprio desenvolvimento da compreensão de um certo “consolo” como *necessidade* [*Bedürfnis*] não metafísica, mas fisiológica:

Os seres de instantes sublimes e arrebatados, que habitualmente, por contraste e devido à pródiga dissipação de suas forças nervosas, sentem-se miseráveis e inconsoláveis, veem aqueles instantes como o autêntico “Eu”, como “si”, e a miséria e o desconsolo como efeito do “fora-de-si”; e por isso pensam no seu ambiente, sua época, todo o seu mundo, com sentimentos de vingança. A embriaguez é a verdadeira vida para eles [...]. (A 50)

Fica claro, neste momento, que a busca por um “sentimento metafísico”, por um consolo na arte não deriva somente do fato da mesma ser uma herdeira da religião (cf. HH I 150), mas é o sinal de um adoecimento – e, indiretamente, ele faz a crítica recair sobre si mesmo ao negar a “embriaguez” e falar de “autêntico ‘Eu’” e “si”, elementos que lembram a “eudade” [*Ichtheit*] do Ser-primigênio expressada pelo gênio de *O Nascimento da Tragédia*. É, portanto, devido a uma dissipação das forças nervosas que surge a necessidade de um contraste com instantes sublimes, de embriaguez, que agora ganha o significado de uma busca pelo esquecimento do mundo e da existência. Em uma outra passagem, Nietzsche afirma que contra esse tipo de misérias da alma, o melhor seria mudar a dieta e realizar um trabalho físico duro, mas, ao invés disso, “as pessoas

⁷¹ É válido frisar que estamos de pleno acordo com a interpretação de que “a alegria com o real não significa uma espécie de redução às coisas mesmas; em *Aurora* e *A gaia ciência* significa alegrar-se com um saber acerca do real, alcançado por meio da paixão do conhecimento” (VIESENTEINER, 2013, p.86).

⁷² A questão do gosto foi tratada com mais cuidado no subcapítulo anterior. Aqui, basta lembrarmos mais uma vez que Nietzsche relaciona a emergência de um gosto à nossa dinâmica pulsional, relacionando instinto e juízo estético cf. CONSTÂNCIO, “*Quem tem razão Kant ou Stendhal?*” *Uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant*. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 128, 2013, p.484.

habituar-se a recorrer a meios inebriantes nesse caso: à arte, por exemplo — em detrimento delas mesmas e da arte! ” (A 269). Gostaríamos de acentuar que ele aponta, portanto, que há uma certa forma de se recorrer à arte como forma de negação de si mesmo e, inclusive, da própria arte. Podemos dizer que a própria compreensão do artístico sofre aí uma modificação, uma vez que o caráter superexcitante – como função de aquecimento do sistema conforme a ideia de “cérebro duplo” – não é uma característica da arte mesma, mas de uma maneira específica de recorrer à ela e de uma necessidade específica advinda de certas condições históricas e culturais.

A questão torna-se, então, de que modo pode a arte atender a uma tal necessidade e a um tal desgosto do mundo. Em uma passagem capital para a interpretação deste problema, Nietzsche lança a hipótese da arte em geral e, especificamente, da música ser “a reprodução da reprodução de sentimentos” (A 142). Vale ressaltar que o título do aforismo citado é “*Empatia*”, palavra em cuja etimologia temos o prefixo “*em*” latino, que diz introdução e superposição, e o termo “*pathos*” grego, que pode ser traduzido por paixão, excesso, sentimento. Portanto, o filósofo está tematizando a possibilidade da comunicação de um *pathos* entre os sujeitos, e, no caso, a expressão artística é tratada como a reprodução de um sentimento e a fruição como uma dupla reprodução. Não podemos esquecer que Nietzsche compreende a linguagem como uma abreviação dos nossos sentimentos, visto só “haver palavras para os graus superlativos desses impulsos e processos” (cf. A 115), e sua afirmação sobre as artes é o desdobramento de uma tal compreensão. Mas o que nos interessa é menos o fato de ser uma re-produção e mais o do filósofo colocar em jogo a nossa economia pulsional na expressão e na fruição artística, uma vez que isso nos permite vislumbrar a gênese de uma *fisiologia da estética*.

A importância da hipótese da arte como re-produção e da fruição como dupla re-produção está no fato de que ela aparece logo após uma série de aforismos na qual Nietzsche trata exatamente de nossa *interpretação* do mundo como fruto de uma certa *hierarquia de nossos impulsos* (cf. A 109, 119, 129, 130)⁷³. Isso implica em uma imbricação complexa entre a fisiologia, a criação e a contemplação da arte. Ao mesmo tempo que uma certa forma de arte revela uma desagregação dos impulsos no artista (cf. A 50), ela é também – e talvez mais profundamente – a expressão de uma fragmentação mais geral, ou melhor,

⁷³ Este tema foi desenvolvido na seção 3 do presente capítulo.

o resultado da própria necessidade de fruição de um certo público e, dessa forma, o fruto que nasce de um solo cultural degradado. É isso o que ele aponta na seguinte passagem:

Que horror as refeições que fazem as pessoas atualmente, nos restaurantes e em toda parte onde vive a classe bem aquinhoadada da sociedade! Mesmo quando prestigiosos eruditos se reúnem, é o mesmo costume que põe a sua mesa, assim como a do banqueiro: seguindo a regra de “coisas demais” e de “coisas variadas” — do que segue que **as comidas são preparadas em vista do efeito** e não da consequência, e bebidas estimulantes têm de contribuir para afastar o peso na barriga e no cérebro. Que dissolução e superexcitabilidade devem resultar disso! Que sonhos terão essas pessoas! **Que artes e que livros serão a sobremesa de tais refeições!** E, façam elas o que quiserem: a pimenta e a contradição ou o cansaço do mundo governarão seus atos! (A 203, destaque nosso)

Apesar de Nietzsche apresentar um problema de fisiologia em um sentido aparentemente estrito, é importante destacar que ele abre para uma dimensão mais ampla: “o cansaço do mundo”. Vemos, assim, que Nietzsche aponta para a necessidade de um certo tipo de arte como uma condição colocada por toda um contexto de dissolução da organização fisiológica, que se expressa nas comidas e bebidas consumidas, possivelmente nos sonhos e, inclusive, nas artes e livros que servem de sobremesa. Mas ele ainda leva tal problema mais longe ao notar que é exatamente essa doença que tem impactos diretos no próprio artista. Nesse sentido, o filósofo alemão pergunta: “Vocês não percebem que, solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes?” (A 269). Isso significa dizer: ainda que o artista não padeça de antemão de uma tal doença, o desejo de gerar os *efeitos* requisitados pelo público acaba por o tornar um doente. Por um lado, essa hipótese recupera a crítica à “cultura da ópera” de *O Nascimento da Tragédia*⁷⁴, por outro, a radicaliza ampliando o escopo da crítica à “cultura moderna” e enfatizando seu caráter fisiológico. Mas vejamos melhor como essa crítica incide mais diretamente sobre os artistas:

Nada é mais temido por artistas, poetas e escritores do que o olhar que vê o seu pequeno logro, que depois percebe quantas vezes ficaram na encruzilhada onde o caminho leva ao **prazer inocente consigo mesmo** ou à **produção de efeitos**; que depois verifica se procuraram vender pouco por muito, se tentaram elevar e embelezar, sem serem eles próprios elevados; que, através de todo o engano de sua arte, vê o pensamento como lhes apareceu no início, talvez como uma fascinante figura de luz, mas talvez também como um roubo de todo o mundo,

⁷⁴ E também à crítica cultural da *IV Consideração Extemporânea*, cujo título é “*Wagner em Bayreuth*”, no qual Nietzsche, pode-se dizer, antecipa o tema da “Indústria Cultural” (cf. Co.Ext. IV 5), elaborado por Adorno e Horkheimer, dentre outros lugares, no ensaio *A Indústria Cultural como Mistificação das Massas* cf. ADORNO & HORKHEIMER. *A Indústria Cultural como Mistificação das Massas* In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1955, p.99-138.

como um **pensamento cotidiano que eles tiveram de esticar, encurtar, colorir, envolver, condimentar, para dele fazer algo, em vez de o pensamento fazer algo deles** [...]. (A 223, destaque nosso)

Logo no início do aforismo, Nietzsche faz uma distinção fundamental para compreendermos como ele se põe a desligar a arte e a metafísica. Estamos falando da “encruzilhada”, na qual o artista se encontra como criador, que pode levar ao “prazer inocente consigo” ou à “produção de efeitos”. Por meio dessa distinção o que Nietzsche apresenta é exatamente o fato do artista poder, por um lado, deixar falar sua *interpretação* mais própria do mundo ou, por outro, negar esse próprio mundo em função de uma *pseudo* elevação e beleza⁷⁵. É exatamente por querer um *efeito* que o artista torna-se incapaz de deixar seu pensamento original – podemos dizer, a hierarquia de seus impulsos – falar e, por isso, precisa “esticar, encurtar, colorir, envolver, condimentar”. É nessa busca por um efeito que o filósofo alemão reconhece o sinal de uma desordem, na medida em que precisar condimentar um “pensamento cotidiano” para fazê-lo parecer elevado é a própria revelação de um adoecimento. Contudo, “nossos compositores não suspeitam minimamente que colocam em música a sua própria história, a história do enfeamento da alma” (A 239).

Há também um outro aspecto fundamental a se considerar: Nietzsche trata da interpretação da obra de arte a partir da *necessidade* que comanda *por trás* do autor – o que em 1886 ele nomeará como *inferência regressiva*⁷⁶. O que temem os artistas, poetas e escritores é exatamente o fato de que, apesar de todo o “engano de sua arte”, há um olhar capaz de ver “o pensamento como lhes apareceu no início”. Isto é, Nietzsche está indicando aí a possibilidade de descobrir pela obra a hierarquia dos impulsos que sustentaram a *necessidade* de sua criação. E essa não é uma passagem isolada de *Aurora*⁷⁷, Nietzsche aponta para esse mesmo problema ao afirmar: “Oh, se nossos pensadores tivessem ouvidos para escutar dentro da alma de nossos compositores,

⁷⁵ E, certamente, também podemos ver aí um primeiro esboço da distinção entre uma arte produzida a partir de uma abundância de vida e outra de um empobrecimento (cf. GC 370), problema que pelo qual passaremos no Capítulo III desta dissertação.

⁷⁶ Essa temática reaparecerá com uma análise mais pormenorizada no Capítulo III desta dissertação.

⁷⁷ É interessante notar que já no Livro I de *Aurora*, ou seja, antes de chegar a tematizar o problema dos impulsos, o filósofo já apresenta uma formulação bastante semelhante a essas por nós ressaltadas: “não importa o que invente, todos os produtos [de seu espírito] têm de refletir seu estado, o crescimento do temor e do cansaço, o decréscimo de sua estima pela ação e a fruição” (A 42).

mediante sua música! ” (A 239)⁷⁸. Logicamente – se concordarmos que em Nietzsche a alma é “uma palavra para um algo no corpo” (Za, Dos desprezadores do corpo) –, ao escrever “escutar dentro da alma”, ele está se referindo à capacidade de observar a dinâmica pulsional e afetiva que deu origem à expressão artística.

Logo, se há a possibilidade de vermos em uma certa obra a expressão de uma superexcitação nervosa, podemos, por outro lado, encontrar aquelas que são o fruto de uma elevação natural, das possibilidades daqueles capazes de um “prazer inocente consigo mesmo” (A 223). Mas o que precisamente significa essa “elevação natural” ou esse “prazer inocente”? Nossa hipótese é que Nietzsche se refere exatamente àquele que conquistou uma “valorização própria”, capaz de “medir uma coisa conforme o prazer ou desprazer que causa justamente a nós e a ninguém mais” (A 104), e que, no caso da arte, se expressa sem pretender um *efeito*. Dito de outro modo, aquele que se permite expressar em obra sem precisar “condimentar” para tornar o mundo – e a si mesmo – mais palatável, não tem necessidade de negar a *physis* – para retomar o termo grego empregado por Nietzsche (cf. GC 39) –, pelo contrário, a assume e a traz a à “aparência” *transfigurada, espiritualizada*⁷⁹. Se essa interpretação é lícita, compreendemos o que o filósofo afirma em *Aurora* acerca do *gênio* – o que, por sinal, segue o caminho aberto em 1878:

[...] talvez **o mais belo continue a se dar na escuridão**, afundando, apenas nascido, na noite eterna — ou seja, o espetáculo daquela força que um gênio não emprega em obras, mas em si como obra, isto é, na **sua própria domaço**o, na **depuração de sua fantasia**, na **escolha e ordenação do afluxo de tarefas e ideias**. O grande ser humano é ainda, justamente na maior coisa a exigir veneração, invisível como um astro demasiado distante: **sua vitória sobre a força continua sem olhos que a vejam**, e, portanto, sem canções e cantores. A hierarquia da grandeza ainda não foi estabelecida para toda a humanidade passada (A 548, destaque nosso).

O interessante aí é que exatamente o ganho dos olhos para ver o jogo das forças que permite a Nietzsche ultrapassar a reflexão sobre a arte a partir de sua relação com os “sentimentos metafísicos-religiosos”. Isso porque a arte – tanto do ponto de vista da criação, quanto da contemplação – torna-se a própria expressão de um embate dos

⁷⁸ Apesar de Nietzsche falar de maneira específica da música, não vemos qualquer motivo para não acreditarmos que ele poderia estar perfeitamente falando de outras formas de arte. O privilégio concedido à música em *O Nascimento da Tragédia* já não possui sentido ontológico nos livros posteriores, assim, acreditamos que a preocupação com a música deriva de um interesse particular e da polêmica com Wagner.

⁷⁹ Trataremos do tema da espiritualização dos impulsos em Nietzsche no Capítulo III desta dissertação, especialmente, na seção 4.

impulsos, e o artista é aquele que, a partir de suas “contradições fisiológicas”, produz uma “finalidade superior” em arte⁸⁰ (cf. A 263). Nesse sentido, é compartilhando o “gosto pelo o que é real” das ciências que Nietzsche encontra a possibilidade de pensar a arte radicalmente instalada no mundo. Não obstante, cabe lembrar que o elogio que ele faz ao *realismo* nas artes é, no fundo, o elogio à própria ciência e sua influência sobre os “artistas do século” – o que, podemos supor, é também uma menção a Goethe, que, segundo Nietzsche, fora “um realista convicto” (CI, Incursões 49). Há, portanto, uma profunda – inclusive, em um sentido forte – convergência entre ciência e arte, mas ainda se sustenta uma diferença importante: a arte mais palatável ao nosso *gosto* é, precisamente, aquela que glorifica as “‘bem-aventuranças’ das ciências” (A 433).

A partir de *A Gaia Ciência* a arte passa a ocupar um lugar distinto na economia geral do argumento nietzschiano, enfraquecendo o relativo primado da ciência que emerge em *Humano*. De início, cabe observar que a expressão que dá o título do livro faz referência a *gaya scienza* ou *gai saber* ou *alegre saber* dos cavaleiros-poetas provençais, saber ligado “à capacidade de viver intensamente, ao envolvimento amoroso, à exaltação da natureza, à experiência da verdadeira liberdade e, sobretudo, à fina arte de tecer versos e fazer da própria vida individual, ela mesma, uma obra de arte” (BARROS, 2007, p.84). Ou seja, pelo título da obra já se pode notar uma mudança em relação ao vínculo entre arte e ciência. Mas um outro sintoma disso é que Nietzsche encontra na própria arte a fonte de nossa “boa vontade de aparência”, como podemos ver no aforismo “*Nossa derradeira gratidão para com a arte*”:

Se não tivéssemos aprovado as artes e inventado essa espécie de culto do não verdadeiro, a percepção da inverdade e mendacidade geral, que agora nos é dada pela ciência – da ilusão e do erro como condições da existência cognoscente e cognoscível –, seria intolerável para nós. A *retidão* teria por consequência a náusea e o suicídio. Mas agora nossa retidão tem uma força contrária, que nos

⁸⁰ Gostaríamos de ressaltar que aparece, neste ponto, um tema que será melhor delineado no período de 1886 – principalmente nos cinco prefácios adicionados aos cinco primeiros livros de Nietzsche – a saber: a conquista da *hierarquia* e de uma *abundância*. Em um outro aforismo de *Aurora*, isso torna-se mais claro com a ideia da necessidade de experimentar o padecimento da tristeza e da felicidade – certamente um duplo do par saúde e doença – como forma de se tornar “completo”, “elevado”, e até mesmo como forma de se colocar num plano extra-moral: “Não perceberíamos que se apresentam como mais profundos, mais experientes, mais vivazes, mais completos do que são? Tanto quanto sentimos, naquele pintor, que já em sua pincelada existe presunção: tanto quanto ouvimos, naquele compositor, que, pelo modo como introduz seu tema, quer fazê-lo parecer mais elevado do que é. Vocês viveram história dentro de si, comoções, tremores de terra, amplas e demoradas tristezas, fulminantes felicidades? Foram tolos com grandes e pequenos tolos? Realmente suportaram a dor e o delírio dos homens bons? E também a dor e a espécie de felicidade dos piores entre eles? Então me falem de moral, de outra maneira, não!” (A 545).

ajuda a evitar consequências tais: a arte, como a *boa* vontade de aparência (GC 107).

Essa passagem nos fornece elementos para que possamos compreender como a arte vincula-se de modo radical à ideia de uma *gaia ciência*. Antes de qualquer coisa, não podemos esquecer que *A Gaia Ciência* é marcada pelo fato da descoberta de Nietzsche que todos os homens “e cada um em particular” trabalham pela “conservação da espécie humana” (GC 1). Isso ocorre, segundo o argumento nietzschiano, porque o vínculo dos impulsos é fundamental para a manutenção da vida, o que significa que não devemos buscar a negação dos mesmos, nem daqueles estimulados pela pessoa mais nociva, pois ela “mantém em si ou, por sua influência, em outras [pessoas], impulsos sem os quais a humanidade teria há muito se estiolado ou corrompido” (GC 1). Deste modo, os próprios “erros da razão” – relembrando a expressão de *Humano, demasiado humano* – possuem a função de promover a vida⁸¹, como é o caso daquilo que Nietzsche chama de “metres da finalidade da existência”, que não quer que riamos da existência, mas a mostra como um peso a ser carregado e dotado de uma justificação última. No lugar de um refutar tais mestres, Nietzsche apenas nota que se levarmos a sério não aquilo que é individual, mas o todo do humano: “Não apenas o riso e a *gaia* sabedoria, mas também o trágico e sua sublime desrazão fazem parte dos meios e requisitos para a conservação da espécie” (GC 1). A questão é: no limite, não há a possibilidade de se negar o próprio erro como condição de existência, até porque “a *força* do conhecimento não está no seu grau de verdade, mas na sua antiguidade, no seu grau de incorporação, em seu caráter de condição para a vida” (GC 110).

E Nietzsche aponta para a arte como aquilo que nos permite, agora, “tolerar” uma tal descoberta, justamente pelo fato de que por meio dela exercitamos nossa abertura de horizonte, nos colocando além do critério do verdadeiro e do falso (cf. STEGMAIER, 2013, p.157). Esse parece ser o sentido da asseveração nietzschiana de que “como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*” (GC 107), uma vez que “estético” traz à baila um olhar com distância artística, que aceita o erro e a aparência e, assim, pode “afirmar a integridade da existência e, com isso, ‘pairar acima das coisas’” (CHAVES, 2005, p.281). Assim, conquanto tal frase pareça uma retomada da compreensão de *O*

⁸¹ Vale ressaltar, mais uma vez, que Nietzsche atribui um papel central para o intelecto como produtor de ficções que são úteis para a vida, cf. VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução e apresentação de Johannes. Krestschmer. Chapecó: Argos, 2011, principalmente, p.631-670

Nascimento da Tragédia, segundo a qual, “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente” (NT 5), na verdade, uma mudança sutil se realiza. Não se trata mais de *justificar eternamente* a existência, mas de *suportá-la* a partir do reconhecimento de que o que há é *apenas aparência* (cf. SALAQUARDA, 1999, p.88). E, ademais, não é outra coisa que a arte ajuda a fazer a não ser a descoberta de um prazer pelo aparente, de uma beleza no mundo como ele se mostra, de uma assunção da existência tanto naquilo que ela é riso e comédia, quanto naquilo que ela é desrazão e tragédia.

O ponto nevrálgico é que o que Nietzsche compreende por aparência não é o contrário da essência, na mesma proporção de que o erro não é o contrário da verdade. Nos parece que essa é precisamente a passagem das ciências para a uma *gaia ciência*, no sentido de que isso significa que não há mais a necessidade de refutação e seriedade de *Humano*, que descobrimos “*o herói e o tolo* que há em nossa paixão do conhecimento” (GC 107) e que, por isso, nos é permitido até mesmo *rirnos* de nossos *erros*⁸². Nesse sentido, tanto noção de aparência quanto a de erro são marcas de um *distanciamento* em relação à qualquer pretensão de verdade última e, por consequência, da afirmação da multiplicidade de perspectivas. Não por acaso, Nietzsche fala da importância de uma “*artística distância*” ao olharmos para nós mesmos⁸³ e para a realidade:

De que meios dispomos para tonar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são! [...] Afastarmos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de

⁸² Aproveitamos o ensejo para frisar que Nietzsche nos parece ter a intenção de deixar clara uma autocrítica em relação à *Aurora*. Vejamos como ele trata a questão da *paixão do conhecimento*: “Mas a quem deveria ela [a humanidade] sacrificar-se? Podemos jurar que, se algum dia aparecer no horizonte a constelação desse pensamento, o **conhecimento da verdade** restará como o único objetivo colossal a que um tal sacrifício seria adequado, pois para ele nenhum sacrifício é grande o bastante” (A 45, destaque nosso). Ao afirmar a necessidade de uma “*artística distância*” para “*descobrir o herói e o tolo* na paixão do conhecimento” no último aforismo do Livro II de *A Gaia Ciência*, ele indica os próprios limites dessa paixão e critica sua perspectiva anterior. O que Nietzsche encontra de problemático, em nossa interpretação, é a própria noção de verdade, por isso, logo após elogiar a arte como “*boa vontade de aparência*”, ele abre o Livro III afirmando: “Deus está morto; mas, tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. – Quanto a nós – nós teremos que vencer também sua sombra” (GC 108). Para sanar qualquer dúvida acerca do terreno no qual Nietzsche está se movendo, ele mesmo afirma: “Os espíritos livres tomam suas liberdades até diante da ciência – e no momento elas lhes são permitidas, enquanto a Igreja ainda está de pé!” (GC 180).

⁸³ No que diz respeito a nós, o filósofo indica que o nosso gosto pela aparência proporcionado pela arte tem duas funções: não sucumbirmos aos nossos erros e trabalharmos artisticamente nossa própria existência. Ele afirma: “Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma distância artística, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir o *herói* e também o *tolos* que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para continuar nos alegrando com a nossa sabedoria” (GC 107).

lhes juntar muita coisa *para vê-las ainda* – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vido colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábio do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; *nós*, no entanto, queremos ser os **poetas-autores de nossas vidas**, principiando pelas coisas mínimas (GC 299, destaque nosso).

Observa-se que Nietzsche toma emprestado da arte a ideia de um olhar artístico sobre as coisas e a da própria vida como obra, notadamente como autoformação (VIESENTEINER, 2013, p.101), o que é mais uma aproximação com a ideia de *gaia ciência*. Mas é importante ressaltarmos que uma tal criação não é *desde* nada, como uma “inspiração divina”. Trata-se de poder criar exatamente por ter descoberto que nada é eterno, que o homem e o mundo *vieram a ser* e que as “necessidades metafísicas” são uma questão de ordem fisiopsicológica. Nesse sentido, é lícito afirmarmos que Nietzsche não abandona as conquistas das ciências, pelo contrário, são essas mesmas conquistas que o levam a descoberta de uma *gaia ciência*, na qual entre ciência e arte não há evolução ou passagem de uma *para* a outra, mas imbricação de uma *na* outra. E essa convergência aparece também na epígrafe do livro, em uma frase de Ralph Waldo Emerson⁸⁴ alterada pelo filósofo: “aos poetas e aos sábios todas as coisas são amigáveis e consagradas, todas as vivências proveitosas, todos os dias santos, todos os homens divinos” (eKGWB/FW-Motto-1882).

Nietzsche não chega a afirmar de modo definitivo o *gai saber* como o encontro entre arte e ciência, mas diversos são os índices dessa nova relação e a epígrafe é certamente um indício forte. Poeta e sábio – possivelmente uma referência à artista e cientista – é aquele capaz de ver a beleza nas coisas e torná-las belas, uma vez que faz todas as vivências proveitosas e todos os dias santos. Exatamente por isso, o filósofo ressalta a importância de aprender a olhar como um artista para as coisas, “e no restante ser mais sábio do que eles” (GC 299). Assim, para ser poeta da própria vida é necessário ser também sábio, exatamente o que falta aos artistas pelo fato de que esses têm como ponto máximo de suas

⁸⁴ A frase originalmente é: “To the poet, to the philosopher, to the saint, all things are friendly and sacred, all events profitable, all days holy, all men divine” (GC, Nota de Tradução). Em livre tradução ficaria: “Para o poeta, para o filósofo, para o santo, todas as coisas são amigáveis e consagradas, todos acontecimentos proveitosos, todos os dias sagrados, todos os homens divinos”. Nietzsche para seus próprios propósitos suprime “filósofo” e “santo” e coloca no lugar “sábio”.

preocupações a criação da obra de arte. Em um outro momento, Nietzsche afirma: “E como ainda está longe o tempo em que as forças artísticas e a sabedoria prática da vida se juntarão ao pensamento científico, em que se formará um sistema orgânico mais elevado” (GC 113). Portanto, a ciência não encontra mais privilégio em relação à arte, pois é na junção entre ambas que o filósofo encontra o “sistema orgânico mais elevado”. Neste ponto, a atitude negativa de *Humano* e, em certa medida, de *Aurora* transfigura-se em atitude afirmativa em *A Gaia Ciência*, na medida em que a arte recebe novo estatuto. E é interessante como Nietzsche encontra na própria ciência a possibilidade de criação, o que torna-se claro no aforismo “*Viva a física!*”, no qual o uso da palavra física remete, como acontece com fisiologia, à noção de *physis*:

Nós, porém, *queremos nos tornar aqueles que somos* – os novos, únicos, incomparáveis, que dão leis a si mesmos, que criam a si mesmos! E para isso temos de nos tornar os melhores aprendizes e descobridores de tudo o que é normativo e necessário no mundo: temos de ser *físicos*, para podermos ser *criadores* neste sentido – enquanto até agora todos os ideais e valorações foram construídos com base na *ignorância* da física ou em *contradição* a ela. Portanto: Viva a física! E viva sobretudo o que a ela nos *compele* (GC 335).

Nietzsche parece não procurar qualquer distinção precisa entre física e fisiologia exatamente pelo fato de que ambas estão radicalmente – inclusive pela etimologia – ligadas à *physis*. A “ignorância” e a “contradição” da qual o filósofo trata é a própria negação do orgânico, da *hierarquia dos impulsos* que condiciona a vida e está em funcionamento em nossa interpretação do mundo e de nossa própria existência. Por isso a importância de ser físico, posto que é este o conhecimento que nos permite não mais ficar preso a determinadas valorações e descobrir em cada um de nossos juízos o que nos leva a eles e, logo, até mesmo a possibilidade de “*nos tornarmos aqueles que somos*”. E, por outro lado, o que nos “compele” à física está articulado diretamente com nossa própria *physis*, uma vez que “a mudança de gosto geral” é o fruto da singularidade de um modo de vida daqueles que “têm a coragem de reconhecer a sua *physis* e dar ouvido às exigências dela, ainda no seu tom mais sutil: seus juízos estéticos e morais são esses ‘tons sutilíssimos’ da *physis*” (GC 39). Essa passagem é importante pelo fato de que Nietzsche lança uma tese muito cara a este trabalho: os juízos estéticos – e morais – são tons sutis da *physis*, uma das concepções que nos parece abrir a possibilidade de se pensar uma *fisiologia da estética*.

E o conhecimento da dinâmica fisiológica e, mais precisamente, da noção da *physis* é central nas reflexões acerca da arte “das obras de arte” em *A Gaia Ciência*. É interessante notar que o já citado – na penúltima frase do parágrafo anterior – “*Mudança de gosto*”, texto no qual Nietzsche indica que uma tal mudança se dá pelo reconhecimento e assunção da própria *physis*, encontra um importante paralelo com um outro aforismo: aquele no qual, pela primeira vez, o filósofo alemão faz menção ao Sul⁸⁵ para tratar da arte.

“O animal tem tanto direito quanto o ser humano: pode então correr livre, e você, caro semelhante, é também esse animal, apesar de tudo!” – esta me parece ser a moral da história e a peculiaridade da humanidade do Sul. O mau gosto tem tanto direito quanto o bom, e mesmo a prerrogativa diante deste, se constitui a grande necessidade, a satisfação segura e como que uma linguagem universal, uma máscara e um gesto compreensíveis absolutamente: já o bom gosto, o gosto eleito, tem sempre algo de deliberado e buscado, não inteiramente certo de sua compreensão (GC 77).

O que Nietzsche parece colocar em questão é uma diferença em relação à concepção e o valor do gosto. Como já apontamos na seção anterior deste capítulo, o *gosto* em Nietzsche pode ser compreendido como “um conjunto de juízos instintivos que discriminam e avaliam segundo o valor ‘belo’ (ou ‘o que é útil, benéfico, intensificador da vida’) e o valor ‘feio’ (ou ‘o que é prejudicial, perigoso, digno de desconfiança’)” (CONSTÂNCIO, 2013, p.484). Nesse sentido, quando ele fala de um “mau gosto” aceitável no Sul, pelo fato de que o “animal” – e ele faz questão de incluir o homem aqui – pode “correr livre”, e o contrapõe ao “gosto eleito” a questão de fundo é, acreditamos, exatamente o fato de que a “humanidade do Sul” têm a “coragem de reconhecer sua *physis*” (GC 39). Isso significa: o “gosto eleito” é *como* a moral, é o estabelecimento de uma tábua de valores estéticos a partir de um *fora* e, dessa forma, uma obstrução da possibilidade de darmos ouvido aos tons da nossa própria *physis*. E Nietzsche mostra a complexidade de seu pensamento ao objetar a vulgaridade na música do Norte – e ele cita a música alemã – pelo fato de que nela “há *vergonha*, o artista se rebaixou ante si mesmo e não pôde sequer evitar o rubor: nós nos envergonhamos como ele nos ofendemos, porque sentimos que

⁸⁵ Como veremos no Capítulo III, a referência ao Sul tornar-se-á mais frequente a partir de 1886. Cabe aqui também uma nota “biográfica”, a identificação de Nietzsche com o Sul está diretamente ligada à viagem a Sorrento – cidade localizada no sul da Itália – realizada em 1876, período no qual se deu a preparação de *Humano, demasiado humano*. Não é por menos que, a partir de 1886, o Sul aparecerá sob o signo da “saúde”, da “abundância” e da “soberania”. Vale ressaltar também que a Provença, região ligada ao trovadorismo medieval e, logo, à *gaia ciência*, localiza-se no Sul da França.

por nossa causa ele achou necessário rebaixar-se” (GC 77). É difícil precisar a amplitude desta crítica, mas uma chave pode ser a pretensão de conseguir um *efeito* sobre o público – algo que Nietzsche percebe em Wagner – como uma forma também de deixar a medida por conta de algo externo. O que falta à música alemã é exatamente a vulgaridade conquistada por um “correr livre” e que, por isso, é capaz de “melodias e cadências”, “saltos e gracejos” (GC 77).

Nossa interpretação se sustenta ao observarmos o que Nietzsche afirma sobre a ópera no primeiro aforismo no qual o vemos criticar abertamente Wagner: “ficamos insatisfeitos quando o compositor da ópera não sabe encontrar uma melodia para o mais intenso afeto, mas apenas um balbucio e um grito ‘naturais’, sentimentais” (GC 80). Essa passagem é cabal para compreendermos duas questões centrais: o reconhecimento da própria *physis* não deve ser identificado com um “dar vazão” a qualquer impulso; a arte que procura *efeitos* é exatamente aquela que, ao invés da harmonia, deixa-se tyrannizar por um afeto. Neste ponto, cabe lembrar o elogio que Nietzsche faz a Goethe em uma passagem de *Humano*: “a sensibilidade atual e os problemas da sociedade atual reduzidos às formas mais simples, despojados de suas qualidades excitantes, palpitantes, patológicas, tornados *ineficazes* em qualquer outro sentido que não o artístico” (HH I 221). Essa oposição torna-se ainda mais clara na medida em que Goethe – o “anti-Wagner” (BARBERA, 2014, p.377) – é o artista no qual o filósofo alemão encontra uma compreensão de arte próxima àquela dos artistas trágicos, aqueles que não tinham “o propósito de subjugar o espectador com afetos, certamente!” (GC 80). E Nietzsche encerra o aforismo da seguinte forma:

Como se situa, desse ponto de vista, a arte de Richard Wagner? De modo diferente, talvez? Com frequência quis me parecer que seria necessário aprender de cor as palavras e a música de suas criações antes da apresentação; caso contrário – assim me pareceu – não se *ouviria* nem as palavras, nem a música sequer (GC 80).

Portanto, o filósofo indica que a arte, assim como o pensamento, não é o mero deixar-se dominar por um afeto, mas a capacidade de expressar uma certa *hierarquia dos impulsos*. Nesse sentido, a crítica de Nietzsche à cultura moderna, de um modo geral, pode ser lida exatamente como o problema da desagregação pulsional. E é particularmente notável que ao se referir ao drama musical wagneriano ele fala de “palavras e música”, destacando o “e”, ou seja, Wagner expressa em sua própria arte uma desagregação, uma falta de totalidade – em 1888, além de reconhecer uma tal totalidade em Goethe, ele dirá

explicitamente: “A música de Wagner é antigoethiana” (eKGWB/NF-1888,15[12]). Nesse mesmo sentido, a objeção que Nietzsche faz a uma certa arte de seu tempo é o fato dela pretender “**embriagar** seus ouvintes e *empurrá-los* para um instante de sentimentos fortes e elevados” (GC 84, destaque nosso) e “atrair os miseramente exaustos e enfermos para fora da longa via dolorosa da humanidade, para um instantezinho de prazer; um pouco de **embriaguez** e de loucura lhes é oferecido” (GC 89, destaque nosso). Ao retomar o tema da embriaguez de um ponto de vista negativo, o filósofo ressalta que a busca por afetar o público, ou seja, produzir um *efeito* de transbordamento e elevação, nada mais é do que uma maneira de esquecer por um instante da fadiga da alma e do mundo, é a *necessidade* [*Bedürfnis*] dos doentes.

É nessa pretensão que Nietzsche encontra um dos problemas centrais para os artistas que ao invés de uma fidelidade a *este* mundo procuram a redenção por meio de um efeito de elevação. Isso é o que Nietzsche indica ao tratar “*Da vaidade dos artistas*”, que “são vaidosos demais e voltaram o sentido para algo mais soberbo do que parecem ser estas pequenas plantas que crescem no seu chão, novas, raras e belas, em real perfeição” (GC 87). A menção a “pequenas plantas que crescem no seu chão” nos parece demonstrar, por um lado, o interesse de apontar para a possibilidade de uma arte radicalmente *no* mundo e, por outro, para a importância do artista olhar para o *seu próprio* chão. Assim, o elemento novo inserido por Nietzsche em sua reflexão sobre arte é exatamente a argumentação de que os artistas tornam-se melhores quando dão ouvidos a seu gosto próprio e o sentido das pequenas plantas que crescem no seu chão: “O que afinal é bom, no jardim e na vinha que possuem, é superficialmente estimado por eles” (GC 87).

Dessa forma, a arte já não é vista, portanto, como “atividade propriamente metafísica desta vida” como acontecia em *O Nascimento da Tragédia*, nem como herdeira dos sentimentos metafísicos como em *Humano*. Se ela é tomada como meio de redenção e de uma certa embriaguez isso se deve a um problema mais amplo: o adoecimento geral derivado de uma negação da *physis* própria de uma cultura em estado de dissolução. Portanto, a ambiguidade em relação à arte que existia em 1878 é ultrapassada na medida em que Nietzsche liga tanto a criação quanto à fruição artística a *este lado de cá*. E – como continuaremos argumentando nos próximos capítulos – precisamente a *hierarquia pulsional e afetiva*, conquistada com a análise fisiopsicológica, oferece uma boa chave de interpretação para a filosofia da arte dos últimos escritos de Nietzsche. Nesse sentido,

após termos apontado as variações nas considerações acerca da ciência e da arte entre 1878 e 1882, veremos como se desdobra a problemática estética a partir de 1886.

Do ponto de vista especificamente da arte, buscaremos compreender como irão se configurar e articular: a noção de *gênio* como energia que se *acumulou*; o aprofundamento da crítica cultural; e as reflexões acerca da criação e fruição artísticas. Nossa hipótese – como, em certa medida, já apontamos – é que justamente a passagem por uma fisiologia, em sentido amplo, que permite a Nietzsche amarrar esses três aspectos de suas reflexões estéticas. E dois problemas emergentes em 1886 interessam particularmente para a nossa argumentação acerca da estética nietzschiana – e, em nossa interpretação, eles não podem ser dissociados: a elaboração do método da *inferência regressiva* (cf. GC 370; ABM 6); e o aparecimento do projeto de uma *fisiologia da arte* – ou *fisiologia da estética* como ele passa a chamar a partir de 1887 (cf. CHAVES, 2007, p.52). Mas há ainda um outro ponto importante: o exercício autocrítico iniciado em *Humano* conquista uma centralidade no período 1886 a 1888, servindo inclusive como elemento fundamental do pensamento de Nietzsche.

CAPÍTULO III

1. A centralidade de 1886 para a estética nietzschiana

O ano de 1886 é bastante significativo para o pensamento de Nietzsche de um modo geral e também, especificamente, para compreendermos sua *fisiologia da estética*. Aqui, cabe um parêntese para justificarmos o porquê de estarmos nos referindo justamente a um tal ano. Após a publicação dos quatro primeiros livros de *A Gaia Ciência*, Nietzsche volta toda sua atenção para a elaboração de sua obra filosófico-poética *Assim falou Zaratustra*, que teve sua quarta – e última – parte redigida em 1885. O filósofo alemão reconhece no livro o mais alto valor, chegando a afirmar em um apontamento póstumo, datado entre o verão de 1886-primavera de 1887, que *Zaratustra* é um “acontecimento sem precedente, exemplo e símile em toda a literatura” (eKGWB/NF-1886,6[4]). Entretanto, ao mesmo tempo, Nietzsche ressalta em *Ecce Homo* que tal livro “ocupa um lugar à parte” (EH, Prólogo 4, Za 6) em sua filosofia. Sem dúvidas, por um lado, podemos interpretar esse “lugar” de *Assim Falou Zaratustra* como um sinal da importância que o filósofo alemão dá à obra e reconhecemos sua centralidade no pensamento nietzschiano – como fazem alguns intérpretes importante (cf. FINK, 2003, p.60; HEIDEGGER, 1991, p.28; MACHADO, 1997, p.19). Mas, por outro lado, esse “lugar” revela também a particularidade de seu caráter poético – algo sem correspondência no todo da obra nietzschiana – e a necessidade de uma abordagem particular.

Nós assumiremos esse “lugar à parte” em ambos os sentidos. Assim, não faremos uma análise pormenorizada de *Zaratustra*, mas manteremos a obra no horizonte para termos olhos para certas problemáticas do pensamento nietzschiano que se desenvolveram nos textos que a sucederam – e, em parte, a pressupõe. De antemão, gostaríamos de indicar duas questões que a incursão filosófico-poética de Nietzsche nos deixa como legado e com as quais lidaremos, em certa medida ao longo deste capítulo. A primeira, relaciona-se ao desdobramento em *Assim Falou Zaratustra* de uma temática que Nietzsche vinha elaborando desde *Aurora* e *A Gaia Ciência*: a descoberta da força de nossa raiz orgânica e pulsional, ou seja, de nosso vínculo corporal *na terra*. A seção “Dos desprezadores do corpo” da primeira parte de *Zaratustra* oferece uma síntese poética de uma compreensão nietzschiana acerca do corpo que é fundamental no desenvolvimento de sua filosofia: “corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no

corpo. [...] Instrumento de teu corpo é também tua pequena razão que chamas de ‘espírito’” (Za, Dos desprezadores do corpo). A segunda delas diz respeito à noção de *abundância*, aquela conquista do tipo – do qual Zaratustra é o grande exemplo nietzschiano – que tem como “pressuposto fisiológico: aquilo que denomino a grande saúde” (EH, Za 2). Como esperamos ter indicado preliminarmente no Capítulo II e exploraremos mais claramente no Capítulo III, esses dois problemas são convergentes e, a nosso ver, desaguam no problema da *fisiologia da arte*.

Feito o parêntese, podemos retornar à nossa afirmação inicial sobre a importância do ano de 1886 para a filosofia de Nietzsche. O reconhecimento da centralidade deste ano para o pensamento nietzschiano como um todo e, particularmente, para a estética – e, logicamente, para nossa interpretação – deve-se a alguns fatores. Primeiramente, este é o ano no qual Nietzsche escreve os novos prefácios para seus cinco livros lançados até então – *O Nascimento da Tragédia; Humano, demasiado humano I e II; Aurora e A Gaia Ciência*. A relevância desse acontecimento é reconhecida pelo próprio Nietzsche, na medida em que a reedição de suas obras com novos prefácios significa a tentativa de apresentar, como ele mesmo afirma, a “história de um desenvolvimento” (KSB 8, n.908), ou seja, de dar um sentido coerente para o caminho de seu pensamento⁸⁶. Em segundo lugar, também neste ano, é publicado o livro V de *A Gaia Ciência*, justamente aquele no qual aparecem alguns temas importantes da filosofia nietzschiana, como: o *perspectivismo*; o problema da *verdade* – e da *vontade de verdade*; a *extemporaneidade*; a *grande saúde* – o pressuposto fisiológico de Zaratustra; e, aqui reside nosso interesse principal, o “método” da *inferência regressiva* a partir da *heurística da necessidade* e a distinção entre arte criada na *abundância* e no *empobrecimento* (cf. GC 370).

Outro ponto importante é que, também em 1886, dá-se a publicação de *Além de Bem e Mal* livro que Nietzsche concebe como um passo importante na sua *tarefa*, como ele reconhece em *Ecce Homo*: “Depois de resolvida a parte de minha tarefa que diz Sim [referência a Zaratustra], era a vez da sua metade que diz Não, que faz o Não: a transvaloração mesma dos valores existentes” (EH, ABM 1). Além desse *fazer o Não*,

⁸⁶ É importante frisar que Nietzsche atribui também aos *Prefácios* a responsabilidade até mesmo de contribuir para a própria compreensão de Zaratustra, como ele afirma em uma carta a seu editor Ernst Wilhelm Fritsch: “O essencial é que para ter os pressupostos à compreensão do Zaratustra [...], todos os meus escritos anteriores devem ser sério e profundamente entendidos” (KSB 7, n.740 *apud* VIESENTEINER, 2013, p.133).

Nietzsche reconhece também no livro o delineamento desse tipo que *diz Sim*, a antítese do moderno, o qual ele denomina *nobre* – por sinal, o último capítulo da obra é “O que é nobre?”. Esse tipo, como apontaremos, é exatamente aquele que conquistou uma *abundância* e uma *grande saúde* e, por isso, é capaz de doar esse excedente em obra de arte. Outra questão central para a presente dissertação colocada por *Além de Bem e Mal* é que, pela primeira vez, Nietzsche não só critica Wagner como encontra um outro músico, Bizet, como sua antítese. A importância dessa oposição, para nós, deve-se ao fato de que, dois anos mais tarde, é justamente Bizet que será colocado contra Wagner em *O Caso Wagner*. Nesse sentido, esse contraste entre Wagner e Bizet construído em 1886 é fundamental para compreendermos a crítica ao músico alemão em benefício do francês realizada por Nietzsche em 1888. E essa relação antitética nos parece bastante importante porque seu pano de fundo – aqui aparece a nossa hipótese – é a pergunta colocada por Nietzsche em *A Gaia Ciência* ao apresentar a *inferência regressiva*: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” (GC 370).

Por último, datam do final de 1886, as primeiras referências, em apontamentos póstumos, à intenção nietzschiana de escrever um capítulo dedicado especificamente ao problema da *fisiologia da arte* (cf. CHAVES, 2007, p.52), que seria incluído em sua “obra principal” – como ele mesmo chega a se referir ao projeto. Essa obra intitulada nos rascunhos de *Vontade de Poder* foi póstuma e apocrifamente publicada, entretanto, o próprio Nietzsche nunca chegou de fato a acabá-la e, mais do que isso, tal projeto para uma obra sistemática é abandonado pelo filósofo alemão em agosto de 1888 (cf. CHAVES, 2007, p.53; LOPES, 2006, p.32; MONTINARI, 1997, p.85-86). De todo modo, exatamente o capítulo de *Fisiologia da estética* foi, em parte, mantido e publicado em *Crepúsculo dos Ídolos*⁸⁷ o que nos permite afirmar que, a partir das primeiras referências de 1886, a ideia de uma tal reflexão acerca da arte vige no pensamento nietzschiano. Não por acaso, em *Genealogia da Moral*, publicado em 1887, e em *O Caso Wagner*, publicado em 1888, Nietzsche coloca sob o âmbito da *fisiologia da estética* dois problemas presentes com frequência em seu pensamento: a compreensão do estado estético como fruto de uma intensificação da vida decorrente da transfiguração do impulso sexual (cf. GM III 8); e o problema do *histrionismo* predominante na arte moderna (cf. CW 7) – do qual Wagner será tomado como exemplo *par excellence*.

⁸⁷ Para ser mais preciso, nos aforismos 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 24, 44, 47, 49, 50 e 51 do capítulo “Incursões de um extemporâneo” (cf. VIESENTEINER, 2012, p.141).

Neste sentido, no presente capítulo, analisaremos a elaboração da estética nietzschiana nos textos de 1886, em *Genealogia da Moral*, publicado em 1887, e em *O Caso Wagner* e *Crepúsculo dos Ídolos*, ambos de 1888. Nosso objetivo é mostrar como Nietzsche delineia os caminhos de suas reflexões sobre arte a partir da continuação, com a nuances próprias de cada obra, do processo de suspensão dos resíduos metafísicos iniciado em *Humano, demasiado humano*, e, sobretudo, de articulação entre fisiologia e estética que emerge em *Aurora* e *A Gaia Ciência*. Para tanto, abordaremos algumas questões interessantes que aparecem nos *Prefácios* de 1886, especialmente, aquilo que Nietzsche reconhece como dois de seus problemas importantes: o *dionisíaco* e a *hierarquia*. Nossa interpretação, e aqui fazemos uma passagem para o livro V de *A Gaia Ciência* e para *Além de Bem e Mal*, é a de que essas temáticas convergem para o que o filósofo chama de *inferência regressiva* em sua relação com a *heurística da necessidade* (cf. STEGMAIER, 2010, p.46), que redundam na distinção entre criação na *abundância* e no *empobrecimento* de vida. A partir disso, poderemos lançar um olhar para a oposição entre Wagner e Bizet que começa a se desenhar em *Além de Bem e Mal* e que é central em *O Caso Wagner*.

Para tanto, é fundamental também analisarmos as críticas dirigidas a Wagner na terceira dissertação de *Genealogia da Moral*, pois a nossa hipótese é a de que elas também revelam o olhar agudo de Nietzsche para a *inferência regressiva*, na medida em que colocam a questão do porquê do músico alemão ter *necessitado* de prestar homenagens aos ideais ascéticos. Além disso, em tal obra, Nietzsche faz menção, pela primeira vez nas obras publicadas, à *fisiologia da estética* indicando que por meio dela pretende analisar, dentre outras questões, como já mencionamos, o estado estético como transfiguração dos estímulos sexuais. Esse ponto é importante porque está ligado à ideia de belo como “ vaidade da espécie ” que aparece em *Crepúsculo dos Ídolos*, justamente em um aforismo do capítulo de “ Fisiologia da Estética ” incorporado à seção “ Incurções de um Extemporâneo ”. Por fim, vamos ressaltar que o exercício autocrítico de Nietzsche, que argumentamos ter início em *Humano*, torna-se fundamental 1888 com a ideia de que o filósofo deve “ superar em si seu tempo, tornar-se ‘ atemporal ’ ” (CW, Prólogo), posto que isso leva à seguinte questão: “ Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz um filho de seu tempo ” (CW, Prólogo). Assim, encerraremos o trabalho apontando como Nietzsche precisou “ primeiro ser wagneriano ” não só para se

apresentar como alguém que conquistou uma *extemporaneidade* e uma *grande saúde*, como, inclusive, para se apresentar como alguém que *pôde* ver o *problema da hierarquia* e, logo, fazer a distinção entre *empobrecimento* e *abundância*, entre Wagner e Bizet.

2.A hierarquia e a reconquista do dionisíaco como elementos da *fisiologia da estética*

Meus escritos representam um *contínuo desenvolvimento*, que não será apenas minha *vivência* e destino pessoais: – sou apenas o primeiro, uma geração vindoura compreenderá por si o que eu vivenciei e terá um paladar mais fino para meus livros. Os prefácios poderiam esclarecer o *necessário* [*Notwendige*] no curso de um tal desenvolvimento (KSB 7, n.730)

Tal afirmação de Nietzsche acerca de um “contínuo desenvolvimento” de seus escritos em uma carta a seu editor, Ernst Wilhelm Fritsch, torna clara a pretensão do filósofo alemão de, com a publicação dos *Prefácios* a seus cinco livros lançados até 1886, apresentar um sentido coerente – o que, certamente, não significa sistemático – para sua obra. Essa mesma intenção se mostra também no momento em que o filósofo alemão refere-se aos novos prefácios de seus livros, em uma carta do final de 1887 a Meta von Salis, como a “história de um desenvolvimento” (KSB 8, n.908). Essas referências, assim como o sublinhamento de que os mesmos serviriam de preparação a “meu temerário filho *Zaratustra*” (KSB 7, n.740), são reveladoras da importância atribuída por Nietzsche a esses textos, inclusive como forma de uma melhor compreensão dos caminhos de seu pensamento. E, para além das diferenças temáticas entre cada um dos *Prefácios* – não podemos esquecer que eles servem também de iniciação a cada um dos livros –, é interessante notar que em todos eles o filósofo alemão aponta para uma mesma questão: todas as suas obras possuem, ao menos como pano de fundo, o objetivo de aguçar o olhar sobre o problema da moral, da transvaloração de todos os valores (cf. BURNETT, 2008). E, em um desses prefácios, ele mesmo observa isso:

Já me disseram com frequência, e sempre com enorme surpresa, que uma coisa une e distingue todos os meus livros, do *Nascimento da Tragédia* ao recém-publicado *Prelúdio a uma filosofia do futuro*: todos eles contêm, assim afirmaram, laços e redes para pássaros incautos, e quase um incitamento, constante e nem sempre notado, à inversão das valorações habituais e dos hábitos valorizados. (HH, Prefácio 1)

Mas, dentre eles, Nietzsche atribui uma importância central para dois especificamente: o prefácio ao do livro I de *Humano, demasiado humano* e a *Tentativa de Autocrítica* a *O*

*Nascimento da Tragédia*⁸⁸. Assim como para o filósofo, esses dois prefácios também concentram nosso interesse, e isso se dá, particularmente, pelos seguintes fatores: ambos tratam de momentos importantes da elaboração do pensamento nietzschiano; e ambos apresentam – como já demarcamos na abertura deste capítulo – *problemas* que serão fundamentais para compreendermos sua estética. Nesse sentido, nos parece que Nietzsche atribui grande valor para esses prefácios na medida em que, por meio deles, torna-se possível articular duas obras, podemos dizer, “distantes”. Ou seja, os prefácios permitem que Nietzsche encontre pontos de convergência entre dois livros que constituem uma forte tensão na sua obra, e, assim, o permite salvar, ao menos em parte, o livro no qual postulou “metafísica de artista” e, ao mesmo tempo, relacioná-lo com aquele no qual as ciências – e, fundamentalmente, as virtudes científicas – foram tomadas como instrumento de contraposição à metafísica. E um primeiro movimento neste sentido é precisamente a revisitação do problema da ciência.

No primeiro aforismo do prefácio de 1886 a *Humano*, Nietzsche afirma: “para esquecer-me temporariamente, procurei abrigo em algum lugar – em alguma adoração, alguma inimizade, leviandade, cientificidade ou estupidez” (HH I, Prefácio 1). Como já foi notado, o livro de 1878 é reconhecido como “o monumento de uma crise”, uma vez que, a partir dele, Nietzsche deixa claro um processo de distanciamento, de desprendimento das concepções schopenhauerianas e wagnerianas que ele havia utilizado com meios de expressão em *O Nascimento da Tragédia*. Por isso, no novo prefácio ele menciona a procura de um abrigo e fala de alguma “cientificidade” e completa da seguinte maneira: “onde não encontrei o que *precisava*, tive que obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente para mim” (HH I, Prefácio 1). Essa consideração, esclarece, em grande medida, o significado da passagem por uma cientificidade após *O Nascimento da Tragédia*, uma vez que faz referência justamente aos *espíritos livres* que aparecem no subtítulo de *Humano*. Foi a criação dos espíritos livres, como o próprio Nietzsche reconhece, o artifício encontrado por ele em 1878, foi a companhia que ele necessitou criar para aquela circunstância na qual se deu sua própria “grande liberação”.

⁸⁸ Ele ressalta em uma carta a seu editor: “Para evitar os erros mais grosseiros, parece-me que nada é mais útil (além do ‘Além de Bem e Mal’ recentemente publicado) do que os dois prefácios [trata-se da Autocrítica e do prefácio ao livro I de Humano, Demasiado Humano] que permito-me enviar-lhe; eles esclarecem o caminho que percorri – e, dito seriamente, se eu mesmo não der um par de avisos de como devo ser entendido, então se passará as maiores besteiras –” (KSB 7, 236-238 apud BURNETT, 2000, p.59).

O interessante disso é que precisamente no momento em que reconhece a passagem por alguma cientificidade, Nietzsche aponta que precisou *criar poeticamente* aquilo que precisava, de modo que o livro da “fase” interpretada, problematicamente, como “positivista” foi aquele no qual ele *inventou* os espíritos livres. Esse parece ser um dos pontos em que Nietzsche encontra uma relação profunda na travessia de 1872 a 1878, uma vez que em ambos os casos – por motivos diferentes – o filósofo alemão encontrou-se na mesma tarefa: “*ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida*” (NT, Autocrítica 2). Contudo, como já apontamos ao notar a autocrítica nietzschiana a certos aspectos de *O Nascimento da Tragédia*, o reconhecimento dessa tarefa como sinal da unidade e coerência de seu pensamento não significa assumir uma continuidade pacífica entre seus escritos. Em 1872, o filósofo alemão objeto ao *otimismo teórico-científico* a pretensão de um desvelamento da essência da realidade por meio do pensamento lógico e reconhece na arte, meio de expressão do Uno-primordial, a possibilidade da retirada do “véu de Maia” para o reencontro da unidade originária, da essência da realidade. Essa compreensão desaparece do horizonte do pensamento nietzschiano já a partir de 1878, com a publicação de *Humano*. Como ele ressalta ironicamente no prefácio de 1886 a *A Gaia Ciência*: “Já não cremos que a verdade continue verdade, quando se lhe tira o véu... Hoje é, para nós, uma questão de decoro não querer ver tudo nu” (GC, Prefácio 4).

Não existe véu a ser retirado ou rasgado e isso tem implicações importantes em sua filosofia, uma vez que não existe expressão humana que seja capaz de desvelar o cerne das coisas, a totalidade do existente. Desse modo, a arte já não é responsável por desvelar a essência da realidade por meio da obra do gênio, mas, por outro lado, a ciência não o é tampouco. Portanto, “*ver a ciência com a óptica do artista, e a arte com a da vida*” não significa encontrar na arte a possibilidade de colocar a nu aquilo que o pensamento lógico-científico é incapaz de ver, nem fazer da arte uma tábua de salvação da vida, como algo que reconforta ao propiciar o contato com uma unidade originária que *justifica o mundo e a existência*. Essa tarefa visualizada pela primeira vez em 1872, mas pensada em uma perspectiva metafísica, é melhor compreendida como a afirmação de que a ciência, como a arte, é uma criação, e, além disso, uma criação que não pode ser desvinculada de uma *necessidade* enraizada na vida. Ademais, a passagem por alguma cientificidade em 1878 precisa ser vista à luz do fato de que já em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche aponta

que a ciência, ao encontrar seus limites, acaba por se transmutar em arte – dando, assim, origem ao que ele chama de *conhecimento trágico*⁸⁹ naquele momento. Se em *Humano* há, de fato, um relativo primado da ciência, esse é também o livro no qual ele *inventou* os espíritos livres e no qual são as “virtudes” da modéstia, da cautelosa abstenção e do ceticismo que são elogiadas nas ciências, o que indica que Nietzsche recorre a elas pressupondo seus limites. Nesse sentido, há uma certa continuidade na concepção da ciência entre *O Nascimento da Tragédia* e *Humano*, uma vez que Nietzsche jamais abandonou uma compreensão falibilista da ciência, ou seja, jamais abandonou a compreensão de que o pensamento científico é incapaz de chegar à verdade última acerca do real e de que as ciências caracterizam-se por fornecerem apenas *interpretações*.

Mas esse é, por assim dizer, o encontro de um ponto de contato a partir de um olhar retrospectivo para as duas obras. Há ainda os *problemas*, que em nossa hipótese, o permitem olhá-las no que elas abriam para um futuro de seu pensamento, com consequências importantes para sua *fisiologia da estética*. O primeiro deles é o *problema da hierarquia*, do qual Nietzsche trata, especificamente, no prefácio a *Humano* – mas que é abordada também em outros textos do período. Apesar de ser tomado como questão de fato apenas em 1886, o tema já está a caminho em 1878 e se consolida já em *Aurora* com a descoberta de nosso enraizamento no mundo a partir de nossa economia pulsional e afetiva (cf. A 109, 119, 129, 130). Com isso queremos dizer: as reflexões acerca de como a “totalidade dos impulsos” condicionam nossa interpretação do mundo – e o exemplo dado por Nietzsche de uma situação em que vemos alguém rir “de” nós no mercado é bastante esclarecedor⁹⁰ – anunciam embrionariamente o *problema da hierarquia*. Entretanto, se o propósito fundamental, naquele momento, era revelar a *pudenda origo* da moralidade, agora, a questão é ligeiramente outra. Descoberto o papel dos impulsos em nossa lida com o mundo e com a vida, Nietzsche aponta para como é possível se ganhar os olhos para ver as diferentes *hierarquias* derivadas das diferentes economias pulsionais e afetivas. De certa maneira, o ponto central da reflexão nietzschiana acerca de um tal problema – e da conquista dos olhos para vê-lo – é bem sintetizado por ele mesmo em uma passagem de *Ecce homo*, na qual lemos:

⁸⁹ Tratamos com mais cuidado desse aspecto específico de *O Nascimento da Tragédia* no Capítulo I.

⁹⁰ O exemplo é o seguinte: “Suponhamos que um dia, passando pelo mercado, notamos que alguém ri de nós: conforme esse ou aquele impulso estiver no auge em nós, este acontecimento significará isso ou aquilo para nós — e, conforme o tipo de pessoa que somos, será um acontecimento bastante diferente” (A 119).

Da ótica do doente ver conceitos e valores mais sãos, e, inversamente, da plenitude e certeza da vida rica descer os olhos ao secreto labor do instinto de *décadence*⁹¹ - este foi o meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, se em algo vim a ser mestre, foi nisso (EH, Por que sou tão sábio 1).

A afirmação de uma tal maestria – realizada também a partir de uma autocrítica – fornece a chave para compreendermos a possibilidade de distinguir hierarquias, de modo que torna-se possível afirmar que “o fato de ele [Nietzsche] ser experimentado justamente em questões de *décadence*, teria um papel central no desenvolvimento daquele olhar de psicólogo” (PASCHOAL, 2013, p.23). É nesse sentido que se entende de que maneira o problema da hierarquia é relacionado diretamente por Nietzsche com a conquista de uma *grande saúde*. Conquistar uma tal saúde não significa eliminar o adoecimento da existência, mas sim conquistar uma abundância que nos coloca na possibilidade de constantemente ficarmos doente e nos curarmos⁹², posto que “uma pessoa saudável não é aquela que não se arrisca, mas a que pode se dar ao luxo de ficar doente pois tem saúde o bastante para se recuperar” (MARTINS, 2014, p.281). E isso é fundamental na medida em que entre doença e saúde o que se passa é o próprio embate entre os impulsos e a travessia por diversas interpretações e perspectivas, de modo que é o contínuo tornar-se saudável que nos permite “o acesso a modos de pensar numerosos e contrários – até a amplidão e refinamento interior que vem da abundância que exclui o perigo de que o espírito porventura se perca e se apaixone pelos próprios caminhos” (HH I, Prefácio 4).

Nesse sentido, vivenciar a doença faz parte da possibilidade de não mais se deixar seduzir por um conjunto rígido de valores, ou melhor, de não mais medir a realidade a partir de uma determinada e fixa *hierarquia de bens* – para utilizar uma expressão de *Humano*⁹³ – , mas ganhar olhos para ver “o que há de perspectivista em cada valoração” (HH, Prefácio

⁹¹ Olharemos com mais cuidado para a questão da *décadence* no pensamento nietzschiano principalmente no Capítulo III. Por enquanto, nos basta ressaltarmos que pelo termo ele entende “uma forma especial de decadência, que deixa de ser um declínio após um período de expansão, para se tornar – enquanto desagregação, declínio – o modo de ser próprio de uma determinada configuração de forças. Numa palavra, um modo de ser adoentado” (PASCHOAL, 2013, p.15).

⁹² E, vale ressaltar, esse é um pressuposto para o conceito de *grande saúde*, uma vez que ele diz respeito a uma saúde que “não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar” (GC 382).

⁹³ Em uma passagem bastante interessante de *Humano*, que parece ter sido importante na elaboração da noção de *hierarquia*, o filósofo alemão afirma: “toda sociedade, todo indivíduo guarda continuamente uma **hierarquia de bens**, segundo a qual determina suas ações e julga as dos outros. Mas ela muda continuamente, muitas ações são chamadas de más e são apenas estúpidas, porque o grau de inteligência que se decidiu por elas era bastante baixo” (HH I 107, destaque nosso)

6). Dessa forma, enxergar a *hierarquia* só é possível na medida em que, primeiro, descobrimos na origem dos sentimentos morais o vínculo mais forte da *economia pulsional* e, a partir disso, notamos em que medida nossas próprias valorações podem ser um sinal de adoecimento. Ou seja, a descoberta desse problema em 1886 não pode ser desligada das investigações realizadas no período entre 1878 e 1882 – que permitiu a Nietzsche “solapar nossa confiança na moral” (A, Prefácio 2) e descobrir o caráter histórico e fisiopsicológico da mesma – e nem mesmo de seu wagnerismo de 1872, que ele reconhecerá como sua doença e cura em 1888. É nesse sentido que o filósofo observa:

Supondo que nos seja permitido, a nós, espíritos livres, ver no problema da hierarquia o *nosso* problema: somente agora, no meio-dia de nossas vidas, entendemos que preparativos, provas, desvios, disfarces tentações o problema necessitava, antes que *pudesse* surgir diante de nós, e como tínhamos primeiro que experimentar os mais diversos e contraditórios estados de indigência [*Not*] e felicidade na alma e no corpo [...]. “Eis aqui – um *novo* problema! Eis uma longa escada, em cujos degraus nós mesmos sentamos e subimos – que nós mesmos fomos um dia! Eis aqui um mais elevado, um mais profundo, um abaixo-de-nós, uma longa e imensa ordenação, uma hierarquia que *enxergamos*: eis aqui – o nosso problema!” (HH, Prólogo 7)

Por conseguinte, ver o *problema da hierarquia* pressupõe sentar e subir nos degraus dessa longa escada, ou seja, ser capaz de tomar uma distância porque “já lambeu em todas as coisas boas e ruins, em toda profundidade já desceu” (DD, Da pobreza do mais rico), pois, assim, se conquista uma abundância que nos deixa enxergar as necessidades, indigências e felicidades experimentadas. Portanto, Nietzsche aponta que a possibilidade de ser capaz de ver uma tal hierarquia está relacionada à própria vivência de um padecimento (cf. PASCHOAL, 2013, p.27), da passagem da convalescença à saúde, que é a descoberta de um autodomínio, “o excesso que dá ao espírito livre o perigoso privilégio de poder viver *por experiência* e oferecer-se à aventura” (HH I, Prefácio 4). É exatamente essa conquista – que não é última, pois é constantemente necessária – que fornece a descoberta de uma “transbordante abundância e potência” e permite colocar-se acima de “tudo aquilo o que até aqui se chamou santo, bom intocável, divino” (GC 382). Em uma passagem que Nietzsche trata da *hierarquia* – e, em grande medida, nos abre para o problema da *heurística da necessidade* – em *Além de Bem e Mal*, ele afirma: “os grupos de sensações que dentro de uma alma despertam mais rapidamente, tomam a palavra, dão as ordens: isso decide a hierarquia inteira de seus valores” (ABM 268). Ao apontar aqui para o vínculo entre as valorações e a economia dos impulsos e afetos, o filósofo acaba por

ressaltar que certa *necessidade* indica uma certa *hierarquia*, construindo um vínculo forte entre os dois aspectos.

E esse ponto é fundamental também para a reelaboração também do problema do *dionisíaco*, uma vez que o permite repensar o significado da *necessidade* de tragédia dos gregos. A questão acerca de como pode ser entendido o surgimento da tragédia entre os helenos, levantada por *O Nascimento da Tragédia*, permanece no horizonte, assim como a compreensão da tragédia como sinal de um certo pessimismo, mas também de uma força e de um desejo de vida do homem grego. Contudo, a explicação para isso encontra-se, em 1886, ligeiramente alterada, não passando mais pelo estabelecimento do impulso dionisíaco como abertura “à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio” (NT 6) e como possibilidade de descoberta de um “consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NT 7). E a compreensão de uma tal alteração pode ser notada ao observarmos o novo olhar nietzschiano para o sentido do “pessimismo” grego. Um primeiro movimento nesse sentido encontra-se na seguinte pergunta de Nietzsche realizada na *Tentativa de Autocrítica* – o prefácio publicado à segunda edição de seu livro de 1872: “A mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram *necessidade* [nötig] da tragédia?” (NT, Autocrítica 1). A questão é, portanto, pensar *como* esse povo, no qual Nietzsche encontra a origem e um grande modelo para a cultura ocidental⁹⁴, chegou a criar a tragédia.

Dando continuidade às perguntas iniciadas com a tematização da necessidade helênica de tragédia, Nietzsche interroga: “Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência?” (NT, Autocrítica 1). Com essa pergunta, podemos observar melhor alguns indícios de uma mudança na interpretação nietzschiana acerca do que levou os gregos à criação da tragédia. Se os gregos *puderam* ser “pessimistas” não é porque o impulso artístico dionisíaco fornecia um consolo metafísico para o horror e a dor da existência, mas pelo fato de que possuíam

⁹⁴ E com esse elogio ele demonstra permanecer na perspectiva do Romantismo alemão de Goethe, Schiller e Schlegel presente também em *O Nascimento da Tragédia* (cf. MACHADO, 2005, p.11; ARALDI, 2009, p.118)

uma “transbordante saúde”, uma “*plenitude* da existência”. Ou seja, a tragédia é a expressão por meio da arte de um povo que, por “superabundância”, pode “pôr à prova sua força”. E mesmo que Nietzsche, mais uma vez – relembrando em parte seu argumento de *O Nascimento da Tragédia* –, aponte para a origem da tragédia a partir do fenômeno do dionisíaco⁹⁵, o ponto central não é o reconhecimento do mesmo como impulsos que nos permite vislumbrar o Uno-Primordial [*Ur-Eine*]. Apesar de não esclarecer totalmente a questão do dionisíaco, o mantendo como um “grande ponto de interrogação” (NT, Autocrítica 6), nos parece que é justamente à *abundância* que Nietzsche o liga. Ou seja, o fenômeno do dionisíaco é recuperado sob uma nova chave, como o sinal de um *excesso*, de uma vida *abundante*. E não podemos deixar de lembrar que é nessa direção que ele caminha dois anos mais tarde em *Crepúsculo dos Ídolos* ao ressaltar: “Dioniso: ele só é passível de ser explicado a partir de um excedente de força” (CI, O que devo aos antigos 4).

A partir dessa compreensão ele toca em alguns pontos problemáticos de 1872 e, diferentemente do que acontecia em *Humano*, torna explícita sua autocrítica. O primeiro apontado por ele é não ter conseguido exprimir com “*linguagem própria*” o problema do dionisíaco e ter tentado fazê-lo com “fórmulas schopenhauerianas e kantianas”. O segundo, que ele diz ter sido “algo muito pior”, foi ver a música alemã – e, obviamente, no drama musical wagneriano – como um renascimento do espírito grego, como um exemplo de arte dionisíaca. Nesse contexto, ele afirma: “*estraguei* de modo absoluto o grandioso *problema grego*, tal como ele havia me aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas!” (NT, Autocrítica 6). A música alemã é reconhecida – na continuação do aforismo – como uma arte do *romantismo*, “a menos grega de todas as formas possíveis de arte”, “uma destroçadora de nervos de primeira classe”, perigosa “em sua dupla propriedade de narcótico inebriante e ao mesmo tempo *obnubilante*”. É importante notar que dessa forma, o filósofo alemão constrói uma dicotomia entre o *pessimismo grego*, derivado de uma abundância, e o *pessimismo romântico*. Mas deixemos, por um breve instante, em suspensão isso que Nietzsche está chamando de romantismo e que ele diz ser a marca de *O Nascimento da Tragédia*. E digamos, apenas, que à questão do “jovem romântico” de 1872 – referência a si próprio – sobre a necessidade de ressurgimento de

⁹⁵ Nietzsche não faz essa afirmação diretamente, mas indica indiretamente nessa direção por meio de mais duas perguntas: “E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia?” (NT, Autocrítica 1).

uma arte do “consolo metafísico” ele fornece uma resposta “com a linguagem daquele trasgo dionisíaco, que se chama *Zaratustra*”:

“Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça! Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: eu mesmo coloquei esta coroa sobre a minha cabeça, eu mesmo declarei santo o meu riso. Não encontrei nenhum outro, bastante forte para isto, hoje. Zaratustra o dançarino; Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto, um bem-aventurado leviano; Zaratustra, o verodizente; Zaratustra, o verorridente; não um impaciente, não um incondicional, mas um que ama os saltos e os saltos laterais: eu mesmo coloquei esta coroa sobre a minha cabeça! Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro esta coroa! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, *aprendei – a rir!*”. (NT, Autocrítica 7)⁹⁶

Logo, a última frase da *Tentativa de Autocrítica* é um chamado ao aprendizado do riso, dito pela boca do trasgo dionisíaco Zaratustra; ou seja, a “resposta ao pessimismo é agora a gaia ciência” (SETGMAEIR, 2010, p.47). Isso não ocorre por acaso. Com essa passagem, Nietzsche coloca frente-a-frente o “jovem romântico” e o riso daquele tipo que tem como pressuposto fisiológico a grande saúde (cf. EH, Za 2), “que foi o primeiro a compreender que o otimista é tão decadente quanto o pessimista” (EH, Destino 4). Além disso, a escolha do trecho é bastante precisa no que diz respeito à apresentação de uma revisão de parte de suas considerações de 1872. O filósofo alemão opõe à “metafísica do artista” de *O Nascimento da Tragédia* a exortação zaratustriana para levantarmos o coração, as pernas e nós mesmos *sobre* a nossa cabeça. Ao recorrer a Zaratustra e a essa imagem no momento em que afirma a necessidade de aprendermos a “arte do consolo *deste lado de cá*”, Nietzsche parece estar salientando exatamente a conquista de uma abundância. Dito de outro modo, colocar as pernas, o coração e nós mesmos sobre a nossa cabeça é nos entregarmos à vivência⁹⁷, ao “padecimento de uma travessia” (VIESENTEINER, 2013, p.138). Dessa forma, o tipo que tem como pressuposto fisiológico a *grande saúde* – ou seja, que atravessou “o caminho até a enorme e

⁹⁶ O trecho citado por Nietzsche encontra-se na quarta parte de *Assim Falou Zaratustra*, mais precisamente, é uma síntese das seções 17, 18, 19 e 20 do discurso “Do Homem Superior”.

⁹⁷ Sobre essa compreensão da vivência [*Erlebnis*] em Nietzsche cf. VIESENTEINER, Jorge Luiz. *Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é*. Campinas, SP: Editora PHI, 2013, principalmente, Capítulo II. Em uma das passagens do livro encontramos uma boa síntese da noção nietzschiana de vivência: “Como *pathos*, *vivência* é efetivamente vivenciar algo imediatamente com a vida, radicalmente significativo/transformador e sem mediação lógico-conceitual, pois é simplesmente sentir” (VIESENTEINER, 2013, p.141).

transbordante certeza e saúde” (HH, Prólogo 4) – é o mesmo que pode se dar por abundância, e, dessa forma, a arte mostra-se aqui estreitamente vinculada à fisiologia.

Além disso, é exatamente por conquistar a abundância que Zaratustra aprende a rir e faz de seu riso o signo de seu distanciamento: “O riso está relacionado com a máscara, a jovialidade, a nobreza, a leveza, a auto-ironia, a superação de toda incondicionalidade, é signo de emancipação, comédia, ironia, etc.” (VIESENTEINER, 2013, p.263). Nesse sentido, ao atirar como presente a “coroa do ridente” aos homens superiores e os convocar a aprender a *rir*, Zaratustra quer não só compartilhar sua abundância, como os convida ao distanciamento, à distinção, à autossuperação, à “alegre sabedoria” da ausência de uma *justificação* para a existência. Ou seja, o riso de Zaratustra é a marca do espírito que conquistou uma amplitude de visão e, portanto, “vive, não mais nos grilhões de amor e ódio, sem Sim, sem Não, voluntariamente próximo, voluntariamente longe, de preferência escapando, evitando, esvoaçando, outra vez além, novamente para o alto” (HH, Prólogo 4). Nesse sentido, nos parece que, ao encerrar sua *Tentativa de Autocrítica* com o riso de Zaratustra, Nietzsche não só se contrapõe a seu próprio *romantismo* de juventude – que ele mesmo enxerga em *O Nascimento da Tragédia* –, como promove a ideia de uma arte capaz desse riso e, logo, da saúde e do distanciamento.

Portanto, embora em “arte do consolo *deste lado de cá*” a palavra “arte” carregue uma ambiguidade – uma vez que pode se referir a uma certa habilidade –, é lícito considerarmos que Nietzsche tem em vista também uma arte que conquista é prova de uma força e expressão de uma abundância conquistada *deste lado de cá*, que permite até mesmo o luxo de um certo *pessimismo*, diferente daquele pessimismo romântico – de Schopenhauer e Wagner – “signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados” (NT, Autocrítica 1), “pessimismo dos que se privam, dos desafortunados, dos superados” (HH II, Prefácio 7).

3. Inferência regressiva e a “distinção principal” em estética: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”

Podemos, agora, regressar à questão do *romantismo* como oposição ao *pessimismo* ao qual os gregos se permitiam e, mais do que isso, ao pessimismo que aponta para um futuro, para um ainda-por-vir (cf. STEGMAIER, 2010, p.39). Se essa tensão mostra seu

delineamento já na *Tentativa de Autocrítica*, ela se apresenta em toda a sua amplitude em um outro texto também de 1886: no aforismo intitulado “*O que é romantismo?*”, publicado no livro V de *A Gaia Ciência*. Em tal passagem – que é central para a nossa compreensão de como Nietzsche pôde chegar a pensar sua estética como uma *fisiologia da arte* – Nietzsche dá um nome para aquele pessimismo do qual os gregos foram capazes por abundância, por quererem botar à prova sua própria força, e que é ainda possível: “A este pessimismo do futuro – pois ele virá! Já o vejo vindo! – eu chamo de pessimismo dionisíaco” (GC 370). É certo que Nietzsche, ao falar de “futuro”, não esteja restringindo um tal pessimismo aos gregos, mas, por outro lado, ele mesmo assevera que não utiliza a palavra “clássico” pelo fato da mesma ter se tornado há muito “gasta, redonda e indistinta”. De todo modo, a questão central é que a contraposição a esse pessimismo *dionisíaco* é justamente o “pessimismo romântico”, que ele atribui nominalmente à filosofia schopenhaueriana e à música wagneriana.

Portanto, é correto afirmar que ao realizar uma crítica ao romantismo, ele não se refere propriamente ao romantismo como escola artística e filosófica – e não custa lembrar a admiração de Nietzsche por Goethe e Stendhal, por exemplo, dois nomes ligados à literatura “romântica” –, mas “à obra de Schopenhauer e Wagner. Elas são aquelas que de modo mais profundo o tinham impressionado e influenciado no *seu* romantismo. O aforismo [“*O que é romantismo?*”] trata da *sua* libertação do *seu* romantismo” (STEGMAIER, 2010, p.40). Não por acaso, na primeira frase do aforismo em questão, o filósofo alemão realiza abertamente uma crítica a si mesmo, fazendo referência à interpretação de Wagner e Schopenhauer que havia feito em *O Nascimento da Tragédia*. Mas, indo mais além, ele indica a possibilidade de superação de sua compreensão anterior a partir de uma nova forma de interpretar as expressões filosóficas e artística. E, aqui, nos encontramos, enfim, com a *inferência regressiva* a partir da *heurística da necessidade* – expressão não utilizada por Nietzsche, mas cunhada por Stegmaier devido à utilização de Nietzsche do termo *necessidade* [*Bedürfnis*] para tratar das criações no campo da cultura. Ressalta o filósofo:

[...] **de início me lancei sobre esse mundo moderno com alguns erros grosseiros e superestimações** e, em todo caso, com *esperanças*. Eu compreendi – quem sabe a partir de que vivências pessoais? – o pessimismo filosófico do século XIX como sintoma de uma mais elevada força de pensamento, de mais ousada valentia, de mais vitoriosa *plenitude* de vida, do que a caracterizara o século XVIII, a era de Hume, Kant, Condillac e os sensualistas: de forma que o

conhecimento trágico pareceu-me o característico *luxo* de nossa cultura, sua mais preciosa, mais nobre, mais perigosa espécie de esbanjamento, mas ainda seu *luxo permitido*, em razão de sua opulência. Do mesmo modo, interpretei a música alemã como se exprimisse uma potência dionisíaca da alma alemã: nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial, há muito represada, finalmente desafoga [...]. Vê-se que então **compreendi mal, tanto no pessimismo filosófico como na música alemã, o que constitui seu caráter peculiar – o seu romantismo**. O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia, pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas **há duas espécies de sofredores**, primeiro **os que sofrem de abundância de vida, que querem uma arte dionisíaca** e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois **os que sofrem de empobrecimento de vida, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento**, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. **À dupla necessidade deste último responde todo o romantismo nas artes e conhecimentos**, a eles responderam (respondem) tanto Schopenhauer como Richard Wagner, para mencionar os dois mais famosos e pronunciados românticos que foram então *mal compreendidos* por mim [...]. [...] meu olhar tornou-se cada vez mais agudo para a difícil e insidiosa *inferência regressiva*, com a qual se comete a maioria dos erros – a inferência que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que *dele necessita* [nötig], **de todo modo de pensar e valorar à necessidade [Bedürfnis] que por trás dele comanda**. – **Quanto aos valores artísticos todos**, utilizo-me agora desta distinção principal: **pergunto, em cada caso, “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”** (GC 370, destaque nosso).

Nessa longa passagem, Nietzsche apresenta com acuidade uma autocrítica a *O Nascimento da Tragédia* e, para tanto, “desloca o conceito de romantismo sem rodeios e mesmo sem aspas, a fim de compreender Wagner e Schopenhauer [...], bem como poder se distinguir dele e, com isso, desvincula-o do contexto histórico-espiritual da época” (STEGMAIER, 2010, p.42). Essa tentativa de se distinguir do romantismo é acompanhada, se colocamos em paralelo a *Tentativa de Autocrítica*, de um distanciamento daquilo que ele compreendeu como seu próprio romantismo. Mas, o que é mais importante no aforismo, ele aponta ali um caminho pelo qual podemos interpretar sua estética posterior à incursão de 1872. A questão é menos o fato do filósofo alemão afirmar que a pergunta acerca dos valores artísticos é sua “distinção principal” e mais o de que a partir dela torna-se possível compreender um aspecto central de sua *fisiologia estética*. Antes de qualquer coisa, cabe notar que nossa interpretação se deve, em parte, ao fato de que a pergunta “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” coloca em jogo a dinâmica de geração e corrupção própria da *physis*⁹⁸.

⁹⁸ É importante destacar aqui que a interpretação do grego *physis* como uma referência ao movimento de “geração e corrupção” do existente é colocada por Werner Jaeger, importante filólogo alemão cf. JAEGER. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 3ª ed, p.202.

Mas o que nos parece ainda mais importante é que essa pergunta, e aqui está nossa hipótese, nos abre também para uma série de outras questões relacionadas à estética nietzschiana, a saber: a formulação do gênio como energia que se *acumulou* em *Humano* e como “vitória sobre as forças” em *Aurora*; a crítica da arte *consoladora* – de uma certa embriaguez – como recusa do mundo também em *Aurora*; a relação entre arte e o reconhecimento da *physis* em *A Gaia Ciência*; a crítica ao *histrionismo* da arte moderna e, especialmente, de Wagner a partir de *A Gaia Ciência*; o elogio a Bizet em *Além de Bem e Mal* e *O Caso Wagner* e a Goethe desde *Humano*, mas também em *Crepúsculo dos Ídolos*; e a compreensão do estado estético como espiritualização do estímulo sexual apontada contra a ideia de contemplação desinteressada em *Genealogia da Moral*. Não queremos, desse modo, dizer que aquela “distinção principal” resume a *fisiologia da arte* de Nietzsche, mas que ela aparece como um pano de fundo que permite ler coerentemente diversos aspectos de sua estética.

Mas para compreendermos isso, é fundamental olharmos com mais cuidado para a *inferência regressiva* e sua correlação com a *heurística da necessidade*. Começando pela segunda, cabe lembrarmos que desde 1878, Nietzsche critica a noção de uma “necessidade metafísica” [*“metaphysische Bedürfnis”*] intrínseca ao ser humano, apontando para o caráter histórico e fisiopsicológico de toda *necessidade*⁹⁹. Entretanto, nos textos de 1886 Nietzsche constrói uma complexa rede semântica entre *Bedürfnis* (cf. GC 354, 370) – que pode ser traduzido por *necessidade* –, *nötig* (cf. NT, Autocrítica 1; GC 56, 354, 370; ABM 11) – *necessário* –, *Not* (cf. NT, Autocrítica 5; GC 48, 56, 354; ABM 213) – vertido para o português como *aflição*, *indigência*, *carência*, *falta* e *necessidade* – *Notwendigkeit* (cf. ABM 11, 213) – que também diz *necessidade*, mas remonta ainda a *necessidade lógica* ou *transcendental*¹⁰⁰. Apesar de não ser nosso objetivo nos debruçarmos sobre os pormenores da utilização desses termos, acreditamos ser importante ao menos indicarmos alguns aspectos que nos ajudarão a pensar o problema da *necessidade* na *inferência regressiva*.

⁹⁹ Tal questão foi abordada no Capítulo II, especialmente, nas páginas 35, 41, 42, 51, 52 e 57.

¹⁰⁰ Esse entendimento do termo *Notwendigkeit* é apontado por Paulo César de Souza na nota 34 de *Além de Bem e Mal*, que trata também das possibilidades de tradução de *Not* e *nötig*.

Primeiramente, cabe notar que já no livro I de *A Gaia Ciência*, lemos no aforismo “*Conhecimento da aflição [Kenntnis der Not]*”: “Talvez nada diferencie tanto os homens e as épocas como o grau diverso de conhecimento que eles têm da aflição [*Not*], tanto da alma como do corpo” (GC 48). *Not* é justamente a palavra que Nietzsche utiliza no prefácio de 1886 a *Humano* para tratar de um estado que ele precisou atravessar para ganhar olhos para o problema da hierarquia, e já nesse aforismo de 1882 o conhecimento da aflição – ou indigência – é fundamental para uma diferenciação dos homens e das épocas. E há ainda um outro aforismo do mesmo livro no qual ele assevera: “A aflição é necessária! [*Not ist nötig!*]”; para depois completar afirmando a importância de saber “criar interiormente uma aflição própria, pessoal”, pois assim, “suas invenções poderiam ser mais refinadas e seus contentamentos poderiam soar como boa música” (GC 56). Se observarmos essas duas passagens, Nietzsche aponta para o fato de que é preciso assumir e reconhecer a aflição como necessária, afirmando, inclusive, que essa é uma condição para se criar – artística e filosoficamente – de modo mais refinado e não encher o mundo de “gritos de aflição” – e, cabe lembrarmos, ele critica Wagner justamente por apelar para “gritos ‘naturais’, ‘sentimentais’” (cf. GC 80).

Em segundo lugar, é interessante a relação que Nietzsche parece construir entre essa aflição [*Not*] necessária [*nötig*] e a necessidade como *Notwendigkeit*. Ainda em *Humano*, o filósofo alemão afirma que tudo “é necessidade [*Notwendigkeit*] – assim diz o novo conhecimento: e ele próprio é necessidade” (HH I 107). Essa compreensão se desdobra no aforismo que abre o livro IV de *A Gaia Ciência*, no qual Nietzsche apresenta pela primeira vez a ideia de *amor fati* e assume o propósito de “aprender a ver como belo aquilo que é necessário [*Nothwendige*] nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas” (GC 276). Nietzsche se move, dessa maneira, em uma compreensão muito próxima daquela acerca da necessidade de aflição no livro I como forma de conquistar um refinamento na expressão. Essas relações nos parecem fundamentais para compreendermos o desenvolvimento do problema da *heurística da necessidade* propriamente dito, isso justamente porque a assunção da carência e da aflição como algo necessário parece ser um elemento central para que Nietzsche pense a possibilidade de uma *abundância*, assim como a recusa de toda a aflição – ou seja, daquilo que é parte necessária da existência – permeia aquilo que ele entende como *empobrecimento de vida*.

Essas relações se tornam mais patentes, principalmente, nos textos publicados a partir de 1886, nos quais Nietzsche pensa de modo mais atento acerca da *necessidade* em sua íntima relação com as expressões no campo da cultura, especialmente no que se refere à filosofia e à arte. É isso que está em jogo na ocasião da autocrítica de Nietzsche ao “deus-artista” de *O Nascimento da Tragédia*, aquele que “criando mundos, se desembaraça da *carência* [Not] da abundância e *superabundância*” (NT, Autocrítica 5, tradução modificada¹⁰¹). Ou seja, o que ele reconheceu como problemático na sua utilização da ideia de gênio schopenhaueriana foi o fato de que naquele contexto o artista, como *medium* do único Sujeito verdadeiramente existente (cf. NT 5), era desconsiderado em sua *carência* de abundância. No mesmo aforismo, além de falar de um desembaraçar-se de uma falta, o filósofo alemão fala de um desembaraçar-se “do *sofrimento* das contraposições nele apinhadas”. Nesse sentido, ele parece indicar que assumir essa falta ou aflição é parte necessária da conquista de uma abundância – o que, não podemos esquecer, faz parte da ideia de *grande saúde*. E também parece ser nessa mesma direção que Nietzsche aponta ao ressaltar em uma passagem do prefácio de 1886 a *A Gaia Ciência*:

Num homem são as deficiências que filosofam, no outro, as riquezas e forças. O primeiro *necessita* [nötig] da sua filosofia, seja como apoio, tranquilização, medicamento, redenção, elevação, alheamento de si; no segundo ela é apenas um formoso luxo, no melhor dos casos a volúpia de uma triunfante gratidão, que afinal tem de se inscrever, com maiúsculas cósmicas, no firmamento dos conceitos (GC, Prefácio 2).

Cabe notar que, apesar de Nietzsche estar tratando especificamente de filosofia, ele se move na mesma compreensão do aforismo “*O que é romantismo?*”, inclusive na distinção entre empobrecimento – ou deficiências – e abundância – ou riquezas e forças. Logicamente, concorre para isso o fato de que, assim como o prefácio, o livro V da obra também foi publicado em 1886. E, para corroborar de modo mais preciso a nossa associação entre a heurística da necessidade e a *fisiologia da estética*, Nietzsche destaca que o “inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da objetividade, da ideia, da pura espiritualidade, vai tão longe que assusta”; e arremata com um

¹⁰¹ O tradutor J. Guinsburg preferiu originalmente verter *Not* por *necessidade*. Acredito que essa seja uma boa solução, o problema é que ela acarreta uma dificuldade para a compreensão da diferença entre *Not*, que nos parece ter uma conotação de tendência, por assim dizer, mais negativa, e *Bedürfnis*, que possui um caráter mais neutro e se desdobra na ideia de *abundância* e *empobrecimento*. Além disso, um outro problema refere-se à possibilidade de confusão entre esse aforismo de *Tentativa de Autocrítica* e o 370 de *Gaia Ciência*, no qual Nietzsche postula a *inferência regressiva*.

questionamento indireto sobre se a filosofia – e, certamente não haveria problema algum se incluíssemos, a arte – “não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma *má-compreensão* do corpo” (GC, Prefácio 2). Isso não quer dizer que Nietzsche reduza todo pensamento ao corpo – por meio de uma fisiologia restritiva –, a questão é reintroduzir o corpo no campo espiritual e fazer o espiritual retornar sobre o corpo¹⁰². De qualquer modo, o elemento central é que o filósofo alemão passa a pensar as produções da cultura “perguntando pelos anseios e necessidades que tinham causado, forçado e coagido a produzi-las” (STEGMAEIR, 2010, p.46).

Particularmente sobre a relação entre expressão artística e necessidade, em *Além de Bem e Mal*, Nietzsche em uma análise dos “pensadores e eruditos” chega à seguinte conclusão: “Eles imaginam toda necessidade [*Notwendigkeit*] como aflição [*Not*], como penoso ter-de-seguir e ser-coagido [...] – mas não absolutamente como algo leve, divino e intimamente aparentado à dança e à exuberância” (ABM 213). O interessante é que o contraponto que ele constrói é exatamente com os artistas – tomados em uma conotação claramente positiva: “eles, que sabem muito bem que justamente quando nada mais realizaram de ‘arbitrário’, e sim tudo necessário [*notwendig*], atinge o apogeu de sua sensação de liberdade, sutileza e pleno poder, de colocar, dispor e modelar criativamente” (ABM 213). O filósofo alemão chega até mesmo a falar que, dessa forma, a necessidade [*Notwendigkeit*] e o “livre-arbítrio” – e ele usa aspas no termo – “se tornam unidos neles”. Essa passagem é bastante importante para nos ajudar a interpretar aquilo que Nietzsche nomeia *inferência regressiva*, uma vez que, ao unir *Notwendigkeit* e “livre-arbítrio”, ele indica precisamente uma aceitação leve e exuberante do comando da *necessidade* [*Bedürfnis*]¹⁰³. Um expressar o necessário sem por isso sentir a coação como algo negativo, mas, pelo contrário, estar no “apogeu de sua sensação de liberdade”, justamente por encontrar *sua necessidade* mais própria.

¹⁰² Como já indicamos anteriormente, trataremos com mais cuidado desse assunto especialmente na seção 4 deste capítulo.

¹⁰³ Apesar de não ser um tema específico do trabalho, é válido notar a problematização nietzschiana das noções de “livre-arbítrio” e “cativo-arbítrio” em *Além de Bem e Mal*: “O anseio de ‘livre-arbítrio’, na superlativa acepção metafísica que infelizmente persiste nos semi-educados, o anseio de carregar a responsabilidade última pelas próprias ações, desla desobrigando Deus, mundo, ancestrais, acaso, sociedade, é nada menos que o de ser justamente essa *causa sui* e, com uma temeridade própria do barão de Münchhausen, **arrancar-se pelos cabelos do pântano do nada em direção à existência**. Supondo que alguém perceba a rústica singeleza desse famoso ‘livre-arbítrio’ e o risque da sua mente, eu lhe peço que leve sua ‘ilustração’ um pouco à frente e risque da cabeça também o contrário desse conceito-monstro: isto é, o ‘cativo-arbítrio’, que resulta em um **abuso de causa e efeito**. [...] **na vida real há apenas vontades fortes e fracas**” (ABM 21, destaque nosso).

Assim, em nossa interpretação, torna-se patente o que Nietzsche chama de inferência regressiva e compreensível sua afirmação de que tal inferência “vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que *dele necessita* [nötig], de todo modo de pensar e valorar à *necessidade* [Bedürfnis] que por trás dele comanda” (GC 370). Ir da obra ao autor não significa ir da obra ao artista, não se trata de por meio de uma análise da subjetividade de um indivíduo analisar seus meios de expressão. O autor, de fato, não é o indivíduo solipsista dotado de “livre-arbítrio”, mas a “necessidade que por trás dele comanda” e, dessa maneira, a obra dá mostras de uma *hierarquia dos impulsos e afetos*, expressa um certo *empobrecimento* ou *abundância*, uma vida decadente ou ascendente. Nesse sentido, portanto, Nietzsche pode a partir da compreensão da *inferência regressiva* e da *heurística da necessidade* se colocar a pergunta capital “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” (GC 370). Neste ponto entramos na questão de como a expressão artística pode ser tomada por Nietzsche como possibilidade de vislumbramento do sentido decadente ou ascendente ligado à própria dinâmica da *physis* e também à existência ou ausência de totalidade, medida ou desmedida na economia pulsional. Apesar do filósofo alemão, como já indicamos anteriormente¹⁰⁴, ter elaborado as primeiras reflexões acerca disso em *Aurora* e *A Gaia Ciência*, é em 1886 que ele delimita mais cuidadosamente os contornos do problema. Isso se dá por meio de um aprofundamento da tematização da consciência.

Em um aforismo do início de *Além de Bem e Mal*, no qual Nietzsche coloca em questão o problema da verdade e reafirma – como já havia feito anteriormente, principalmente em 1882 – a importância reguladora de certas ficções, uma vez que elas são, no fundo, “exigências fisiológicas”, lemos a seguinte afirmação: “‘estar consciente’ não se opõe de algum modo decisivo ao que é instintivo – em sua maior parte, o pensamento consciente de um filósofo é secretamente guiado e colocado em certas trilhas pelos seus instintos” (ABM 3). Aqui, nos interessa menos a discussão acerca da nossa necessidade das ficções¹⁰⁵ e mais o fato de que Nietzsche coloca em jogo a dimensão fisiológica no “estar

¹⁰⁴ Abordamos este problema na seção 4 do Capítulo I, especificamente, entre as páginas 78 e 82.

¹⁰⁵ Em certa medida, tocamos nesse ponto no Capítulo I ao observar – entre as páginas 58 e 62 – o estatuto do *erro* no pensamento de Nietzsche, questão que aparece com bastante frequência já em 1878. Em *Além de Bem e Mal*, Nietzsche aborda com frequência e de maneira mais elaborada do que havia feito anteriormente a questão do *fictionalismo* (cf. ABM 3, 4, 5). Ele ressalta em uma passagem da obra: “A falsidade de um juízo não chega a constituir, para nós, uma objeção contra ele [...]. A questão é em que medida ele promove ou conserva a vida, conserva ou até mesmo cultiva a espécie; e a nossa inclinação básica é afirmar que os juízos mais falsos (entre os quais os juízos sintéticos *a priori*) nos são os mais indispensáveis, que, sem permitir a vigências das ficções lógicas, sem medir a realidade com o mundo

consciente”. E isso se torna ainda mais claro no momento em que o filósofo alemão aponta para um pluralismo da “alma” e destaca: “‘alma como pluralidade do sujeito’ e ‘alma como estrutura social dos impulsos e afetos’ querem ter, de agora em diante, direitos de cidadania na ciência” (ABM 12). Essas duas passagens são muito importantes porque nos permitem compreender de que modo o filósofo alemão realiza uma vinculação profunda entre a expressão nas artes e na filosofia e a *hierarquia*. Os “*impulsos e afetos*” [*Triebe und Affekte*] que compõe alma e os *instintos* [*Instinkte*] que conduzem o “estar consciente” são uma dimensão incontornável da nossa existência, a dinâmica entre os mesmos condiciona de modo radical nossa compreensão do mundo. Nesse sentido, Nietzsche afirma que no filósofo – e acreditamos que poderíamos estender para os artistas – “nada é impessoal; e particularmente a sua moral dá um decidido e decisivo testemunho *de quem ele é* – isto é, da hierarquia em que se dispõem os impulsos mais íntimos da sua natureza” (ABM 6).

Dito isso, acreditamos que podemos chegar mais perto da questão de como a arte, na medida em que é uma expressão humana, pode dar o indício de uma *hierarquia*. Para entendermos essa passagem, é fundamental observarmos a problematização de Nietzsche da comunicação, momento de articulação entre o fundo pulsional da consciência e a linguagem. Acerca da origem da linguagem, no aforismo “*Do ‘gênio da espécie’*” do livro V de *A Gaia Ciência*, o filósofo alemão fala de uma *necessidade de comunicação* [*Mittheilungs-Bedürftigkeit*] ligada ao fato de que o ser humano “*precisava [bedarf]*, sendo o animal mais ameaçado, de ajuda, proteção, precisava de seus iguais, tinha de saber exprimir seu apuro e fazer-se compreensível” (GC 354). Neste aforismo, Nietzsche relaciona o desenvolvimento da consciência, portanto, a uma exigência da própria condição humana, que para sobreviver precisava transformar sua carência [*Not*] e *necessidade* [*Bedürfnis*] em algo que pudesse ser compartilhado por seus iguais, ou seja, em *signos de comunicação*. Dessa forma, a hipótese apresentada pelo filósofo alemão é a de que a consciência e a linguagem se desenvolveram conjuntamente em função da natureza “comunitária e gregária” do ser humano. Ele destaca: “Todas as nossas ações, no fundo, são pessoais de maneira incomparável, únicas, ilimitadamente individuais, não

puramente inventado do absoluto, do igual a si mesmo, o homem não poderia viver” (ABM 4). Sobre a questão do ficcionalismo no pensamento nietzschiano cf. VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução e apresentação de Johannes. Krestschmer. Chapecó: Argos, 2011, principalmente, p. 631-670

há dúvida; mas, tão logo as traduzimos para a consciência, *não parecem mais sê-lo...*” (GC 354).

Para a complementação e aprofundamento desse argumento nietzschiano, uma outra passagem nos ajuda a compreender de que maneira o caráter gregário da consciência e da linguagem funcionam como uma forma de abreviação [*Abkürzung*] dos sentimentos e vivências do ser humano, ou seja, da totalidade da *economia pulsional e afetiva*. Nietzsche ressalta: “é preciso utilizar as mesmas palavras para a mesma espécie de vivências interiores, é preciso, enfim, ter a experiência *em comum* com o outro”; e logo depois completa: “Em todas as almas, um mesmo número de vivências recorrentes obteve primado sobre aquelas de ocorrência rara: com base nelas as pessoas se entendem” (ABM 268). É fundamental notarmos que, sendo a alma entendida como “estrutura social dos impulsos e afetos”, o que ele parece indicar é justamente que os signos de comunicação que utilizamos para nos comunicarmos não podem ser desvinculados da *hierarquia* dos nossos impulsos. Não por acaso, no mesmo aforismo ele se movimenta em sua argumentação do problema da linguagem como um processo de abreviação para a afirmação de que “os **grupos de sensações** que dentro de uma alma desperta mais rapidamente, **tomam a palavra, dão as ordens**: isso decide a **hierarquia** inteira de seus valores” (ABM 268, destaque nosso). Nossa interpretação é a de que a *inferência regressiva* pressupõe essa compreensão acerca da consciência e da linguagem em seu vínculo com a *economia pulsional e afetiva*, uma vez que a “consciência humana linguisticamente articulada, porém, permanece aí uma consciência animal ligada ao corpo e seus anseios e necessidades” (STEGMAIER, 2010, p.36). Ao menos, assim compreendemos a seguinte passagem em que Nietzsche fala dos artistas como aqueles indivíduos que emergiram devido a um acúmulo da arte da comunicação e puderam se tornar esbanjadores:

[...] onde a necessidade [*Bedürfnis*], a indigência [*Not*], por muito tempo obrigou os homens a se comunicarem, a compreenderem uns aos outros de forma rápida e sutil, há enfim um excesso dessa virtude e arte da comunicação, como uma fortuna que gradualmente foi juntada e espera um herdeiro que prodigamente a esbanje (– os chamados artistas são esses herdeiros, assim como os oradores, pregadores, escritores, todos eles pessoas que sempre vêm no final de uma longa cadeia, “frutos tardios”, na melhor acepção do termo e, como foi dito, por natureza *esbanjadores*) (GC 354)

É válido notar que os artistas são os herdeiros que prodigamente “esbanjam” a arte da comunicação acumulada, o que, por um lado, não significa que eles estejam fora daquela compreensão da linguagem como abreviação, mas, por outro, dá a entender que por meio de suas obras a comunicação de uma hierarquia pulsional é um tanto mais cristalina. E, se as “valorações de uma pessoa denunciam algo da *estrutura* de sua alma, e aquilo em que ela vê suas condições de vida, sua autêntica necessidade” (ABM 268), compreende-se o porquê de Nietzsche pensar sua estética a partir da observação da *necessidade* que por trás comanda e perguntar: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”. Mas podemos ir ainda além. É nessa articulação entre a *hierarquia*, linguagem e a expressão artística que a própria contemplação e interpretação da obra pode se dar a partir da distinção entre *empobrecimento* e *abundância de vida*. E a caracterização nietzschiana de cada uma dessas alternativas é bastante representativa de como ele pode fazer a leitura da arte a partir desse par. Sob o signo da abundância, Nietzsche coloca aquele que possui um “excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo o deserto em pomar” (GC 370), o que são características, segundo ele, do deus e do homem dionisíaco – em certa medida, antevistas e mal expressadas em *O Nascimento da Tragédia*. Assim, os sofrendores por abundância “são aqueles de cujas ideias, energias e paixões vivem todos os outros” (STEGMAIER, 2010, p.51). Por outro lado, o empobrecimento é reconhecido naquele que necessita não só de brandura, paz e bondade, mas também “da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência” (GC 370), e, dessa forma, quer negar tudo o que é problemático na vida recorrendo a um “salvador”, portanto, a um “deus para doentes”. Ele precisa de um meio de redenção pois lhe falta sua própria força.

Sem dúvidas, nessa distinção que Nietzsche propõe para a arte está pressuposto o recrudescimento de sua crítica à moral, mas, mais profundamente, essa crítica parte de um acolher a manifestação do sentido, como *logos*, da *physis* na existência. O empobrecimento é o sinal de uma negação de uma parte necessária à vida, daquilo que nela não é pacífico, mas terrível e até mesmo discutível – algo que, sem dúvidas, ele havia expressado com outra linguagem em 1872. Nesse sentido, essa recusa vai de encontro à própria natureza, uma vez que é expressão de um estado indigente que não é próprio a ela, de uma necessidade de compreensão conceitual da existência que é uma limitação da totalidade da vida. Conforme ressalta o filósofo alemão – em uma franca discordância com a ideia darwinista de autoconservação e luta pela existência: “na natureza *não predomina* a indigência [*Notlage*], mas a abundância, o desperdício, chegando mesmo ao

absurdo” (GC 349). Logo, essa indignação, que Nietzsche atribui àquela “moralina” – para utilizar um neologismo do filósofo – que associa razão-virtude-verdade, é fundamentalmente antinatural, posto que enxerga no contínuo combate dos impulsos e afetos próprio à vida o motivo da miséria da existência e do mundo e na explicação conceitual e lógica a única fonte de *justificação* da vida – e essa compreensão fará o filósofo alemão dedicar um capítulo de seu *Crepúsculo dos Ídolo* a tal questão, intitulado-o “Moral como contranatureza”.

Dessa forma, a pergunta principal de Nietzsche acerca da arte não pode ser desvinculada nem de seu projeto mais amplo de crítica à cultura moderna, nem de sua correlata dimensão fisiopsicológica. Com essa observação, queremos indicar que os problemas propriamente de estética estão intimamente ligados a essas problemáticas e são melhores vistos sob essa luz. Se nossa interpretação faz sentido, a distinção entre *abundância* e *empobrecimento* articula o âmbito da crítica cultural e de nosso enraizamento fisiológico na existência, e se desdobra em alguns aspectos mais específicos das reflexões nietzschianas acerca da arte. A interseção entre esses dois âmbitos aparece de modo claro no delineamento de uma relação antitética entre Richard Wagner e o músico francês Bizet – que se apresenta, pela primeira vez, em *Além de Bem e Mal* – e na radicalização da crítica ao *histrionismo* da arte moderna – da qual Wagner é tomado como o representante mais destacado –, que Nietzsche começou a introduzir já em *Aurora* e nos primeiros livros de *A Gaia Ciência* e que, a partir de 1886, torna-se um motivo recorrente em seu pensamento. Mas antes de nos atermos a esta questão, gostaríamos de sustentar com mais cuidado a articulação entre a distinção abundância-empobrecimento com as reflexões nietzschianas que ele mesmo colocou claramente no âmbito de sua *fisiologia da arte*. Para tanto, olharemos com mais cuidado para a ideia de *estado estético* como transfiguração do estímulo sexual, apresentada em *Genealogia da Moral*, e os aforismos da seção “Incurções de um Extemporâneo” que compunham originalmente o capítulo de “Fisiologia da Estética” planejado por Nietzsche entre 1886 e 1888. Acreditamos que dessa maneira tornar-se-á mais clara a importância da oposição entre Wagner e Bizet como aplicação da fisiologia da estética nietzschiana.

4.A Fisiologia da estética em *Crepúsculo dos Ídolos* e o estado estético como transfiguração do estímulo sexual

Desde o primeiro aforismo de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche tematiza um problema bastante caro à estética de Schopenhauer: a “contemplação desinteressada” como elemento central para a fruição e a criação artística. Naquele momento, apesar de não apresentar a preocupação de pensar a questão desde o ponto de vista propriamente da estética, sendo sua crítica direcionada de modo mais geral para a metafísica, o filósofo assevera que “a rigor não existe ação altruísta nem contemplação desinteressada; ambas são apenas sublimações, em que o elemento básico parece ter se volatilizado” (HH I 1). Apesar da concisão de uma tal afirmação, ela é bastante importante por nos lançar para dentro de um problema central para a fisiologia da estética de Nietzsche, uma vez que na primeira vez que o termo aparece nas obras publicadas – o que acontece na terceira dissertação de *Genealogia da Moral* – é justamente contra a ideia schopenhaueriana de contemplação desinteressada que o filósofo se coloca. Antes de entrarmos propriamente na crítica nietzschiana e na alternativa que ele coloca para a compreensão do *estado estético*, é importante indicarmos brevemente a própria elaboração que Schopenhauer faz do problema.

Assim como a *coisa em si* kantiana é apropriada na filosofia de Schopenhauer para tratar da noção de “vontade”, a “contemplação desinteressada” foi também tomada emprestada pelo filósofo de Frankfurt de uma outra ideia kantiana: a do “juízo de gosto” como um “modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*” (CFJ I 5). Mas, em primeiro lugar, o que podemos compreender por uma independência de todo interesse? Resumidamente, tal postulação kantiana pode começar a se esclarecer por uma outra afirmação feita por ele também na *Crítica da Faculdade do Juízo*: “Todo interesse pressupõe necessidade [*Bedürfnis*] ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele não deixa mais o juízo sobre o objeto ser livre (CFJ I 5)”. Nesse sentido, a ausência de interesse pressupõe a ausência de necessidade, de modo que o juízo de gosto é aquele no qual algo aparece em si mesmo como belo, sem referência à qualquer utilidade ou uma finalidade externa (cf. HEIDEGGER, 1991, p.109; MORAES, 2010, p.). Ou seja, algo apenas nos aparece de fato como belo na medida em que não o tomamos a partir de nossos objetivos e interesses privados e práticos, posto que “não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz” (CFJ I 2).

Apesar dos distanciamentos críticos feitos por Schopenhauer em relação a Kant – fundamentalmente, relacionados à recusa a um papel do entendimento no juízo estético (cf. CACCIOLA, 1999, p.11-12) –, essas considerações kantianas são parte importante da elaboração propriamente schopenhaueriana da *contemplação desinteressada*. Isso se mostra, por exemplo, em *O Mundo como Vontade e Representação*, a partir do estabelecimento do caráter não-individual da contemplação e, por meio da ideia do estado estético como negação da *vontade*, já que Schopenhauer parece buscar também acompanhar a negação da necessidade – pressuposta por todo interesse. Observa-se um tal caráter da ideia de contemplação desinteressada no momento em que Schopenhauer se põe a pensar a possibilidade de um *conhecimento puro* ou *da Ideia*, o que significa a possibilidade de ultrapassamento do *conhecimento comum* ou mesmo *científico* do existente. Segundo ele, o fato desses dois últimos dependerem do princípio da razão, que coloca os objetos em relação com o corpo e, logo, com a vontade, fazem dos mesmos limitados, impossibilitando o *conhecimento puro* – aquele que é o ponto mais alto da *objetividade*, uma vez que suprime toda individualidade:

Esta transição possível, porém, sempre excepcional, do conhecimento comum de coisas individuais, ao conhecimento da ideia, ocorre de modo repentino, ao arrancar-se o conhecimento ao serviço da vontade, por cessar precisamente o sujeito de ser meramente individual, tornando-se agora sujeito puro do conhecimento, destituído de vontade, não mais se ocupando, conforme o princípio de razão, das relações; mas repousando e sendo absorvido na contemplação firme do objeto oferecido fora de quaisquer conexões com outros. (MVR III 34)

Com a ideia de *sujeito puro do conhecimento*, Schopenhauer busca superar as restrições impostas pelas relações “no espaço, tempo e causalidade”, que nos dão o mundo como fenômeno, mas vetam nossa aproximação do “em si”, que se dá por meio da *Ideia* – instância intermediária, entendida como “objetivação mais perfeita da realidade”, estando “fora do tempo e do espaço, sendo algo aquém ou além do mundo fenomênico, que manifesta o que ele é” (CACCIOLA, 1999, p.6-7). E é na arte e no prazer do belo que ele encontra a possibilidade privilegiada de um conhecimento puro, despojado de qualquer volição, o que o permite ligar *sujeito puro do conhecimento* e o gênio, “espelho luminoso da essência do mundo” (MVR III 36). Mas o mais importante da compreensão schopenhaueriana para o nosso propósito é o fato de que o gênio, como sujeito puro do conhecimento, seria aquele que consegue se desprender, ainda que por breves momentos, da vontade, do querer, do desejo e, assim, também da dor, de maneira que, “o gênio é o

correlato do asceta, como toda genuína vivência do belo é um momento beatífico” (BARBOZA, 2001, p.10).

Parece ser justamente nesse ponto que Nietzsche encontra na estética de Schopenhauer uma derivação dos ideais ascéticos, como uma *necessidade* de *outro mundo*, como promessa de redenção, livre do caráter problemático *deste*. E é precisamente na terceira dissertação de *Genealogia da Moral*, seção na qual ele se guia pela questão “o que significam os ideais ascéticos?”, que ele se coloca a polemizar de modo mais alongado com Schopenhauer a partir, principalmente, da ideia de “desinteresse”. Após uma citação do parágrafo 38 do livro três de *O Mundo como Vontade e Representação*, na qual Schopenhauer celebra o *estado estético* pelo fato de que nele “por um momento nos subtraímos à odiosa pressão da vontade, celebramos o sabá da servidão do querer, a roda de Íxion¹⁰⁶ se detém...” (MVR III 38), Nietzsche aponta que uma tal consideração esconde o interesse mais pessoal do filósofo de Frankfurt. A hipótese nietzschiana é que Schopenhauer generaliza para o estado estético um efeito que o belo exerce sobre ele mesmo, de calmante do desejo sexual, de modo que torna-se lícita a seguinte questão: não se poderia objetar a Schopenhauer “que também a ele lhe agrada o belo por ‘interesse’, inclusive pelo mais forte e mais pessoal interesse, o do torturado que se livra de sua tortura?” (GM III 6).

Nietzsche observa na “contemplação desinteressada” schopenhaueriana a *necessidade* de se livrar de uma “tortura” bastante pessoal¹⁰⁷, algo que ele inclusive diz ter levado

¹⁰⁶ Essa imagem utilizada em mais de uma ocasião por Schopenhauer faz referência à um mito grego segundo o qual Íxion, um mortal, fora convidado para um banquete por Zeus e tentara seduzir Hera, mulher do deus grego. De bom humor, Zeus moldara uma novem com o formato de sua esposa para enganar Íxion, entretanto, o mesmo, ao retornar à Terra, começou a gabar-se pelo fato de ter seduzido Hera. Como punição à afronta, Zeus o enviou aos Hades e o condenou a ficar preso a uma roda de fogo que girava eternamente.

¹⁰⁷ É interessante observar que essa pergunta leva Nietzsche a refletir acerca do porquê de um filósofo buscar se livrar dessa “tortura” mais pessoal por meio dos “ideias ascéticos” e, nesse ponto, reencontra o problema da *inferência regressiva* e da *heurística da necessidade*. O argumento nietzschiano parte da compreensão de que “Todo animal, portanto também *la bête philosophe* [besta filósofo], busca instintivamente um *optimum* de condições favoráveis em que possa expandir inteiramente a sua força e alcançar o seu máximo de sentimento de poder” (GM III 7). Assim, o fato de muitos filósofos recorrerem aos ideais ascéticos – o que Nietzsche exemplifica pelo fato de grandes filósofos nunca terem se casado – deriva do fato de que eles buscam neles as melhores condições, buscam “as pontes para a *independência*” (GM III 7). E ele completa o aforismo com a seguinte afirmação: “Que significa então o ideal ascético para um filósofo? [...] o filósofo sorri ao seu encontro, como a um *optimum* das condições da mais alta e ousada espiritualidade — ele não nega com isso ‘a existência’, antes afirma a *sua* existência, apenas a sua existência, e isso talvez ao ponto de não lhe ser estranho este desejo perverso: *pereat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam!*... [pereça o mundo, faça-se a filosofia, faça-se o filósofo, faça-se eu!]” (GM III 7)

Schopenhauer a uma má compreensão do belo kantiano (cf. GM III 6). A questão para Nietzsche é que a interpretação realizada por Schopenhauer relaciona-se com o fato de que “a visão do belo atuava nele como estímulo liberador da *força principal* de sua natureza (a força da reflexão e do olhar aprofundado); de modo que esta explodia e de imediato tomava conta da consciência” (GM III 8). Nesse sentido, Nietzsche objeta o fato de que a compreensão schopenhaueriana significa uma interpretação muito limitada do problema do kantiano, posto que “de modo algum compreendeu kantianamente a definição kantiana do belo” (GM III 6), sendo muito mais uma elaboração a partir de sua própria *necessidade*. Nietzsche não investe muito em tal objeção e, para nós, ela é mais interessante para nos encaminhar para a crítica nietzschiana ao próprio Kant. Diversamente do que acontece em Schopenhauer, a questão do “desinteresse” não se encontra, em Kant, vinculada ao âmbito da “negação da vontade”, e sua relação mais íntima se dá com o conhecimento por meio das ideias de “impessoalidade” e “universalidade”, segundo Nietzsche, modo kantiano de honrar as artes.

O elemento central da divergência nietzschiana é o fato de que ao apontar para uma “impessoalidade”, “universalidade” e “desinteresse” no campo das artes o que acontece é que “Kant, como todos os filósofos em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do ‘espectador’” (GM III 6). De acordo com Nietzsche, é até a mesmo a “falta de uma mais sutil experiência pessoal” em relação às artes que faz Kant chegar a uma tal compreensão da contemplação estética a partir da ideia de “desinteresse”, ou seja, ele nem ao menos pensa a arte como um verdadeiro “espectador”. Ressalta ele:

“Belo”, disse Kant, “é o que agrada sem interesse.” Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro “espectador” e artista — **Stendhal**, que em um momento **chama o belo de *une promesse de bonheur*** [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal? — É certo que se nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, que sob o fascínio da beleza podemos contemplar “sem interesse” até mesmo estátuas femininas despidas, então nos será permitido rir um pouco à sua custa — as experiências dos artistas são, neste ponto delicado, mais “interessantes”, e Pigmalião, em todo caso, não foi necessariamente um “homem inestético”. (GM III 6, destaque nosso)

Queremos destacar alguns aspectos dessa passagem porque ela é muito importante para a compreensão da estética nietzschiana, uma vez que concentra elementos presentes em

outros momentos de seu pensamento – e, vale ressaltar, em alguns de seus aforismos de *fisiologia da estética*. Em primeiro lugar, Nietzsche se coloca a pensar o problema da arte, nesse ponto, não somente como “espectador”, mas também como “criador” e recorrer a Stendhal, importante escritor francês do final do século XVIII e início do XIX, é a demarcação de uma distinção em relação a Kant e também a Schopenhauer – “que teve com as artes uma aproximação maior do que Kant, e no entanto permaneceu na órbita da definição kantiana” (GM III 6). E essa diferença em relação a ambos, é ainda sublinhada no que diz respeito ao tema do “interesse”, posto que Nietzsche parece preferir a definição fornecida por Stendhal, a saber, do “belo como promessa de felicidade”¹⁰⁸, concluindo que “o mais importante da beleza é a *excitação da vontade* (‘do interesse’)” (GM III 6). E é bastante interessante a “experiência do artista” – que ele acrescenta a do escritor francês – de Pigmalião que, segundo a mitologia grega, foi um exímio escultor que se apaixonou por uma estátua de mulher feita por ele mesmo.

O uso do mito de Pigmalião, mas principalmente a referência a Stendhal contra Kant e a crítica à interpretação schopenhaueriana da ideia de “contemplação desinteressada” fornecem os preparativos para a própria compreensão nietzschiana do estado estético. E isso torna-se bastante claro no último aforismo da terceira dissertação de *Genealogia* dedicado a refletir sobre estética propriamente. Após apontar que a ideia da contemplação estética como “desinteresse” deriva de um interesse pessoal de Schopenhauer, ligado à “força principal de sua natureza” – ou, poderíamos dizer, a um tom sutil de sua *physis* –, Nietzsche chega a seguinte hipótese:

[...] não se deve em absoluto excluir a possibilidade de que a peculiar doçura e plenitude própria do estado estético tenha origem precisamente no ingrediente “sensualidade” (assim como da mesma fonte vem o “idealismo” das moças núbéis) — de que, assim, a sensualidade não seja suspensa quando surge o estado estético, como acreditava Schopenhauer, mas apenas se transfigure e já não entre na consciência como estímulo sexual. (Voltarei uma outra vez a este ponto, com relação a problemas ainda mais delicados da até agora intocada, inexplorada fisiologia da estética.) (GM III 8)

O filósofo apresenta, portanto, a possibilidade de que o *estado estético* não tenha origem em uma suspensão da sensualidade, mas, pelo contrário, seja a até mesmo o fruto de uma

¹⁰⁸ Stendhal realiza uma tal afirmação na primeira nota do capítulo XVII de seu ensaio *De L'Amour*, na qual se lê: “La beauté n'est que la promesse du bonheur” [“A beleza é apenas a promessa da felicidade”] (STENDHAL, 1837, p.34).

“transfiguração do estímulo sexual”, o que, podemos suspeitar, significa também que é resultado do mais alto interesse pela vida. E o fato de Nietzsche levantar a hipótese que tal estímulo não entra na consciência como tal, assim como o de que Schopenhauer pensou sua estética a partir de sua “força principal”, em certa medida, significa uma reafirmação daquela compreensão de *Humano*, segundo a qual a “contemplação desinteressada” é apenas uma “sublimação” e que o “elemento básico se volatilizou” (cf. HH I 1). E, ainda mais importante, tal formulação está em sintonia e pressupõe o caráter epigonal da consciência, conforme apresentado em *A Gaia Ciência*, melhor dizendo, da consciência como uma abreviação da totalidade pulsional (cf. STEGMAIER, 2013, p.108). Nossa interpretação se deve ao fato de que, assim, o estado estético se apresenta como um fenômeno de superfície radicalmente vinculado aos instintos, impulsos e afetos relacionados à sensualidade e, especificamente, à sexualidade, mas também pelo fato de que o próprio Stendhal pensa nessa via ao apontar para a noção de “cristalização” (CONSTÂNCIO, 2013, p.477). Vejamos como o escritor francês define esse processo, a partir da construção de uma oposição entre o civilizado e o selvagem:

O fenômeno, que me permito chamar *cristalização*, provém da natureza que nos manda ter prazer e envia sangue ao cérebro, o sentimento de que os prazeres aumentam com as perfeições do objeto amado e com a ideia: ela é minha. O selvagem não tem tempo de ir além do primeiro passo, ele tem o prazer, mas a atividade de seu cérebro é empregada em seguir os cervos que fogem na floresta, e com a carne por meio da qual ele deve reparar suas formais mais rápido, sob pena de tombar sob o machado de seus inimigos. (STENDHAL, 1837, p.5-6)

Interessa-nos a caracterização do selvagem, na medida que, por meio dela, Stendhal aponta para uma impossibilidade de chegar ao processo de “cristalização” devido às *necessidades* e *carências* mais urgentes. O que, em contrapartida, nos leva à compreensão da “cristalização” como um processo possível para um modo de vida que possui *abundância* suficiente para se doar às “perfeições do objeto amado”. Apesar de Nietzsche se referir apenas uma vez ao conceito de “cristalização”, o que acontece em um apontamento póstumo datado de 1880, tomando-o como um entregar-se voluntariamente ao erro (cf. eKGWB/NF-1880,8[40]), podemos compreender sua influência sobre o pensamento nietzschiano por diversos aspectos. Além de permitir a relação da beleza com o amor-*paixão*, o que relaciona estética e estímulo sexual, tal conceito permite pensar o belo como o ato criativo de projeção das perfeições naquilo que se ama e, o mais

importante, aponta para a “espiritualização” e “sublimação” do estímulo sexual (cf. CONSTÂNCIO, 2013, p.478-479)¹⁰⁹.

Nesse sentido, a hipótese nietzschiana aparece intimamente relacionada ao elogio que ele faz, em *Além de Bem e Mal*, aos cavaleiros-poetas provençais como inventores do amor-paixão e “magníficos, inventivos homens do ‘gai saber’, aos quais a Europa tanto deve, se não deve ela mesma” (ABM 260). De antemão, cabe notar brevemente que o filósofo entende tais trovadores como um dos grandes acontecimentos europeus, e duas explicações plausíveis são: por meio deles o impulso sexual ganha vasto terreno no campo espiritual – por meio da poesia –, e o caráter itinerante de tais poetas os torna vetores de tecedura de uma rede cultural minimamente compartilhada¹¹⁰. Mas o que nos interessa mais especificamente nesse elogio aos cavaleiros-poetas provençais é que, por meio dele, Nietzsche articula três elementos fundamentais da compreensão de *estado estético* como *transfiguração do estímulo sexual e promessa de felicidade*: a demarcação da ideia de *espiritualização dos impulsos* sob o signo da saúde e da abundância; a afirmação da necessidade de uma feliz assunção do sentido da terra – aproveitando a polissemia de *gai* e *gaia* –, inclusive em seu caráter problemático; e a tomada da experiência estética não do ponto de vista do “espectador”, mas fundamentalmente do “criador”, daquele que doa beleza – com alegria e sofrimento – ao mundo e à vida. E uma tal compreensão da relação entre criação artística e o impulso sexual é abordado por Nietzsche em algumas passagens de *Crepúsculo dos Ídolos*.

¹⁰⁹ Essas possibilidades de interpretação da influência do conceito de “cristalização” no pensamento de Nietzsche foram bem apontadas por Constâncio, que dividiu essas características em seis pontos, os quais são, resumidamente: "1.O conceito de cristalização faz depender a beleza do amor [...]. 2. O conceito de cristalização permite pensar o belo artístico e a própria arte a partir da experiência do amor-paixão [...]. 3. O conceito de cristalização permite pensar o desejo como uma forma de prazer: se o desejo é uma ‘falta’, isso não implica, ao contrário do que sustenta Schopenhauer (e, por exemplo, a personagem Sócrates no “Górgias” de Platão), que o desejo seja “dor” [...]. 4. O conceito de cristalização permite pensar o belo como uma projecção, no fundo como o efeito da representação das perfeições que a imaginação do apaixonado [...] projecta no objecto amado. 5. Na verdade, o conceito de cristalização antecipa a ideia de que a contemplação do espectador é um acto criativo e deve ser pensada do ponto de vista do artista como criador [...].6. Por fim, e na sequência do ponto anterior, o conceito de cristalização permite pensar um fenómeno que é crucial para Nietzsche, e que já referimos no capítulo 3: a ‘espiritualização’ (Vergeistigung), ‘sublimação’ (Sublimieren), ou ‘refinamento’ (Verfeinerung) das pulsões, e em particular da pulsão sexual” (CONSTÂNCIO, 2013, p.478-479).

¹¹⁰ Sobre esse papel dos cavaleiros-poetas no ambiente cultura da Europa medieval cf. BARROS, José D’Assunção. *A gaia ciência dos trovadores medievais*. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, v. 41, 2007, especialmente, p.85-86.

Desse modo, a fim de tentarmos dar um passo a mais para dentro desse intrincado problema do pensamento nietzschiano, gostaríamos de relembrar a indicação do próprio filósofo de que voltaria a “este ponto, com relação a problemas ainda mais delicados da até agora intocada, inexplorada fisiologia da estética” (GM III 8). Como já afirmamos em outras oportunidades, apesar da ausência de uma parte nas obras publicadas dedicada exclusivamente à *fisiologia da estética*, alguns dos aforismos que entrariam em um tal capítulo foram incluídos nas “Incursões de um Extemporâneo” do *Crepúsculo*¹¹¹ (VIESENTEINER, 2012, p.141). E a relação entre a compreensão do *estado estético* em *Genealogia da Moral*, em sua aproximação com Stendhal, e algumas das formulações presentes naquela seção do livro de 1888 é complementada justamente pela ideia de “espiritualização dos impulsos” presente, especialmente, em outra seção da mesma obra, intitulada “Moral como contranatureza”. E partiremos justamente da ideia de “espiritualização” pois acreditamos que ela é o fundo – naquilo que está relacionada à “transfiguração do estímulo sexual” – a partir do qual poderemos passar a alguns dos temas de *fisiologia da arte* apresentados por Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*.

“Todas as paixões possuem uma época em que são meramente nefastas, em puxam para baixo suas vítimas com o peso da estupidez – e numa época mais tarde, bem mais tarde, quando se casam com o espírito, ‘espiritualizam-se’” (CI, Moral 1), assevera o filósofo na frase que abre a seção que trata da espiritualização dos impulsos e paixões. Essa afirmação vai ao encontro da ideia stendhaliana da *crystalização*, especialmente, se retomarmos a distinção entre “civilizado” e “selvagem” realizada pelo romancista e teórico francês. O mover-se unicamente em direção às *necessidades* mais elementares, melhor dizendo, às *carências* é a marca de um comportamento que se limita a seguir os impulsos primordiais e, assim, é incapaz de se colocar além deles, de *poder* assumi-los devido a uma abundância. Entendida dessa maneira, a espiritualização, o “casar com o espírito”, pode ser entendido como a capacidade propriamente humana de dar um caráter superior a seus instintos, impulsos e paixões. E isso significa também não ceder absolutamente a eles, e sim ser capaz de “impor-se uma medida” – e impor-se é *autoimpor-se* –, uma vez que “a incapacidade de *não* reagir a um estímulo é propriamente outra forma de degenerescência” (CI, Moral 2). E, em mais de uma ocasião, o caso exemplar advém do *amor-paixão* – ao qual, como já apontamos, Nietzsche dá o mais alto

¹¹¹ Para ser mais preciso, os aforismos que concentram reflexões sobre essa questão, como bem apontou Viesenteiner, são os de número 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 24, 44, 47, 49, 50, 51 de tal seção.

valor – entendido como manifestação da capacidade de espiritualizar o impulso sexual (cf. ABM 190 e 260; CI, Moral 3). A questão é: como se dá isso a que ele nomeia de espiritualização?

O filósofo não oferece muitas explicações para um tal acontecimento, mas nossa interpretação é a de que trata-se de um processo levado a cabo, isso é mais claro no caso do *amor*, por um antagonismo dos impulsos no interior do ser humano e da própria sociedade. E é nessa direção que Nietzsche parece apontar, não só ao afirmar que as paixões “possuem uma época que são meramente nefastas”, mas também ao ressaltar que, vistos com uma distância, mesmo os períodos de “fanatismo moral” têm uma certa importância, na medida em que “apresentam-se como esses intervalos de coerção e jejum, durante os quais um impulso aprende a se curvar e se rebaixar, mas também a se *purificar* e *aguçar*” (ABM 189). É importante observarmos com calma essa consideração nietzschiana. Em nenhum momento afirma-se aí que a importância dos períodos de fanatismo moral está no fato de que eles eliminam um determinado impulso, pelo contrário, o “impulso aprende a se curvar” e, mais do que isso, a “se *purificar* [*reinigen*] e *aguçar* [*schärfen*]”. Ou seja, o fundamental não é o querer negar os impulsos próprio do fanatismo moral, mas sim no fato de que, sob uma tal pressão, os impulsos necessários à vida tornam-se mais depurados e afiados, o que parece indicar que eles superam seus aspectos nefastos e sua estupidez e, portanto, se concentram e fortalecem. Assim, pode-se dizer que “Nietzsche entende a espiritualização dos instintos ou das pulsões como um processo de interiorização que as intensifica” (COSNTÂNCIO, 2013, p.490).

Dessa forma, poderíamos dizer que o processo de espiritualização diz respeito a um *saber ouvir* os tons da *physis*, que não é propriamente consciente, mas exige a *incorporação* de um *aprendizado*. E um tal caráter fica claro quando Nietzsche ressalta: “A espiritualização da sensualidade se chama *amor*: ela é o grande triunfo sobre o cristianismo” (CI, Moral 3). A espiritualização da sensualidade no *amor* é um triunfo porque nos permite continuar dando vazão ao impulso central para a continuidade da vida e, ao mesmo tempo, “embelezar, divinizar um desejo”, justamente aquilo que o cristianismo, segundo o filósofo, é incapaz de fazer. Ao invés disso, a moralidade cristã investe contra os impulsos, “combate as paixões com a extirpação em todos os sentidos: sua prática é o *castratismo*”, o problema é que “atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz: a práxis da Igreja é *hostil à vida...*” (CI, Moral 1). Dessa forma, a

castração é a típica *necessidade* de uma vida *empobrecida*, que precisa *negar* pela incapacidade de autoimpor-se uma medida, que dirige-se “contra os instintos de vida” (CI, Moral 4). E, mais uma vez, um tal “instinto de vida” mostra-se, de maneira particular, por meio da sensualidade, que carrega consigo aqueles estímulos sexuais que permitem que a vida continue se afirmando.

Por isso, em *Crepúsculo*, Nietzsche retoma a crítica à ideia de “contemplação desinteressada” schopenhaueriana, posto que, no limite, ela carrega um fundo moral – mostrando seu parentesco com os ideais ascéticos, como é sustentado na *Genealogia* – e caminha em direção à “negação da vontade de vida” (CI, Moral 3). Dessa forma, a objeção nietzschiana a Schopenhauer está relacionada ao fato de que seu antípoda interpreta “a arte, o heroísmo, o gênio, a beleza, a grande compaixão, o conhecimento, o conhecimento, a vontade de verdade, a tragédia como fenômenos consequentes da ‘negação’ ou da necessidade de negação [*Verneinung-Bedürftigkeit*] da ‘vontade’” (CI, Incursões 21). Ao contrário do que acreditava Schopenhauer, a beleza, segundo a compreensão de Nietzsche, não faz nenhum sentido se pensada como um “desinteresse”, como um livrar-se da pressão da vontade. O que está em jogo quando julgamos algo belo é, ao invés, o nosso mais básico interesse pela vida, entretanto, *espiritualizado, transfigurado, sublimado, aguçado*. E ele retoma abertamente a crítica a Schopenhauer exatamente a partir desse argumento, apontando para o caráter cristão desse aspecto da estética schopenhaueriana, ao destacar: “ele a louva [a beleza] como redentora do ‘ponto focal da vontade’, da sexualidade, – ele vê o impulso de procriação *negado* na beleza... Excêntrico santo!” (CI, Incursões 22).

E é justamente a partir da ideia de fundo do *estado estético* como uma transfiguração do estímulo sexual, conforme a hipótese lançada pelo filósofo em 1887, que Nietzsche parece se orientar para pensar em uma série de aforismos de *fisiologia da arte* presente nas “Incursões de um Extemporâneo”. Primeiramente, é fundamental observar que, após um longo período tomando a embriaguez em um caráter amplamente negativo – conforme indicamos, principalmente, no Capítulo II –, em *Crepúsculo dos Ídolos* o filósofo a recupera como “precondição fisiológica indispensável” para que exista arte e “para que exista qualquer agir e contemplar estéticos” (CI, Incursões 8). Essa compreensão é importante na medida em que liga a embriaguez [*Rausch*] àquela oposição a Kant que Nietzsche havia feito em *Genealogia da Moral*, pelo fato da estética kantiana ter tomado

assumido unicamente a perspectiva do “espectador”. Apenas com uma tal *precondição fisiológica* há a possibilidade de um *agir e contemplar estéticos*. E isso torna-se ainda mais interessante na medida em que ele ressalta que qualquer embriaguez tem força para nos levar a esse estado, mas “sobretudo a embriaguez da excitação sexual, essa forma mais antiga e originária” (CI, Incursões 8). E ao apontar para a embriaguez e, ainda mais especificamente, para aquela da excitação sexual, Nietzsche dá indicativos que se mantêm pensando com Stendhal e com a ideia de amor-paixão, principalmente, ao asseverar que nesse estado doamos perfeição às coisas. E se a ideia de *crystalização* pressupõe um doar perfeição àquilo que se ama, Nietzsche leva uma tal compreensão precisamente para o campo da estética ao afirmar: “*ter de transformar em perfeição é – arte*” (CI, Incursões 9).

Em segundo lugar, essa doação de perfeição por abundância¹¹² se dá por meio de nosso juízo do “belo”. Se, por um lado, Nietzsche desvincula a beleza, respectivamente contra Schopenhauer e Kant, ao “desinteresse” como “suspensão da vontade” e ao “desinteresse” próprio de um “mau espectador”, por outro, ele a relaciona estreitamente ao impulso sexual. Não por acaso, em um aforismo de sua *fisiologia da estética*, cujo título é “*Belo e feio*”, Nietzsche articula o belo a um antropomorfismo, indicando que a origem do mesmo está no “instinto *mais profundo*, aquele da autoconservação e ampliação”, que “ainda se irradia nessas sublimidades”, para algumas linhas a seguir sintetizar: “o juízo ‘belo’ é sua [do ser humano] *vaidade da espécie*” (CI, Incursões 19). Isso não significa que ele esteja reduzindo o belo ao impulso sexual, o que ele parece buscar é o enraizamento de um tal juízo *na physis, na vida*, como uma transfiguração ou espiritualização de um instinto mais básico que não pode ser simplesmente abandonado. Nietzsche continua nesse mesmo caminho no aforismo seguinte ao indicar como a experiência do “belo” e do “feio” incidem sobre o próprio ser humano: “Seu sentimento de poder, sua vontade de poder, sua coragem, seu orgulho – tudo isso diminui com o feio, tudo isso aumenta com o belo” (CI, Incursões 20). Assim, no julgamento de belo e feio o que se passa é a visão e a vinda à superfície da própria dinâmica da *physis*, ou seja, de uma vida ascendente ou declinante, que mostra sua *abundância* ou seu *empobrecimento*.

¹¹² Aliás, vale sublinhar que o próprio Nietzsche liga embriaguez à abundância ao afirmar que o “essencial na embriaguez é o sentimento de intensificação de força e abundância” (CI, Incursões 8) e que nesse “estado, todas as coisas se enriquecem a partir de sua própria abundância” (CI, Incursões 9).

Mas pensando de modo mais específico na “arte das obras de arte”, poderíamos perguntar de que maneira pode o ser humano ver sua própria espécie em obra e realizar um juízo de *belo ou feio*. Em *A Gaia Ciência*, ao enraizar a consciência nos instintos e impulsos e a uma “necessidade de comunicação” para darmos vazão à nossa vida, Nietzsche havia tomado o artista como alguém que acumulou a “arte da comunicação” a ponto de tornar-se um esbanjador. Em *Crepúsculo*, a ideia é semelhante – a diferença é que a questão aparece quando Nietzsche está tratando especificamente da tragédia –, o artista comunica um estado, “ele *tem de* comunicá-lo, pressupondo que seja um artista, um gênio da comunicação” (CI, Incursões 24). Nesse sentido, poderíamos dizer que se belo e feio, de um modo geral, são juízos que tem como fundo uma *vaidade de espécie*, fazer uma tal distinção na obra significa *poder* distinguir a própria espécie mostrando-se em obra, o que é possível justamente porque o artista, por meio da arte, comunica-se. Mas há em *Crepúsculo* uma nuance no que diz respeito à arte, que inviabiliza a interpretação do artista como alguém que exprime o feio, no sentido do que tem o caráter depressor, diminuidor.

Se lembrarmos que a arte está relacionada, naquele contexto, como uma doação de perfeição, próprio daqueles que têm abundância para doar beleza para as coisas, a contrapartida, o tornar feio mostra-se como o fruto de uma *antiartidade*, é o trabalho de um antiartista, de alguém que é *inestético*. Essa oposição entre *artidade* e *antiartidade* está intimamente ligada à distinção entre *empobrecimento* e *abundância*, a questão é que o escopo do que se pode considerar verdadeiramente artístico fica reduzido. E é justamente no contexto dessas considerações sobre o belo e sobre a proveniência do *estado estético* do estímulo sexual que se entende a afirmação da arte como “grande estimulante à vida” (CI, Incursões 24). A arte diz respeito ao belo, ao que fortalece, torna perfeito e intensifica a vida, o que diz respeito ao feio é a negação disso que é o mais próprio da arte e, por conseguinte, é antiarte, e “a história é rica de tais antiartistas, de tais famintos de vida: os quais, por necessidade, têm ainda de acolher em si todas as coisas, consumi-las, torná-las *mais magras*” (CI, Incursões 9). E o que marca a diferença entre esses dois modos de ser é justamente a abundância ou a carência dela, isso é o que determina se estamos diante de um artista inteiro. Não por acaso, ao retomar o problema do gênio – exatamente no sentido de um *acúmulo de força*, como se apresentava em *Humano e Aurora* –, a oposição com esses antiartistas famintos fica clara. Ressalta Nietzsche:

O gênio – em obra e em ação – é necessariamente um perdulário: *o fato de que ele gaste a si mesmo é sua grandeza...* O instinto de autoconservação fica suspenso; a violentíssima pressão de forças que derrama o proíbe qualquer proteção e cautela. [...] Ele derrama a si mesmo, transborda a si mesmo, gasta a si mesmo, não se economiza, – com fatalidade, inexorável e involuntariamente, tal como involuntário o transbordamento de um rio sobre suas margens (CI, Incursões 44).

Essa *abundância e perdularidade* do gênio, um típico “esbanjador com mil mãos” que pode dizer “é minha própria felicidade que lanço a todas as latitudes e distâncias” (Za, A oferta do mel), é o exato oposto da necessidade de *consumir* do antiartista *empobrecido e faminto*. Apesar de Nietzsche elogiar artistas como Stendhal, Dostoiévski, Rafael e Goethe e chamar de “meus impossíveis” outros como Sêneca, Dante, Victor Hugo e Zola, ele não se preocupa em esmiuçar ou precisar sua crítica. Assim, o que nos parece mais importante em “Incursões de um Extemporâneo” é justamente a discussão mais geral sobre a arte, em sua relação com os problemas mais específicos do pensamento nietzschiano por nós discutidos. Uma tal distinção entre artista e antiartista ou entre arte criada na abundância e no empobrecimento torna-se mais evidente na antítese entre Bizet e Wagner realizada por Nietzsche em *Além de Bem e Mal* e, com mais cuidado, em *O Caso Wagner*. Dizemos isso porque, para além das considerações, por assim dizer, mais abstratas sobre a *fisiologia da arte* apresentadas em *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo coloca a si mesmo em cena como forma de *provar* a diferença entre *abundância e empobrecimento*, entre uma arte da vida ascendente e uma arte da *décadence*, entre dois tipos de artistas.

5. Abundância e empobrecimento, Bizet contra Wagner: “gostar novamente de algo, uma vitória”

A antítese entre Bizet e Wagner é provavelmente a aplicação mais clara da “distinção principal” de Nietzsche acerca da arte, na medida em que nos parece exemplificar justamente a oposição entre *abundância e empobrecimento* – ou entre artista e antiartista, conforme o *Crepúsculo*. Mas a construção dessa antinomia se dá em dois momentos diferentes, o primeiro deles em *Além de Bem e Mal* e o segundo, dois anos mais tarde, em *O Caso Wagner*. E o que é particularmente notável é o fato de que de uma obra a outra, há uma variação interessante na construção dessa oposição: em 1886, a análise de Bizet

e Wagner passa por uma relação profícua entre Sul, arte e gosto; esses temas reaparecem em 1888, mas o ponto central da retomada da antinomia entre os dois músicos é que, para além da análise de ambos e de suas obras, mostra-se uma imbricação entre a autocrítica nietzschiana e a *inferência regressiva*. Queremos dizer: em *O Caso Wagner*, o filósofo coloca a si mesmo com alguém que vivenciou a *décadence* moderna – inclusive, por seu wagnerismo –, mas conquistou *grande saúde* e aprendeu a enxergar *hierarquias* o que o permitiu superar seu tempo. Dessa forma, Nietzsche faz retornar sobre si mesmo a distinção entre *abundância* e *empobrecimento*, e “sobre si mesmo” significa que ele mostra a expressão dessa dinâmica da *physis* em arte por meio de sua própria experiência de contemplação estética, inclusive sobre seu próprio corpo.

Mas voltemos a 1886. A maior parte das reflexões estéticas de *Além de Bem e Mal* encontram-se misturadas com questões sobre política e cultura, em um sentido mais amplo, na seção “Povos e Pátrias”. De todo modo, é importante observar que o aforismo que abre tal seção é justamente um relato de Nietzsche depois de ouvir “novamente pela primeira vez, a abertura de Wagner para os *Mestres cantores*” (ABM 240). De início, nota-se que Nietzsche abre o texto com afirmação irônica de que ouviu “novamente pela primeira vez”, o que indica uma escuta inaugurante de um já conhecido. A análise que se inicia a partir dessa afirmação é bastante interessante, na medida em que ele parece apontar para o caráter, ao mesmo tempo, grandiloquente e ambíguo da música wagneriana. Um exemplo disso é que após a chamar de “arte soberba”, “grave”, “carregada e tardia”, ele faz as seguintes considerações: “Ora nos dá uma impressão de antiguidade, ora de estranheza, aspereza e excessiva juventude; é tão caprichosa quanto pomposa-tradicional, não raramente travessa, mais frequentemente grosseira e rude” (ABM 240). Podemos supor que tais afirmações são a exposição da própria compreensão nietzschiana do drama musical wagneriano como expressão artística na qual sobra a grandiloquência e falta totalidade, o que seria o sinal de um declínio, que não é de Wagner, mas da própria alma alemã (cf. BURNETT, 2004, p.252). Mas há ainda nesse mesmo aforismo alguns elementos, que, se em um primeiro momento são pouco claros, serão tomados por Nietzsche para construir uma alternativa ao músico alemão. Ressalta ele:

Tudo somado, aqui **não há beleza, não há Sul**, nem a sutil, meridional claridade celeste, **nenhuma graça, nenhuma dança**, dificilmente uma vontade lógica;

uma certa inelegância mesmo que ademais é sublinhada, como se o artista nos quisesse dizer: “era de minha intenção”; uma vestimenta pesada, algo voluntariamente bárbaro e solene, um cintilar de veneráveis e sábios esplendores e rendas, algo alemão no melhor e no pior sentido da palavra, algo múltiplice, informe, inexaurível ao modo alemão; uma certa pujança e **plenitude alemã da alma, que não teme se esconder sob os requintes do declínio** – onde talvez se sintam mais à vontade [...]. (ABM 240, destaque nosso)

Destacamos alguns pontos específicos da passagem pelo fato de que serão justamente eles que retomados mais a frente, mas, por ora, deixemos isso de lado. No aforismo que segue ao supracitado Nietzsche faz o relato da conversa de dois velhos “patriotas” acerca da grandiosidade ou força de um estadista, que “amontoasse uma nova torre de Babel”, que “fizesse estreito o espírito” de seu povo, “‘nacional’ seu gosto”, dentre outras coisas. É interessante notar que um tal amontoamento e “nacionalismo” é reconhecido justamente na música de Wagner, o que dá a entender que o paralelo entre o músico e a alma alemã continua no horizonte em tal passagem. E para encerrar o referido aforismo, o filósofo faz a seguinte ponderação: “para o achatamento espiritual de um povo existe uma contrapartida: no aprofundamento de um outro” (AMB 241). Apesar de não deixar evidente quem é um tal estadista e quais são esses dois povos, sabe-se que parte do processo de unificação da Alemanha – provavelmente a “nova torre de Babel” – foi feita por Bismarck em uma guerra com a França. Então, é provável que a antinomia que ele está a demarcar esteja relacionada a tal acontecimento histórico. Desse modo, pode-se interpretar que “se, por um lado, a Alemanha sai vitoriosa como império político, a França emerge como potência cultural aos olhos de Nietzsche” (BURNETT, 2004, p.253). E uma tal oposição desenha-se aos poucos na procura do filósofo pelo o que ele diz ser a “França do gosto”, que é, no limite, a procura por uma cultura, sobretudo, europeia, desvinculada de qualquer “patriotice” – o que se mostrará exatamente no elogio a Bizet.

Mas antes de construir uma tal antinomia de maneira mais evidente, é interessante notar como Nietzsche enxerga a música de Wagner e seu impacto para a cultura alemã – e, mais do que isso, moderna – como um dos momentos da história de um declínio. Esse movimento é apresentado por Nietzsche em um aforismo no qual ele traça uma trajetória da música a partir de Mozart até Wagner, passando por Beethoven, como evento intermediário, e depois por Weber, Marschner e Schumann. Logo nas primeiras frases do

texto, o filósofo afirma que em Mozart ouvimos o “canto do cisne”¹¹³, já dando indícios que tratará de uma morte ou de um processo de ocaso. Mas o mais importante é que na continuidade do aforismo ele faz uma série de elogios significativos ao músico austríaco, dentre eles, “seu terno entusiasmo”, “seu prazer infantil”, “seu anelo pelo gracioso, apaixonado, dançante, plangente-feliz” e “sua fé no Sul”, e encerra a passagem falando da fortuna que é as características de sua música “ainda poderem apelar a algum *resíduo* em nós!” (ABM 245). Portanto, Nietzsche afirma haver na música de Mozart exatamente algumas das características que ele diz se ausentarem em Wagner, por exemplo, *graça, dança e Sul* – e isso será importante mais tarde para a caracterização de Bizet. Além disso, um outro aspecto importante é o fato de Nietzsche, após falar da sorte de Mozart ainda apelar a algum resíduo em nós, afirma que “um dia isso passará”. Aparece então uma hipótese importante, ainda que isso aconteça, antes “terão fim a compreensão e o gosto por Beethoven! – que foi apenas o acorde final de uma transição e ruptura de estilo, e *não*, como Mozart, o acorde final de um grande e secular gosto europeu” (ABM 245).

Uma tal compreensão é importante porque coloca um compositor dos últimos momentos do Classicismo do século XVIII, Mozart, em paralelo com outro do período de transição para o Romantismo. E, não por acaso, ele caracteriza Beethoven como “evento intermediário entre uma alma velha e enfraquecida [...] e uma alma futura e mais que jovem”, como alguém que compôs uma música que compartilhava do espírito da Europa, que vivia a decadência de um tempo e a esperança de um novo, que sonhou com a Revolução e adorou Napoleão. Não nos interessa aqui adentrarmos com mais cuidado na discussão sobre a história política da Europa, ou sobre os impactos da Revolução Francesa e depois do período napoleônico no continente, a questão é que Nietzsche enxerga esses eventos ainda como sinal de uma Europa ainda não fragmentada. E essa leitura se viabiliza na medida em que, em seguida – depois de citar Rousseau, Schiller, Shelley e Byron como personagens que compartilhava do “sentimento” de Beethoven –, assevera: “O que depois veio de música alemã pertence ao romantismo, ou seja, um movimento historicamente ainda mais curto, mais fugaz, mais superficial do que aquele grande entreato” (ABM 245). E, nesse contexto, ele cita os compositores românticos Weber,

¹¹³ Na verdade, Nietzsche não utiliza a expressão, mas a palavra “*Ausgesungen*”, na qual ele acrescenta a partícula “*aus*” no início do particípio passado do verbo “*sang*” [cantar], formando o sentido de um canto de extinção, de conclusão. O sentido final é o mesmo, mas a tradução, propositalmente ou não, nos faz levar em conta o fato de que Mozart possui uma sinfonia conhecida como “O canto do cisne”.

Marschner e Wagner para dizer que a música deles é sem futuro, não é nobre e só consegue se impor no teatro, frente à multidão. Em seguida, é em Schumann que ele mira ao afirmar que o mesmo tinha um “gosto *pequeno*” – crítica que parece ser semelhante ao gosto de Wagner pelo minúsculo em *O Caso Wagner* – e “já não era mais que um acontecimento *alemão*”.

Depois de um tal aforismo, Nietzsche prossegue sua crítica cultural analisando características de alguns povos da Europa, indicando as particularidades dos mesmos, como: a incapacidade para o estilo na escrita e na oratória dos alemães (cf. ABM 246 e 247); a influência e importância dos judeus para a Europa e a resistência a eles na Alemanha (cf. ABM 250 e 251); e a inaptidão para a filosofia, a carência de música – e plasticidade, de modo mais geral – e o papel na mediocrização europeia dos ingleses, grandes fomentadores das “ideias modernas” (cf. ABM 252 e 253). Após esse périplo, e, principalmente, após ressaltar que os franceses foram apenas os “melhores soldados” das “ideias modernas”, Nietzsche afirma a necessidade de defender, “do momento e da evidência”, que: “a *noblesse* europeia – de sentimento, de gosto, de costume, de todo elevado sentido em que se tome a palavra – é obra e invenção *da França*” (ABM 253). E a argumentação continua no aforismo subsequente, momento no qual Nietzsche afirma que a França continua sendo a referência cultural da Europa, como “elevada escola do gosto”, mas também que é “preciso saber encontrar essa ‘França do gosto’” (ABM 254). A necessidade de encontrá-la, deve-se ao fato de que, assim como acontece no restante da Europa, ele observa que também a França padece do declínio moderno, e é isso que se move em primeiro plano com o predomínio da “cultura moderna” e, inclusive, do processo de “germanização espiritual” – à qual os franceses resistem, porém, mal.

De todo modo, Nietzsche aponta três elementos que são herança e patrimônio francês, que ele diz serem signos da superioridade cultural francesa na Europa, mas que também abrem caminho para o elogio a Bizet. O primeiro aspecto observado no aforismo é “a capacidade de ter paixões artísticas, de dedicações à ‘forma’”. Apesar de Nietzsche não abordar mais longamente esse ponto no aforismo em questão, acreditamos poder relacioná-lo com uma análise que Nietzsche fizera aos dramaturgos franceses em *Humano, demasiado humano*. Em 1878, o filósofo elogiara nos franceses a autoimposição de uma “severa coerção”, de promoverem um “sujeitamento da força de expressão” e reconhecerem nisso o “ato propriamente artístico”. Dissera ele lá: “Assim se aprende aos

poucos a caminhar com graça, mesmo nas estreitas pontes que ligam abismos vertiginosos, e se retorna com o lucro da mais alta flexibilidade do movimento” (HH I 221). Dessa forma, ao menos em parte, o que Nietzsche parece querer ressaltar ao afirmar as “paixões artísticas” e “dedicações à ‘forma’”¹¹⁴ é justamente a importância do *ato propriamente artístico*, do dar-se um limite. É nesse sentido que em *Além de Bem e Mal* ele nota que o artista ao criar obedece a leis (cf. ABM 188) e, exatamente ao descobrirem aquilo que é necessário, “atinge o apogeu de sua sensação de liberdade, sutileza, pleno poder, de colocar, dispor e modelar criativamente” (ABM 213). Aliás, é justamente a incapacidade de impor-se uma medida, limites e a busca por escapar de qualquer lei uma das críticas que Nietzsche faz a uma certa “arte moderna”, que quer a liberdade revolucionária a qualquer custo e perde o *ato propriamente artístico*.

Isso nos leva a uma segunda dimensão dessa *dedicação à “forma”*. Em um apontamento póstumo datado do final de 1886 e início de 1887 – isto é, escrito pouco depois do aforismo do qual tratamos –, Nietzsche faz uma consideração especificamente acerca dos pintores modernos, mas que talvez pudéssemos estender para a arte moderna em geral. Ele afirma: “Eles não amam a forma pelo que ela é, mas pelo o que ela *expressa*. São filhos de uma geração erudita, atormentada e reflexiva” (eKGWB/NF-1886,7[7]). Dessa maneira, é possível que um tal elogio diga respeito ao fato de que, para ele, é uma marca de uma certa literatura francesa a não pretensão de entulhar a obra com elementos que lhes são absolutamente exteriores por necessidade de erudição ou *efeito*, para usar duas críticas mais frequentes à arte moderna. Inclusive, mesmo as aspas em “forma” ajudam a antecipar a crítica realizada em um tal aforismo, na medida em que desestabilizam a ideia de *forma* como o oposto de *conteúdo*. Dizemos isso porque, no apontamento, a crítica de Nietzsche se dirige à crença de que o importante em arte é dar conteúdo, colocando uma recordação, uma exacerbação de sentimento ou uma teoria na obra. E apesar das críticas feitas por Nietzsche à ideia de *l’art pour l’art* como uma “paralisia da vontade” (cf. ABM, 208), uma espécie de “vontade de nada” (CI, Incursões 24), após elogiar a capacidade para “paixões artísticas” e “dedicações à ‘forma’”, ele completa observando que para tal capacidade “se inventou, entre mil outras, a expressão ‘*l’art pour l’art*’” (ABM 254). Esse recurso à ideia de *arte pela arte* não representa uma ambivalência do pensamento

¹¹⁴ Vale notar que ao utilizar “forma” – entre aspas – Nietzsche parece buscar se distanciar de uma oposição entre *forma* e *conteúdo*.

nietzschiano, mas a indicação de que um tal amor pela forma vai tão longe que chega ao ponto, para ele absurdo, da recusa de qualquer finalidade.

O segundo elemento que daria uma superioridade cultural aos franceses seria “sua antiga e complexa cultura moralista”. A esse respeito cabe ressaltar o conhecimento e o interesse nutrido por Nietzsche pelos escritores e pensadores conhecidos como *moralistas franceses*, dentre eles: La Bruyère, Chamfort, Vauvernagues, Montaigne e La Rochefoucauld (cf. MACHADO, 2013, p.217). Podemos notar essa proximidade e admiração, por exemplo, quando Nietzsche se refere a La Rochefoucauld como “mestre da sentença psicológica” e “mestre do estudo da alma” (cf. HH I 35, 36), ou quando elogia a habilidade de Montaigne para tratar das paixões e afirma que ele é um modelo para Shakespeare (HH I 176), ou chama Chamfort de um “conhecedor dos homens e da multidão” e um “homem rico de profundidades e segundos planos da alma” (GC 95). É notável o fato de que o que o filósofo aparenta admirar em todos esses pensadores é uma certa acuidade para questões psicológicas e uma *profundidade*, que é exatamente aquilo que ele acredita faltar para os alemães. E o reconhecimento de Nietzsche à cultura moralista francesa passa precisamente por essa “susceptibilidade e curiosidade psicológica de que na Alemanha, por exemplo, não se pode ter ideia” (ABM 254). Mas a importância da conquista de uma tal profundidade parece ser o fato de que isso permite ganhar olhos para o que se passa na superfície, de modo que eles possuem aquele “*instinto para a categoria*” – ou seja, para a *hierarquia* – “que já é, mais do que tudo, sinal de uma categoria elevada” (ABM 263).

Por fim, o terceiro aspecto observado por Nietzsche é que a cultura francesa carrega em si uma “semilograda síntese de Norte e Sul” (ABM 254). Essa distinção entre Norte e Sul é explorada em diversos momentos pelo filósofo, como duplo das distinções, por exemplo, entre: “intelecto” e “sentidos” (cf. HH II, OS 97), “vergonha” e “boa consciência” (cf. GC 77), “regularidade, obediência e gregariedade” e “aventura, aversão às leis [morais] e distinção” (cf. GC 291), “raso” e “profundo” (cf. GC 350) e “camponês” e “nobre” (GC 358). Em certa medida, todas essas distinções estão intimamente articuladas e estão implicadas na compreensão nietzschiana da superioridade francesa, na abundância da cultura francesa. E a presença do Sul é o signo maior dessa superioridade, uma vez que o próprio filósofo, desde sua viagem a Sorrento, encontra no sul a possibilidade da conquista de saúde, o que o leva a uma peregrinação por outras cidades

localizadas nessa região da Europa – estabelecendo-se com mais frequência entre Gênova e Nice, com viagens a Veneza, Roma, Messina e Engandina (cf. D’IORIO, 2012, p.220). Vale lembrar que logo no primeiro aforismo da seção “Povos e Pátrias”, Nietzsche caracterizara Wagner pela *ausência de Sul e beleza* em sua música e por ser a expressão em arte do espírito *alemão*. E a tentativa de contraste por meio de um elogio à França é flagrante, e se torna ainda mais evidente com as considerações que ele faz acerca de Bizet:

Ainda na França de hoje, de antemão se compreende e se acolhe esses homens mais raros, raramente satisfeitos, demasiado amplos para satisfazer-se com alguma patriotice, que sabem amar no Norte o Sul, e no Sul o Norte – esses mediterrâneos natos, os “bons europeus”. – Foi para eles a música de *Bizet*, o último gênio a vislumbrar uma nova beleza e sedução – a descobrir um pedaço do *Sul da música* (ABM 254).

Alguns aspectos interessantes podem ser observados nessa passagem em comparação com a análise do filósofo da obra “Mestres cantores” de Wagner (cf. ABM 240). Nietzsche ressalta que não há beleza e há declínio na música wagneriana, e, além disso, o músico é representado como arquétipo da alma alemã. Já Bizet foi capaz de vislumbrar uma “nova beleza e sedução” e fez música para “homens raros”, “demasiado amplos para satisfazer-se com alguma patriotice”, ou seja, que por serem distintos, por terem conquistado uma abundância, não ficam mais presos a um solo. Nota-se, portanto, que o que há em Wagner é falta, carência, ao contrário de Bizet, que é capaz de beleza, de abundância e do *pathos* da distância próprio daquilo que Nietzsche coloca sob o signo de “nobreza”. E essa contraposição continua a ser trabalhada nos dois últimos aforismos da seção. Não por acaso, logo após a referência a Bizet, Nietzsche fala do Sul como uma “grande escola da convalescença mais espiritual e mais sensual, como uma indomável plenitude e transfiguração solar, que se expande sobre uma existência que é soberana e acredita em si” (ABM 255). Em contraposição aparece a música alemã, que deve ser evitada, uma vez que “compromete a saúde, ao lhe corromper o gosto” (ABM 255). Nesse sentido, estabelece-se uma antinomia entre uma arte que doa abundância à vida e outra que a empobrece, que a corrompe, que é o signo de uma vida declinante.

Esse paralelo nos encaminha, assim, a dois pontos fundamentais. Primeiro, a existência soberana é aquela sobre a qual se expande essa arte do Sul, “da convalescença mais espiritual e mais sensual”, ou seja, trata-se de uma existência que conquistou a grande saúde, que soube espiritualizar as paixões e não precisa lidar com elas por meio de “gritos

sentimentais”. Segundo, se uma certa expressão artística pode expandir e fortalecer o sentimento de soberania – aquele do tipo nobre –, uma outra é capaz de comprometer a saúde e corromper o *gosto*. Essa retomada da noção de gosto é fundamental na medida em que indica que uma arte empobrecida não só deprime – como Nietzsche observa no *Crepúsculo* – como até é capaz de prejudicar aquele juízo instintivo, o tom sutilíssimo da *physis* que nos permite julgar aquilo que é para nós propriamente *belo*, ou seja, aquilo que fortalece a vida. O interessante é que, para além da busca por *efeitos inebriantes* por meio de exacerbação de sentimentalismos – algo que, como vimos, o filósofo critica desde os primeiros livros de *A Gaia Ciência* – e também da “patriotice”, o caráter corruptor da música wagneriana é explorado no último aforismo de “Povos e Pátrias” a partir da ideia de que, ao final da vida, Wagner abandonou a liberdade, a saúde, o anticatolicismo e o antiromantismo de seu Siegfried e passou a pregar, com veemência religiosa “o *caminho para Roma*” (cf. ABM 256). Uma tal crítica continua a ser trabalhada em *Genealogia da Moral*, com a compreensão do músico alemão como alguém que, em sua velhice, tornou-se um representante dos ideais ascéticos.

Um primeiro aspecto abordado por Nietzsche para mostrar essa associação entre o “último Wagner” e os ideais ascéticos está na pergunta acerca do porquê do músico ter chegado a “render homenagens à castidade em sua velhice” (GM III 2). A interpretação nietzschiana é que uma tal oposição, a rigor, não faz sentido e o próprio Wagner enquanto pensava o drama “Casamento de Lutero” – obra que nunca chegou a ser composta – não opunha sensualidade e castidade. Aliás, ele ressalta que “todo bom casamento, todo verdadeiro caso amoroso está além dessa oposição” e “os mortais mais bem logrados de corpo e espírito” não só sabem disso, como “estão longe de colocar seu frágil equilíbrio de ‘animal e anjo’ entre os argumentos contra a existência” (GM III 2). Nesse sentido, o elogio à castidade apresenta-se como um sintoma de sofrimento devido a uma desagregação, de uma “vontade timorata, insegura, inconfessa, de pregar o que seja retorno, conversão, negação, cristianismo, medievo” (GM III 3). O ponto central é que a busca pela salvação passa ser o problema de Wagner, o que indica que ele faz de sua arte não mais um meio de doar sua abundância, mas uma forma de procurar alimento e redenção para suas carências.

Se o asceta é aquele tipo que se coloca contra “a prosperidade fisiológica, contra a beleza, contra a alegria, enquanto que, pelo contrário, procura com o maior gozo a doença, a

porcaria, a dor, o dano voluntário, a negação de si próprio, a mutilação, as mortificações” (GM III 11), Wagner, ao homenagear a castidade, mostraria sua mais íntima degeneração fisiológica. Para retomarmos o termo de *Crepúsculo*, a “cura” wagneriana se dá por meio do *castratismo* cristão, sintetizado pela fórmula do Sermão da montanha: “se teu olho te escandaliza, arranca-o fora”. Ao invés da fecundidade conquistada por ser “rico em antagonismos” (CI, Moral 3), ao invés de tomar as “contradições” como um “estímulo à existência” (GM III 3), Wagner elogia a extirpação dos impulsos. Ou seja, devido a uma incapacidade para *espiritualizar* os instintos e paixões, de impor-se uma medida, busca-se eliminar um impulso indispensável à própria vida. Portanto, no limite, ao se perguntar como Wagner chegou a “render homenagens à castidade”, Nietzsche indica que essa é também uma questão de ordem fisiológica. Isso não significa que o filósofo passe a criticar o drama musical wagneriano reduzindo-o ao problema da moralidade cristã, pelo contrário, esse é apenas mais um sintoma da degeneração e, mesmo não sendo o principal, oferece sinais acerca do “esterco e adubo no qual ela [a obra] cresce” (GM III 4). E por meio da noção de *décadence* – que é atribuída a Wagner, mas é, sobretudo, uma questão premente na modernidade –, Nietzsche faz convergir, em *O Caso Wagner*, diversos âmbitos de sua crítica à cultura moderna, de um modo geral, e, em particular, à arte moderna.

Vale lembrar que, desde 1872, Nietzsche propõe-se a refletir sobre o declínio da cultura – quando, por exemplo, critica a “cultura da ópera” como fruto de homens inestéticos – e problematizar aquilo que ele chamava de degeneração do povo grego – o que ele identifica com a emergência de Sócrates como modelo. E, além disso, em *Aurora*, o filósofo realiza uma crítica à modernidade e ao homem moderno recorrendo às ideias de fragmentação e totalidade instintiva e pulsional. Entretanto, a utilização do termo *décadence* para designar o processo de esfacelamento fisiológico e cultural é uma marca dos escritos de 1888. Se em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche reconhece a superafetação da natureza lógica de Sócrates como *defectum*, em *Crepúsculo dos Ídolos* o filósofo grego é caracterizado como *décadent*, tanto por aquela superafetação, quanto também pelo “desregramento e anarquia declarados dos instintos” (CI, Sócrates 4). Do mesmo modo, se desde os primeiros livros de *A Gaia Ciência* Nietzsche torna pública sua crítica a Wagner como artista que busca um *efeito* de embriaguez como forma excitar nervos cansados e reconhece a falta de totalidade da música wagneriana, é em *O Caso Wagner* que ele reconhece o músico propriamente como *décadent*.

O aparecimento de um tal termo nos textos nietzschianos desse período está ligado à leitura da obra *Essais de Psychologie Contemporaine* de Paul Bourget (cf. MÜLLER-LAUTER, 1999, p.12; PIAZZESI, 2003, p.5), publicada em 1883 na revista *La Nouvelle Revue*. E o interesse de Nietzsche por um tal texto deveu-se, em grande medida, pelo fato de que a noção de *décadence* era aplicada por Bourget para explicar o funcionamento de organismos como totalidades, o que o ensaísta fazia no que diz respeito tanto à sociedade, quanto à arte. Uma tal formulação apresenta-se destacadamente no terceiro capítulo da parte de seu ensaio dedicada a uma análise do poeta e teórico da literatura Charles Baudelaire, capítulo esse intitulado “*Théorie de la décadence*”. Bourget considera o escritor francês um homem e teórico da *décadence*, o que faria dele, portanto, um ponto de partida interessante para se pensar questões específicas daquele final de século XIX. Isso porque, segundo o ensaísta, Baudelaire apresentava uma nova interpretação do pessimismo e reconhecia ter chegado tarde em uma civilização em processo de “envelhecimento”, mas, ao invés de deplorar, alegrava-se com uma tal condição (cf. BOURGET, 1920, p.19). E logo no segundo parágrafo do capítulo, Bourget oferece uma definição sobre o que seria a *décadence*, propondo uma analogia entre a sociedade e um organismo e, em seguida, passando para o caso da linguagem:

Como um organismo, de fato, ela [a sociedade] é resultado de uma soma de organismos menores, que são resultado de eles mesmos de uma federação de células. O indivíduo é a célula social. Para que o organismo total funcione com energia, é necessário que os organismos menores funcionem com energia, mas com uma energia subordinada, e, para que esses organismos menores funcionem eles mesmos com energia, é necessário que as células que os compõe funcionem com energia, mas com uma energia subordinada. Se a energia das células torna-se independente, os organismos que compõe o organismo total cessam igualmente de subordinar sua energia à energia total, e a anarquia que se estabelece constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa dessa lei. [...] Uma mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência desse outro organismo que é a linguagem. Um estilo de decadência é aquele no qual a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, na qual a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra. Os exemplos abundantes na literatura atual que corroboram esta hipótese e justificam esta analogia (BOURGET, 1920, p.19-20)

Após oferecer tal definição, o ensaísta francês aponta duas possibilidades de interpretação possíveis, porém contraditórias, acerca do significado do processo de *décadence* para a sociedade. A primeira delas, que parte de uma perspectiva política e moralista – e ele cita La Bruyère como exemplo –, toma essa fragmentação como um processo de degradação

da sociedade e da civilização, na medida em que enfraquece a capacidade de ação em conjunto. A segunda delas, mais própria dos psicólogos, vê na *décadence* a possibilidade de os indivíduos afirmarem sua independência perante à sociedade, o que seria interessante na medida em que forneceria “os ‘casos’ de uma singularidade mais flagrante” (BOURGET, 1920, p.21). Nesse contexto, Bourget lança a seguinte pergunta acerca dos “cidadãos da *décadence*”: “não são eles muito superiores como artistas de sua alma? Se eles são inábeis à ação privada ou pública, não é pelo fato de que eles são demasiadamente hábeis para o pensamento solitário?” (BOURGET, 1920, p.22). Nesse sentido, a noção de *décadence* no psicólogo francês possui uma conotação positiva, coloca como possibilidade a afirmação do indivíduo diante de uma civilização em esfacelamento, ou seja, da emergência de formas de vida e sentimentos mais raros. E essa compreensão é estendida também para os escritores, que podem se entregar às experimentações vocabulares e sutilidades das palavras sem se preocuparem se seu estilo terá algum amanhã, que podem se *comprazer* com suas “singularidades de ideal e de forma” (BOURGET, 1920, p.23).

As formulações de Bourget reverberaram em Nietzsche ao ponto de, já em um fragmento datado do final de 1883 e início de 1884, o filósofo reconhecer a possibilidade de se apropriar das considerações do ensaísta para interpretar Wagner: “Estilo da *decadência* [Verfall] em Wagner: a mudança individual torna-se soberana, a subordinação e o arranjo tornam-se aleatórios. Bourget p.25” (eKGWB/NF-1883,24[6]). Todavia, somente com a publicação de *O Caso Wagner* Nietzsche experimenta, de fato, aplicar a noção de *décadence* – e vale notar que ele grafia a palavra em francês – para a interpretação do músico alemão. Entretanto, se, por um lado, ele a compreende como signo da condição moderna – seguindo, de certo modo, Bourget –, por outro, dá ao termo uma conotação amplamente negativa. Isso é notável na caracterização de Sócrates e Wagner como *décadents*, mas é do mesmo modo claro na interpretação do cristianismo como religião que promove a *décadence* em *O Anticristo*. E logo o primeiro aforismo no qual o termo aparece em tal obra, Nietzsche assinala claramente como compreende ele mesmo a noção: “Eu entendo a deterioração, já se nota, no sentido de *décadence* [...]. Digo que um animal, uma espécie, um indivíduo está corrompido quando perde seus instintos, quando escolhe, *prefere* o que lhe é desvantajoso” (AC 6). Dessa forma, a *décadence* como condição da modernidade é uma situação de debilidade instintiva, de ausência de uma organização e

totalidade pulsional, que é prejudicial à vida, e que, portanto, precisa ser reconhecida para que seja *superada*.

Mas voltemos a Wagner e à análise do músico como *décadent* em *O Caso Wagner*. De maneira semelhante como pensava e fez Bourget em relação a Baudelaire, Nietzsche toma Wagner como um “caso” de uma singularidade flagrante, por meio dele, pretende tornar vistosa a *décadence* da cultura moderna. E uma tal escolha, na visão do filósofo, não é fortuita e nem uma mera idiossincrasia sua, pelo contrário, o músico alemão serve de “guia experimentado no labirinto da alma moderna”, por ser um “eloquente perito da alma”. Melhor dizendo, para utilizar as palavras do próprio Nietzsche: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais *íntima*” (CW, Prólogo). A questão é: por meio de um *ídolo contemporâneo*, o filósofo pretende mostrar a deterioração experimentada pelo homem moderno de um modo geral; e o próprio fato do músico alemão ter se tornado um dos grandes acontecimentos culturais de seu tempo parece ser para Nietzsche o sintoma de um amplo processo de empobrecimento da vida. Afirma ele:

Como Wagner deve ter afinidade com a *décadence* europeia em geral, para não ser percebido por ela como *décadent*! Ele pertence a ela: é seu protagonista, seu maior nome... Colocá-lo nas nuvens é honrar a si mesmo. – Pois o fato de não lhe oporem resistência já é, em si, um sinal de *décadence*. O instinto está debilitado. O que se deveria evitar, atraí (CW 5).

Se assim começamos a compreender o porquê da escolha desse “caso”, poderíamos ainda perguntar: por que um artista? Cabe lembrarmos que, segundo Nietzsche, o artista é alguém que se beneficiou de um longo processo de acúmulo da arte da comunicação e, assim, é alguém que pode esbanjá-la (cf. GC 354; CI, Incursões 24). Se o filósofo considera a comunicação como algo que se desenvolve a partir das *necessidades* e *carências* de uma espécie que precisa de seus iguais para se proteger, o artista, como “gênio da comunicação”, é alguém que deixa ver melhor exatamente suas *necessidades*. Nietzsche, aproveitando para ironizar a grandiloquência de Wagner, observa: “A primeira coisa que sua arte nos oferece é uma lente de aumento: olhando por ela, não se acredita nos próprios olhos – tudo fica grande, *até Wagner fica grande*” (CW 3). No contexto dessa afirmação, Nietzsche está tratando de seu wagnerianismo, de como ele mesmo foi iludido, como ele acreditou nessa suposta grandiosidade – mais a frente voltaremos com mais cuidado a esse ponto recorrente na obra de 1888 –, contudo, ele vai além e se põe a olhar por essa lente de aumento. O primeiro aspecto da obra wagneriana que Nietzsche

ressalta é o fato de Wagner ter se preocupado com frequência com a questão da *redenção*. E, de início, ele observa que uma tal redenção é vinculada pelo músico ao amor inocente, casto, capaz de retirar do pecado – como *Tannhäuser* abandonando o profano “monte de Vênus” da depravação sexual para retornar à virtude –, de *fazer assentar* e, no limite de promover um “*parasitismo refinado*”.

No parágrafo seguinte do mesmo aforismo, ele opõe a esse amor redentor, Goethe com seus “*Epigramas venezianos*” (1790), conjunto de poemas satíricos à Europa do final do século XVIII, que apresenta críticas ao dogmatismo moral e religioso e, dentre outros temas, fala de sexo, prostituição e homossexualidade. E recorrendo a uma frase do poeta e intelectual alemão, ele resume o perigo que representa o romantismo de Wagner: “sufocar com a ruminação de absurdos morais e religiosos” (CW 3). A caracterização de músico como romântico – tema que aparece também, como indicamos no início deste capítulo, em alguns textos de 1886 – cumpre um papel importante nesse momento, pois mostra a proximidade do compositor com a filosofia de Schopenhauer. A busca por redenção presente em diversos dos dramas musicais de Wagner decorreria, segundo Nietzsche, do fato de que ele, ao descobrir e aderir ao pessimismo schopenhaueriano, fez de sua obra a expressão artística da negação do mundo. Se o *Siegfried*, primeira parte da tetralogia *O Anel dos Nibelungos*¹¹⁵, é uma “declaração de guerra à moral” e aos “velhos costumes”, sendo o herói filho de uma relação adúltera e incestuosa que termina o drama com a alegria de ter libertado Brunhilde e recebido seu amor; o *Crepúsculo dos Deuses*, última parte da tetralogia, se encerra com Siegfried morto por seu antagonista, Hagen, com a contribuição de Brunhilde, que acreditava ter sido traída por seu esposo e busca se desembaraçar da vergonha, cometendo, por fim, ela mesma suicídio ao lançar seu corpo em uma pira.

Nietzsche parece ver no final do ciclo da tetralogia do *Anel dos Nibelungos* – da qual os dramas *Siegfried* e *Crepúsculo dos Deuses* são partes componentes – a transposição de Schopenhauer para a música: “Tudo vai torto, tudo afunda, o novo mundo é tão ruim quanto o velho – o *nada*, a Circe indiana, nos acena...” (CW 4). Antes de Wagner ser impactado pela filosofia schopenhaueriana, segundo Nietzsche, Brunhilde se despediria

¹¹⁵ *O Anel dos Nibelungos* é composto pelos dramas musicais *O Ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried* e *O Crepúsculo dos Deuses*. Apesar de Wagner ter composto as obras separadamente, a intenção dele era apresentá-las em série, como sequências de uma única grande obra.

com uma “canção de louvor ao amor livre”, mas na versão encenada a redenção se dá, ao contrário, pela negação da vontade de viver (cf. MACEDO, 2006, p.98). Ou seja, o filósofo descobre na própria morte da personagem um dos sinais da influência schopenhaueriana sobre Wagner.

Brunilda que segundo a antiga intenção se despediria com uma canção de louvor ao amor livre, deixando ao mundo esperanças de uma utopia socialista, com a qual “tudo fica bom”, agora tem outra coisa a fazer. Deve primeiro estudar Schopenhauer, tem de pôr em versos o quarto livro do *Mundo como vontade e representação. Wagner estava redimido...* Em toda seriedade, esta foi uma redenção. O benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence a si mesmo...* (CW 4)

O ponto central dessa crítica nietzschiana é que a negação da vontade de viver traz à tona a *necessidade* derivada de uma vida deteriorada, na medida em que significa tomar partido daquilo que é desvantajoso. Desse modo, a própria Brunilde é uma representação e um sintoma do cansaço do mundo e da existência do qual padecia Wagner, e, portanto, ela canta em versos o empobrecimento de seu compositor. Mas isso é justamente o que seduz em Wagner, seu “gosto corrompido” é tido por necessário e coloca-se como lei, como progresso para uma cultura doente. O *efeito* dos gritos naturais do drama musical wagneriano, e o sucesso desse efeito, é resultado de uma característica do homem moderno identificado por Nietzsche: a “tardeza e superexcitação do mecanismo nervoso”, que *necessita* para sua satisfação dos elementos do “*brutal, o artificial e o inocente (idiota)*” (CW 5). Dessa forma, Nietzsche reconhece em Wagner a responsabilidade pelo adoecimento e corrupção da música, uma vez que ele fez dela um excitante para nervos cansados, ele dá uma sobrevida aos exaustos, mas isso porque ele entendeu que “se faz dinheiro apenas com música doente” (CW 5). Dessa forma, a crítica de Nietzsche ao drama musical wagneriano se abre para uma crítica mais ampla que se dirige à cultura moderna, feita para arrebatá-las as massas, que, com esse objetivo, torna o teatro o modelo artístico *par excellence*: a isso ele chama de *teatrocracia*¹¹⁶.

Vale notar que ao observar que na arte moderna predomina uma “teatrocracia”, e de notar que Wagner “*não* era músico por instinto”, o que fica comprovado por “abandonar toda

¹¹⁶ Nietzsche utiliza esse neologismo na seguinte passagem: “a *teatrocracia* –, o desvario de uma fé na *preeminência* do teatro, num direito à *supremacia* do teatro sobre as artes, sobre a arte... Mas é preciso dizer cem vezes aos wagnerianos o que o teatro é: sempre algo *abaixo* da arte, sempre algo secundário, tornado grosseiro, algo torcido, ajeitado, mentido para as massas!” (CW Pós-Escrito)

lei e, mais precisamente, todo estilo na música, para dela fazer o que ele necessitava, uma retórica teatral” (CW 8), não parece estar em jogo uma crítica ao teatro como expressão artística. O problema apontado por Nietzsche é o do teatro como expressão de uma forma de produção e consumo de arte, desligado de qualquer pretensão de *beleza* em função da ambição de “persuadir os nervos”. Nesse sentido, ao observarmos a crítica de Nietzsche à conformação de toda arte ao teatro, estamos tratando de um problema central para sua *fisiologia da estética*, como ele próprio reconhece:

[...] o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para *mentir*. Terei oportunidade (num capítulo da minha obra principal que levará o título de “Fisiologia da estética”) de mostrar mais detalhadamente como essa metamorfose da arte em histrionismo é uma expressão da degenerescência fisiológica (mais precisamente, uma forma de histerismo), tanto quanto cada corrupção e fraqueza da arte inaugurada por Wagner: por exemplo, a instabilidade da sua ótica, que obriga (a todo instante) a mudar de posição diante dela (CW 7).

Como já destacamos, tal capítulo nunca chegou a ser publicado e o que existe dele foi publicado na seção “Incursões de um Extemporâneo” do *Crepúsculo dos Ídolos*. É notável o fato de que precisamente a “metamorfose da arte em histrionismo” não é abordada claramente nos aforismos ali presentes. De todo modo, as passagens de *O caso Wagner* que problematizam o teatro e tomam o músico como ator fornecem indícios interessantes sobre o coração dessa questão. E o ponto fundamental nos parece ser o fato de que uma arte para as *massas* busca, sobretudo, um *efeito* sobre o público. O próprio termo utilizado, *histrionismo*, nos permite uma tal compreensão. Histrionismo é derivado do latim *histrion*, que pode ser traduzido por ator (cf. HUNTER, 2010, p.21), mas está estreitamente relacionado ao ator das farsas romanas, o que resultou no sentido negativo de *histrião* como indivíduo ridículo, bufão e exagerado. Não por acaso, Nietzsche destaca que em “Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica de sons para os gestos” (CW 7). Aproveitando o fato de que o filósofo relaciona o histrionismo com uma forma de histerismo, cabe frisar também que o primeiro é um termo técnico da psicologia para um transtorno de personalidade, no qual “prevalece egocentrismo, a baixa tolerância a frustrações, a teatralidade e a superficialidade” (MORANA et al., 2006, p.76).

Um tal caráter excessivo é sublinhado por Nietzsche como uma marca da degenerescência moderna, do histrionismo que predomina em uma cultura que necessita de Wagner: “A

maneira como o *pathos* wagneriano retém seu fôlego, o não-querer-livrar-se de um sentimento extremo, a aterradora *demora* em estados em que só o instante já sufoca” (CW 8). A grandiloquência do drama musical wagneriano, já apontada pelo filósofo em *Além de Bem e Mal*, é, então, retomada como sintoma de uma desordem que é do âmbito fisiopsicológico, e o próprio fato do compositor ser bem sucedido serve de comprovação de que ele é apenas o grande comunicador dessa doença moderna. Assim, a grandiosidade e os efeitos embriagadores de Wagner aparecem como signos de uma *necessidade* generalizada advinda da superexcitabilidade nervosa, que não pode ser desvinculada da fragmentação pulsional ou da “anarquia dos instintos” próprio do *décadent*. De acordo com Nietzsche, para satisfazer a exigência de um público que se caracteriza por uma tal condição, e suas próprias *necessidades* como expoente dessa debilidade moderna, Wagner tornou a música doente, transformou ela em uma espécie de ópio para cansados. Mas, para tanto, não é preciso beleza, é preciso efeito, excitação, grandiosidade, posto que o “belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o elevado, o gigantesco, o que move as *massas*? – Repito: é mais fácil ser gigantesco do que belo” (CW 6).

Necessitar do elevado e do grandioso significa *carecer* de ambos, significa tentar *retirá-los da arte*, ao invés de buscar *doar beleza com a arte*. Para ser belo é necessário ter conquistado a capacidade de ouvir a *physis* e colocar em obra aquilo que a fortalece, aquilo que intensifica a vida. É essa incapacidade de Wagner que parece fazer Nietzsche vê-lo como danoso, como uma doença, como um artista que não só tem o *gosto corrompido* como “corrompe o gosto” (CW 7). O gigantesco é mais simples: para atingi-lo é necessário somente a capacidade arrebatadora, e isso pode ser conquistado até mesmo por um gosto dúbio, incerto, incapaz de uma distinção entre belo e feio, que, por conseguinte, é incapaz de distinguir aquilo que intensifica ou debilita a vida. O mais importante para uma arte e artista deste tipo é que sua meta, o *efeito*, seja atingida. Essa é a “veleidade do artista” (cf. GM III 4) à qual sucumbiu o músico alemão, o prazer na aparência, ou melhor, a “boa vontade de aparência” (GC 107) torna-se secundária, o que ele busca é o efeito redentor – o resto é como a música de Mozart, que, no fundo, segundo Wagner, não passa de frivolidade. Nietzsche já havia notado esse impulso em Wagner em *Genealogia da Moral*, seu louvor à castidade e, logo, aos ideais ascéticos é a busca por um tal efeito. E o filósofo cita um trecho do ensaio wagneriano *Religião e Arte* para mostrar o que procura o músico alemão com sua obra: “O homem está corrompido: quem

o redime? *O que o redime?* [...] Mas ninguém pode duvidar que *nós* o redimimos, que unicamente *nossa* música redime”. Dizer *nossa* música redime, quer dizer: nossa música melhora a humanidade, a torna virtuosa, pode ensinar sobre a virtude ou, ao menos, pode nos fazer esquecer desse mundo corrompido ao nos arrebatara e livrar dessa exaustão.

Nietzsche parece estar nessa perspectiva no momento em que afirma, como se falasse pela boca de Wagner: “Não admitamos jamais que a música ‘sirva à recreação’; que ‘distraia’; que ‘dê prazer’. *Jamais devemos dar prazer!*” (CW 6). Mas o que é dar prazer se não colocar em arte aquilo que favorecer a vida, se não expressar o belo, entendido como *vaidade de espécie*? Negar-se a dar qualquer prazer, é negar um estímulo à vida, isto significa, é a própria fórmula da *décadence*, é o declínio da arte e do artista. Logo, a caracterização de Wagner como um *artista da decadence* não se restringe aos temas escolhidos por ele para compor seus dramas, nem aos objetivos que pretende com sua arte. O gosto corrompido do músico extrapola essas duas dimensões e mostra-se na própria “forma” de suas criações, aliás em sua recusa à toda “forma”, e no fato de que ele é um daqueles “fanáticos da *expressão* ‘a todo custo’[...] descobridores no terreno do sublime, também do feio e do horrível, descobridores ainda maiores no âmbito do efeito, na exposição, na arte da vitrine” (ABM 256). Um tal buscar a *expressão* é visto no contexto de *O Caso Wagner* como consequência de um adoecimento fisiopsicológico, que aflige o homem moderno. E Nietzsche encontra os sintomas disso no próprio Wagner, que colocou em obra a tirania de seu instinto dominante de ator, na medida em que, para fazer arte para uma cultura doente, *necessitou* falsificar a elevação da qual carecia, ou, nas palavras do filósofo, *necessitou* fazer da música

[...] um instrumento da expressão, do reforço dos gestos, da sugestão, do psicológico-pitresco. Nisso podemos tê-lo como inventor e inovador de primeira ordem – *ele aumentou desmesuradamente a capacidade de expressão da música* [...]. Sempre com o pressuposto de se ter como válido que a música *possa*, em dadas circunstâncias, não ser música, porém linguagem, instrumento, *ancilla dramaturgica* [criada da dramaturgia] (CW 8).

No entanto, essa tentativa de buscar fazer da “forma” um apêndice para a expressão do grandioso, um mero instrumento de *efeito*, tem reflexos no próprio “estilo” do drama wagneriano. E é particularmente interessante o fato de que Nietzsche sublinha isso ao aplicar a noção de *décadence* também de um ponto de vista mais estritamente estético. No que diz respeito a esse aspecto, apesar de termos demarcado a possibilidade de uma

divergência de Nietzsche com Bourget em relação à possibilidade de uma compreensão positiva do termo, o ponto de partida do filósofo para a análise da *décadence* do *estilo* de Wagner é, inequivocamente, a analogia do autor dos *Essais de psychologie contemporaine* entre a literatura e um organismo. E nossa afirmação é corroborada pelo fato de que, em *O Caso Wagner*, o filósofo realiza uma espécie de paráfrase de Bourget – sem, no entanto, mencionar a fonte –, fazendo uma pequena alteração na ordem da argumentação. Ao invés de partir do todo para as partes, ele inicia com as partes para chegar ao todo, ou, para ser mais claro, ao invés de partir do livro como unidade para mostrar como a palavra se torna independente em uma arte da *décadence*, ele parte da independência da palavra para mostrar a fragmentação do todo. Mas o elemento nuclear se mantém:

Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A **palavra se torna soberana** e pula fora da frase, **a frase transborda** e obscurece o sentido da página, **a página ganha vida em detrimento do todo** – o todo já não é mais um todo. Mas **isto é uma imagem para todo estilo da *décadence*** [...]. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o resto *pobre* de vida. (CW 7, destaque nosso)

Assim, a falta de totalidade de Wagner – justamente algo que ele reconhece sobrar em Goethe por exemplo, “que disciplinou a si mesmo para a inteireza” (CI, Incursões 49) –, que o faz só conseguir se expressar por meio de “gritos naturais”, é a mesma falta que faz com que em sua obra não haja concerto, de modo que o “todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, postiço, um artefato” (CW 7). Conforme Nietzsche, o drama musical wagneriano vive, portanto, na fragmentação de suas partes, seu artifício é forçar uma aparente unidade para tentar esconder aquilo que sua arte é, de fato, fragmentária, *décadent*. Nesse sentido, a “obra de arte total” de Wagner é compreendida por Nietzsche como uma soma de partes que não chegam nunca a ser um todo. Se a analogia entre organismo e literatura pode ser generalizada, como Nietzsche faz ao dizer que tal imagem serve “para todo estilo da *décadence*”, fica claro o porquê de ele dizer que Wagner é incapaz “de criar formas orgânicas” e é inapto “para um estilo qualquer” (CW 7). Por conseguinte, Wagner não é o *artista da decadence* apenas por seu moralismo, por sua *necessidade de redenção*, esses dois aspectos são apenas algumas das manifestações de

sua desordem instintiva e pulsional¹¹⁷. Tal desordem transborda para o *estilo*, e Wagner como gênio da comunicação que é, é a prova perfeita disso, em sua perfeita corrupção – para utilizar um chiste do próprio Nietzsche. E, na medida em que uma tal carência o aflige, ao ponto de ele ter que falsificar uma totalidade, está explicado por que ele procura criar no ínfimo, ser o mestre do mínimo, e, talvez o mais importante, por que ele eleva cada parte ao máximo e busca o *efeito* de arrebatamento: “ele *não* cria a partir da abundância, ele *tem sede* da abundância” (CW, Segundo Pós-Escrito).

Conforme indicamos no início do presente capítulo, um dos elementos centrais para que Nietzsche consiga realizar a distinção entre *abundância* e *empobrecimento* da vida por meio da análise das obras de arte é por meio da elaboração do *problema da hierarquia*, como aquele que prepara a visão da *inferência regressiva*, da *necessidade* que comandou por trás o artista. Mas enxergar, ou melhor, ter *permissão* para enxergar a *hierarquia*, como destaca o filósofo, significa poder ver “uma longa escada, em cujos degraus nós mesmos sentamos e subimos – que nós mesmos *fomos* um dia!” (HH I Prefácio 7). E também agora em 1888, ainda que Nietzsche não se refira a um tal problema, ele permanece latente, o que pode ser visto, especialmente, em como ele se relaciona com seu wagnerismo no “Prólogo” de *O Caso Wagner*. Se enxergar hierarquia pressupõe a conquista de uma *grande saúde*, ou seja, a passagem pela convalescença que dá abundância suficiente para poder se recuperar do adoecimento, Nietzsche diz: “Wagner foi uma de minhas doenças” (CW, Prólogo). Dessa forma, sua crítica à *décadence* é, em parte, uma autocrítica a si mesmo como *décadent*, como alguém que viveu o wagnerismo, que experimentou intimamente essa doença, mas que, no final das contas, *curou-se*.

Reconhecer Wagner como uma de *suas* doenças não significa, dessa maneira, negá-la, muito pelo contrário: a “própria doença pode ser um estimulante da vida: mas é preciso ser sadio o bastante para esse estimulante” (CW 5) e o problema do compositor é que, exatamente por ser incapaz de reconhecer-se como doente, não pode conquistar uma saúde. Somente os “bem logrados de corpo e espírito” (GM III 2), portanto, aqueles que

¹¹⁷ Esse é uma dimensão relevante da estética de Nietzsche que é bem explorado pela Pesquisa Nietzsche. Sobre esse tema cf. Müller-Lauter, Wolfgang. *Décadence artística como decadence fisiológica*. Cadernos Nietzsche, São Paulo, nº 6, 1999, p.15, onde o autor afirma: “Que Nietzsche não se atenha à *décadence* de Wagner enquanto fenômeno estético, fica claro quando recorre à sua personalidade. A estética estaria ligada a pressupostos biológicos” (p.15).

foram capazes de *espiritualizar as paixões*, possuem o “excesso de força” para tornarem-se sadios, e, assim, criar na abundância. Wagner, ao contrário, é o exemplo típico daqueles artistas “humildes servidores de uma moral, de uma filosofia, ou de uma religião” (GM III 5), que precisam encontrar uma solução lógico-conceitual para a existência, precisam dar sentido à dor, preferem querer o nada. A Wagner falta “la gaya scienza” (CW 10), o *gai saber* dos homens capazes de afirmar a vida porque conquistaram um excedente e é por criar na falta que ele tem necessidade de um outro mundo, por isso ele precisa recorrer aos ideais ascéticos e buscar a redenção em uma “arte do consolo metafísico”. Mas isso não atesta contra o wagnerianismo pelo qual o próprio Nietzsche atravessou, como ele mesmo atesta:

Minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças. Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar *a quem*, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo. Outros poderão passar sem Wagner; mas o filósofo não pode ignorá-lo. Ele tem de ser a má consciência do seu tempo – para isso, precisa ter sua melhor ciência. [...] “Wagner resume a modernidade. Não adianta é preciso primeiro ser wagneriano...” (CW, Prólogo).

Nesse sentido, seu wagnerismo foi a condição de possibilidade para conquistar a grande saúde, uma vez que uma tal saúde “não pode dispensar a doença mesma” (HH I, Prefácio 4). Wagner foi a doença da qual Nietzsche *necessitou*. Assim, ele reconhece-se como um *décadent* que foi capaz de descobrir sua doença e experimentar uma nova cura, que lhe deu abundância e distância suficientes para não mais se perder e se apaixonar pelos próprios caminhos atravessados. Desse modo, a crítica de Nietzsche a Wagner mostra-se como crítica a si mesmo como wagneriano, não em um sentido negativo, mas como sinal do reconhecimento de seu engajamento na cultura moderna. Primeiramente ele precisou vivenciar o wagnerismo ao esgotamento para poder enxergar a “hierarquia de valores” (GM I 17) de Wagner; e, tomando uma tal distância, ele pode se distinguir daquilo que critica. A crítica ao compositor desenha-se, portanto, como uma descoberta da “má vontade e contradição que ele próprio teve até agora *contra* esse tempo, seu sofrimento com esse tempo, sua extemporaneidade” (GC 380). É, dessa forma, que o exercício autocrítico liga-se ao problema da hierarquia. Somente ao “experimentar os mais diversos e contraditórios estados de indigência [*Not*] e felicidade” (HH I, Prefácio 6), Nietzsche pôde escalar a escada e ver “um mais elevado, um mais profundo, um abaixo-de-nós, uma longa e imensa ordenação, uma hierarquia” (HH I, Prefácio 7). Para se tornar sadio,

Nietzsche teve primeiro que se reconhecer como parte de seu tempo, ser a *má consciência de seu tempo*, lutar contra aquilo que faz dele um filho de seu tempo, para, deste modo, poder distinguir-se dele, superá-lo, tornar-se *extemporâneo*.

Sua conquista, portanto, foi ser capaz de virar as costas a Wagner e “não ficar inebriado em algum canto” (HH I, Prefácio 4), mas ainda “gostar novamente de algo” (CW, Prólogo). Portanto, elogiar Bizet parece ser para Nietzsche parte de seu exercício autocrítico, uma vez que, desse modo, ele se distingue daquilo que critica na cultura moderna e, mais do que isso, ele mostra por meio de Bizet a conquista de sua própria saúde, abundância e distância para com o seu tempo. E é exatamente isso que ele indica na primeira frase do “Prólogo” de *O Caso Wagner*:

Não é pura malícia se neste escrito faço o elogio de Bizet à custa de Wagner. Em meio a várias brincadeiras, apresento uma questão com que não se deve brincar. Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino, gostar novamente de algo, uma vitória. Ninguém, talvez, cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo, ninguém lhe resistiu mais duramente, ninguém se alegrou tanto por livrar-se dele. [...] Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se *atemporal*. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz filho de seu tempo. (CW Prólogo)

As motivações desse elogio de Nietzsche a Bizet já foram explicadas de maneiras bastante diversas. A asseveração nietzschiana acerca da antinomia entre o compositor francês e Wagner “não ser pura malícia” e de que o texto apresenta uma questão séria em “meio a várias brincadeiras”, bem como as afirmações em cartas acerca do “tom ligeiro e irônico” (KSB 9, n.1108) e da “antítese irônica” (KSB 9, n.1214) que se apresenta em *O Caso Wagner* foi interpretado como sinal de que o filósofo não levaria Bizet a sério. Especialmente a carta na qual fala de “antítese irônica”, cujo destinatário é o ensaísta e diretor musical Carl Fuchs, levou à compreensão de que o elogio ao músico francês não era nada mais que uma provocação a Wagner. O fato do filósofo fazer afirmações para Fuchs como “não precisa levar a sério o que falo sobre Bizet” e ressaltar que o compositor francês tem para ele “pouca importância”, mas que “como antítese irônica de Wagner tem uma grande eficácia”, levou à interpretação de que essas tais considerações poderiam resumir o interesse de Nietzsche por Bizet, assim, isso é “tudo o que sobra, aqui ‘entre nós’, do entusiástico canto de louvor a ‘Carmen’ no ‘Caso Wagner’” (MANN, 1963, p.99). Mas admitir isso significa negligenciar o fato de que Fuchs era um wagneriano e

que Nietzsche havia intercedido junto a ele para viabilizar a montagem de uma ópera de seu amigo Peter Gast (cf. GOETZ, 2001, p.4).

Além disso, poderíamos contrastar uma tal afirmação a Fuchs com outra a Peter Gast, em uma carta que Nietzsche enviou ao amigo e músico – no final de 1881 – um dia após assistir, pela primeira vez, à ópera de Bizet: "Urra! Amigo! Novamente conheci uma coisa boa, uma ópera de François Bizet (quem é ele?): *Carmen*. Um verdadeiro talento francês da ópera cômica" (KSB 4, n.172). Nesse sentido, é mais provável que o elogio de Nietzsche vá além de uma ironia qualquer. Primeiramente, se há nessa antítese um caráter irônico, é possível que, em parte, ela esteja relacionada aos diversos chistes que Nietzsche faz a Wagner, como uma forma de riso zaratustriano, ou seja, o riso de alguém que conquistou abundância e pode até mesmo se permitir tratar de algo sério “em meio a várias brincadeiras”. Em segundo lugar, vale notar que *Carmen*, do ponto de vista “formal”, encontra-se alguns passos atrás de Wagner de um ponto de vista da história da música, apostando no sistema tonal ao invés de seguir a via do cromatismo aberta pelo músico alemão. Bizet, portanto, aproveitaria sua *ópera cômica* para mostrar o esgotamento dos elementos de que se utilizava a partir da exploração de clichês, de modo que Nietzsche teria intuído que “as expectativas construtivas postas pela ópera de Bizet são profundamente marcadas pela ironia” (SAFATLE, 2006, p.24). Essa interpretação é interessante na medida em que nos possibilita compreender o elogio do filósofo a uma certa leveza e delicadeza de *Carmen*, que não possui “a *mentira* do grande estilo” como o drama musical wagneriano”, que é “maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular” (CW 1). Mas esse é apenas um e, não acreditamos que seja o único, elemento de um tal elogio a Bizet.

Ainda em uma dimensão “formal” da música, é importante notar que Nietzsche observa acerca de *Carmen* em *O Caso Wagner*: “É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do póliplo da música, a ‘melodia infinita’” (CW 1). Dessa forma, para além de qualquer ironia, o filósofo parece admirar em Bizet algo parecido àquilo que ele reconhece como a força dos dramaturgos franceses e mesmo a Goethe, a saber: a capacidade de se impor um limite, a coerção dos elementos expressivos, o despojamento da obra de “qualidades excitantes”, a obra como algo ineficaz “em qualquer outro sentido que não o artístico”, ou seja, a obra realizada de maneira *precisa*, do modo que é *preciso*. E um indício disso é o fato de que ele opõe às características positivas de *Carmen* a

“melodia infinita” wagneriana. A “melodia infinita” caracteriza-se pelo fato de que os motivos se encadeiam progressivamente e a melodia segue “modulatoriamente, sem quadratura, sem conclusões, sem cadências completas” (ANDRADE, 2015, p.144). A questão para Nietzsche é que a música elaborada dessa maneira acaba por “romper toda uniformidade de tempo e espaço” (NW, Wagner como perigo), e o resultado seria ambiguidade rítmica e dissolução da música como totalidade melódica, de modo que prevaleceriam as partes e os motivos particulares sobre o todo¹¹⁸.

Assim, a antinomia da precisão de Bizet com a “melodia infinita” parece ser a oposição entre uma música que quer *sua* “forma”, que não procura ruptura com as medidas de tempo e espaço, e outra “não mais dominada por qualquer lei da plasticidade, que quer *efeito* e nada mais...” (NW, Wagner como perigo). E, nessa oposição entre aceitar e trabalhar *na* “forma” e buscar apenas a expressão e o efeito, reverbera justamente o problema da obra de arte como totalidade. À medida que a melodia torna-se infinita, os limites que a mantinham concentradas no tempo são quebrados, o que implica que seu sentido se dá pela soma das partes, ou melhor, as partes isoladas ganham primazia em relação ao todo, ao invés do todo permitir que as partes funcionem com coesão. E é justamente isso que Nietzsche aponta em uma carta de 1886, que apresenta uma aplicação na música da fórmula de Bourget para a “*décadence* literária”, no momento em que o que ele problematiza o significado da “melodia infinita” para a música. De acordo com ele, com tal artifício “a parte predomina sobre o todo, a frase sobre a melodia, o instante sobre o tempo (também sobre o *tempo* [musical]), o *pathos* sobre o *ethos* (o caráter, o estilo, como se queira chamar –), por último, o *esprit* sobre o ‘sentido’” (KSB 5, n.688). Gostaríamos de chamar a atenção para essa passagem, pois, por meio dela, compreendemos um pouco mais duas questões importantes: Wagner prima pelo reforço dos gestos e pela expressão a qualquer custo no lugar da totalidade melódica e das leis da plasticidade porque em sua música predomina a parte e o *pathos*; e ele é danoso e corromper o gosto porque lhe falta o todo e o *ethos*, que é caráter e estilo.

¹¹⁸ Em uma carta a Carl Fuchs datada de meados de abril de 1886, Nietzsche indica isso e utiliza a ideia de “*décadence* literária” de Paul Bouget para tratar dos elementos da música wagneriana. Afirma ele: “A fórmula wagneriana da ‘melodia infinita’ expressa da melhor maneira o perigo, a corrupção do instinto que mantém ao mesmo tempo a boa fé e a boa consciência. A ambiguidade rítmica de maneira que já não se sabe, nem se deve saber, se algo é cabeça ou rabo, é sem dúvida um artifício com o qual se pode alcançar efeitos assombrosos: o *Tristão* está cheio deles – mas, apesar de tudo, como sintoma de toda uma arte é e segue sendo um signo de dissolução” (KSB 5, n.688).

Por fim, outro aspecto ao qual Nietzsche dá bastante valor em *Carmen* diz respeito à conjunção daquilo que apontamos como “formal” com o próprio “conteúdo” da ópera, o que pode ser notado pela referência à Prosper Mérimée, autor da novela que deu origem à obra de Bizet. “De Merimée possui a lógica na paixão, a linha mais curta, a dura necessidade; tem sobretudo o que é da zona quente, a secura do ar, a *limpidezza* do ar” (CW 2), afirma o filósofo ressaltando a contenção e precisão com que o autor francês trata da paixão. Além disso, vale destacar a recorrente consideração da obra como *fatalista*. Essa caracterização parece dizer respeito a Carmen (cf. D’IORIO, 2012, p.222), personagem central da obra, cuja história é marcada – ao invés do amor redentor e casto das “virgens sublimes” do drama wagneriano de maturidade – pelo amor como “fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel – e, precisamente nisso, natureza” (CW 2). Nietzsche refere-se, desse modo, ao fato de que, ao final da ópera, a personagem é morta por *don José*, contrabandista e primeiro amante, por ciúmes do envolvimento posterior dela com o toureiro Escamillo. Ele parece ver nessa relação tumultuada e no desprendimento de qualquer “moralina” de *Carmen* um modo de compreensão da existência diametralmente oposto àquele que acredita na verdade redentora e na necessidade de corrigir o mundo corrompido por meio da virtude. Pelo contrário, cantar e dançar a história da personagem que dá título à ópera é a afirmação alegre do caráter trágico da existência, é a própria fórmula do *amor fati*: ver beleza no necessário.

Sua alegria é africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada da Europa – esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada... Como nos fazem bem as tardes brônzeas da sua felicidade! Olhamos para fora ao ouvi-la: já vimos o mar tão liso? E como a dança moura nos fala de modo tranquilizador! Como, em sua lasciva melancolia, mesmo a nossa insaciabilidade aprende a satisfação! – Finalmente o amor, o amor retraduzido em natureza! (CW 2)

De antemão cabe ressaltar que os termos e expressões “alegria africana”, “meridional”, “morena”, “queimada”, “brônzeas” e “dança moura” são todos elementos ligados ao fato de *Carmen* ser cigana e de que a história contada na ópera tem lugar em Sevilha – na Espanha, por volta de 1820 –, fazendo referências à influência moura na península Ibérica. Mas, em uma observação mais geral, o que Nietzsche encontra em Bizet é “*la gaya scienza*, os pés ligeiros; engenho, fogo, graça; a grande lógica; a dança das estrelas; a espiritualidade petulante, os tremores de luz do Sul, o mar *liso* – perfeição...” (CW 10) que ele acredita faltar a Wagner. Nesse sentido, pode-se afirmar que o elogio ao músico

francês é também o encontro de uma arte da abundância – e os signos oferecidos pelo filósofo nos permitem isso. *Carmen* aparece como o exemplo de uma feliz espiritualização dos impulsos, de um dizer Sim a existência em sua totalidade, mas também de uma arte que dá valor ao ato propriamente artístico, à forma, à medida e às leis da plasticidade. A antítese em relação a Wagner passa, portanto, pela concretização da distinção entre *empobrecimento* e *abundância* que provém da postulação da “inferência regressiva”. Se, como indica a epígrafe da obra, Nietzsche se propõe a “*ridendo dicere severum*” [“Rindo, dizer coisas graves”], esse riso pode ser, em parte, fruto da antítese irônica, mas é também sinal dos chistes à pobreza do drama musical wagneriano e das abundâncias de *Carmen*.

Mas há outro ponto bastante interessante no elogio de Nietzsche a Bizet. Para além da análise dos aspectos “formais” e de “conteúdo”¹¹⁹, ele apresenta o excedente de força de *Carmen* apresentando sua própria audição da ópera. Essa estratégia já havia sido utilizada anteriormente como forma de mostrar a degenerescência fisiológica, o adoecimento provocado pela música de Wagner. Nota-se isso, por exemplo, na seguinte descrição do aforismo “*Fala o cínico*” do quinto livro de *A Gaia Ciência* – portanto, datado de 1886: “Meu ‘fato’ é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo meu *pé* se irrita e se revolta contra ela [...]. Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? minhas vísceras? (GC 368). Nossa hipótese é que ao se autoencenar como alguém que passou pela convalescença, mas pôde conquistar a *grande saúde* que o permite *abundância* o suficiente inclusive para enxergar as diferentes hierarquias¹²⁰, Nietzsche viabiliza a colocação de sua própria experiência estética como um dos elementos de sua argumentação. E, não por acaso, em *O Caso Wagner* após se declarar um *décadent* – por ter sido wagneriano – que vivenciou uma *cura* no “Prólogo”, Nietzsche inicia o primeiro aforismo descrevendo *sua* audição da ópera *Carmen* de Bizet:

Ontem – vocês acreditarão? – ouvi pela vigésima vez a obra-prima de Bizet. Fiquei novamente até o fim, com suave devoção, novamente não pude fugir. Esse triunfo sobre minha paciência. Como uma obra assim aperfeiçoa, Tornamo-nos

¹¹⁹ Fazemos essa distinção por uma questão explicativa, mas, como afirmamos anteriormente no presente capítulo, não acreditamos que Nietzsche parta dela para sua análise, nem que concorde com ela como modo de compreensão das obras de arte, posto que fazer isso seria cindir a obra ao invés de tomá-la como totalidade.

¹²⁰ Tratamos dessa questão – da relação entre o par saúde-doença, a *abundância* e o *problema da hierarquia* – especialmente na seção 2 do presente capítulo.

nós mesmos “obra-prima”. – Realmente, a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente me creio: tornando-me tão indulgente, feliz, indiano, *sedentário*... Cinco horas sentado: primeira etapa da santidade! – Posso acrescentar que a orquestração de Bizet é quase a única que suporta? Esta *outra* orquestração atualmente em voga, a wagneriana, brutal, artificial e “inocente” ao mesmo tempo, e que assim fala simultaneamente aos três sentidos da alma moderna – como me é prejudicial a orquestração wagneriana (CW 1).

O primeiro aspecto a se notar é o fato de Nietzsche iniciar afirmando, de modo provavelmente hiperbólico, que ouviu *Carmen* “pela vigésima vez” e que ficou até o fim, “com suave devoção”, para depois completar com ressaltando ter ficado cinco horas sentado, “indulgente, feliz, indiano, *sedentário*”. Para utilizar um contraste explorado pelo filósofo ao falar que suporta a orquestração de Bizet e não a de Wagner, vale lembrar que a calma proporcionada por *Carmen* é a antítese da excitação e irritação provocada pelo drama wagneriano. Por meio dessa mesma oposição, cabe notar que enquanto o compositor alemão “estragou o gosto” (CW, Pós-Escrito), o francês torna nós mesmos “obra-prima”, isso pode ser explicado pelo fato de que a música de Wagner empobrece a vida e apresenta um mundo feio e corrompido, enquanto Bizet dá os sinais de uma vida ascendente e por isso nos faz querer aquilo que é necessário na existência e no mundo. Mas Nietzsche ainda vai além e diz que ouvindo *Carmen* ele “parecia ser mais filósofo, melhor filósofo”, o que pode estar relacionado com a *sabedoria trágica* da obra. Mas uma outra possível explicação para isso nos parece ser encontrada na continuação do aforismo:

Esta música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não *transpira*. “O que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados”: primeira sentença de minha estética. [...] Mais ainda: eu me torno um homem melhor quando esse Bizet me persuade. E também um músico melhor, um ouvinte melhor. É possível escutar ainda melhor? – Eu enterro meus ouvidos sob essa música, eu ouço sua causa. Parece-me presenciar sua gênese – estremeço ante os perigos que acompanham alguma audácia, arrebatam-me os acasos felizes de que Bizet é inocente. – E, coisa estranha, no fundo não penso nisso, ou não *sei* o quanto penso nisso. Pois nesse ínterim me passam bem outros pensamentos pela cabeça. Já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico? O céu cinzento da abstração atravessado por coriscos; a luz, forte o bastante para se verem filigranas; os grandes problemas se dispondo à apreensão; o mundo abarcado com a vista; como a de um monte. – Acabo de definir o *pathos* filosófico – E de súbito caem-me *respostas* no colo, uma pequena chuva de gelo e sapiência, de problemas *resolvidos*... Onde estou? – Bizet me faz fecundo. Tudo que é bom me faz fecundo. Não tenho outra gratidão, nem outra *prova* para aquilo que é bom (CW 1).

A leveza, sutilidade e polidez da música e o fato de torná-lo um homem melhor, um ouvinte melhor, um músico melhor e um filósofo melhor pode estar relacionado também com o caráter *alciônico*¹²¹ da obra, que permite serenidade o suficiente para “os pensamentos que vêm com pés de pomba” (EH, Prólogo). De um ponto de vista negativo, o fato de não se propor a destroçar nervos, a subjugar os ouvintes com afetos – para aproveitar algumas das caracterizações nietzschianas da música de Wagner – deixa uma liberdade para que a experiência estética *aconteça*. Tal música não falsifica a experiência por meio da repetição “de uma coisa com tal frequência que esperamos – que acreditamos nela” como faz o “gênio mais descortês do mundo”, ao invés disso ela trata o “ouvinte como pessoa inteligente” (CW 1). Não por acaso, *Carmen* “faz livre o espírito”, e nos lança no “mundo abarcado com a vista; como a de um monte”, ou seja, é uma ópera que não oprime, que dá “asas ao pensamento”. Essas caracterizações são signos da conquista do distanciamento e de uma abundância, o que o próprio Nietzsche reconhece ao afirmar: “Acabo de definir o *pathos* filosófico”. À pobreza de Wagner, o filósofo contrapõe, pois, a abundância de Bizet, e apresenta sua experiência da audição de *Carmen* como o próprio sinal de sua saúde.

O duplo de “só o excesso de força, é a prova de força” (CI, Prólogo) é “Tudo o que é bom me faz fecundo. Não tenho outra gratidão, nem outra *prova* para aquilo que é bom” (CW 1). O que queremos dizer com isso é que a abundância e o excesso de força – ou seja, o caráter dionisíaco – da música de Bizet prova-se na existência soberana e abundante do próprio Nietzsche, e, apesar de toda preocupação em estabelecer uma análise de *Carmen* no âmbito de estético – em suas escolhas de “forma” e “conteúdo” –, no limite, não há outra prova possível para isso, não há metro externo que dê essa medida da superioridade de tal música. E se “também essa obra redime” (CW 2), como destaca Nietzsche, a questão é que ela não o faz às custas do mundo, da aparência, ela não o faz por retirar algo da existência. Ela pode redimir porque, como arte da vida ascendente que é – ou, ao menos, como ele acredita que seja –, intensifica a existência e doa perfeição ao mundo, o fortalece, e carrega a sabedoria trágica que até a permite ser arte de algum consolo, mas

¹²¹ Alciônico deriva do nome de uma ave marítima cujo nome é alcião [do grego *alkyón*] ou alcione [do latim *alcyone*] e que tem hábitos solitários. Alciônico tem no português o sentido de “sereno”.

deste lado de cá. “Já perceberam como essa música me torna melhor? – *Il faut méditerraniser la musique* [É preciso mediterrizar a música]” (CW 3)¹²².

¹²² Cuidamos de discutir algumas possibilidades de interpretação dessa frase nas Considerações Finais da dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tarefa que assumimos neste trabalho foi colocar a pergunta: como podemos interpretar o fato de que as reflexões sobre arte na filosofia de Nietzsche, ao menos em parte, terem vieram-a-ser realizadas por meio de uma *fisiologia da estética*? Isso não significa que tenhamos pretendido esgotar o assunto, mas muito mais compreender a possibilidade de elaboração coerente dessa questão – à qual ele dá grande importância, principalmente a partir de 1886 – ao longo de seu caminho de pensamento. Poderíamos simplificar a questão e perguntar: como pode Nietzsche afirmar que “a estética não passa de fisiologia aplicada” (NW, *Objecções*)? Apesar da crueza de uma tal consideração, como é de costume, não há resposta simples nem definitivas, assim como também não há a possibilidade de resumirmos o problema a um par de conceitos. Mas indo além dessa constatação, se Nietzsche é um dos grandes pensadores da passagem do século XIX para o XX e, mais, da história da filosofia, e se o levamos a sério, como é necessário a um pensador de tal envergadura, é necessário que uma tal afirmação não seja tomada como mera idiossincrasia, como uma passagem qualquer do pensamento nietzschiano. E o que tentamos apontar nesta dissertação é que para chegar ao ponto de resumir uma questão tão complexa em uma asseveração aparentemente simples¹²³, houve um longo processo de brotamento, de idas e vindas, até que ela pudesse chegar à superfície.

Mas, para realizarmos um tal empreendimento, necessitamos também pensar justamente o *como* desse *vir-a-ser*, ou seja, de que elementos Nietzsche lançou mão para chegar até poder pensar uma *fisiologia da estética*. Dessa forma, retornamos aos *parênteses* que abriram este trabalho, parênteses esses que não significam supressão, pelo contrário, que permanecem no texto, fazem parte do todo e fornecem contextos. Se fosse de outro modo, colocar aquilo que Nietzsche entende como sua “metafísica de artista” em parênteses, significaria suprimi-la, o que ele mesmo não fez ao reeditar integralmente *O Nascimento da Tragédia* em 1886 – antepenúltimo ano de sua trajetória intelectual. Mas o fato de que, à nova publicação da obra, o filósofo acrescentou um novo prefácio, cujo título é *Tentativa de Autocrítica*, é um forte indício de que uma parte de suas considerações de

¹²³ Aqui, por sinal, reside toda a dificuldade do pensamento nietzschiano, da qual ele parece estar bastante ciente ao afirmar: “O aforismo, a sentença, nos quais sou o primeiro mestre entre os alemães, são as formas da ‘eternidade’; minha ambição é dizer em dez frases, o que outro diz em um livro, – o que outro *não* diz em um livro...” (CI *Incursoes* 51).

1872 precisavam ser colocadas à parte, precisavam ser compreendidas naquilo que marcavam sua distinção em relação aos novos horizontes do pensamento nietzschiano. Autocrítica significa fazer a crítica retornar sobre si mesmo. Mas qual é o sentido disso? “Crítica” provem do verbo grego *krinein* que diz “separar”, “julgar”, “decidir”; e auto é um prefixo derivado da palavra grega *autós*, que tem o sentido de “si mesmo”. Desse modo, autocrítica ganha acepção de “julgar a si mesmo”, talvez até de “decidir sobre si mesmo” ou de “separar de si mesmo”. E se parêntese significa pôr [*thêsis*] no [*en*] lado [*para*], ou seja, separar, após julgar, decidir, compreende-se o porquê de podermos, a partir da *Tentativa de Autocrítica*, acreditar que faz sentido “colocar entre parênteses a fase wagneriana” (D’IORIO, 2014, p.73). Nesse sentido, estamos longe do sentido comum de crítica como avaliação negativa de algo, que não parece ser, ao menos de modo absoluto, a intenção de Nietzsche na medida em que ele resguarda aspectos que ligam *O Nascimento da Tragédia* ao restante de sua obra – destacadamente, a tarefa de “*ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...*” (NT, Autocrítica 3).

De fato, desde 1872 uma das questões fundamentais para Nietzsche estava no fato de que ele vira uma certa forma cultural declinante, decadente – naquele momento, a “cultura da ópera” como desdobramento da prevalência do “otimismo teórico socrático” –, e procurara uma cultura que fosse saudável, que fosse a possibilidade de retomada do caminho grandioso da cultura helênica que havia sido perdido. Desde então, essa tarefa jamais foi abandonada, mas a questão é que os elementos para se pensar o problema tornaram-se outros, o que consideramos não poder ser desprezado. Ressaltamos isso pelo fato de que também o concernente à arte passou por esse processo e, para sintetizarmos essa passagem, poderíamos dizer: ele não pede mais as artes “a revelação de uma dimensão metafísica” (D’IORIO, 2012, p.218), o que ele fazia na medida em que considerava a arte – em seus pontos mais altos, a *tragédia ática* e o *drama musical wagneriano* – uma possibilidade de trazer a aparência a essência da realidade. Não por acaso, a partir de 1878, ano de publicação de *Humano, demasiado humano*, desaparecem distinções como *Uno-primordial* e *aparência* ou *dionisíaco* e *apolíneo* – que é retomada brevemente em *Crepúsculo dos Ídolos* de forma bastante atenuada –, altera-se a compreensão de *gênio*, e, até a publicação dos primeiros livros de *A Gaia Ciência*,

Nietzsche praticamente silencia sobre Wagner¹²⁴. E, após 1882, a música wagneriana torna-se o próprio sintoma de uma cultura adoecida. Mas não se pode negar, até 1888, ano de publicação de *O Caso Wagner*, pensar a obra do músico alemão permanece fundamental na filosofia nietzschiana como elemento decisivo para o destino da cultura ocidental.

E há uma questão interessante nesse exercício autocrítico nietzschiano que nos ajuda a compreender a importância do período que vai de 1878 e 1882. Em um aforismo de *Ecce Homo*, livro também escrito em 1888, lemos a seguinte constatação: “A ignorância *in physiologicis* [em questões de fisiologia] — o maldito “idealismo” — é a verdadeira fatalidade em minha vida, o estúpido e supérfluo nela” (EH, Inteligente 1). A importância de uma tal passagem para nós reside no fato de que se, por um lado, em *O Nascimento da Tragédia* inicia-se uma grande tarefa de Nietzsche, posto que foi sua “primeira transvaloração de todos os valores” (CI, Antigos 5), por outro, tanto sua crença em Wagner como restaurador da cultura, quanto as “fórmulas schopenhauerianas” adotadas ali, que deixaram resíduos metafísicos em seu pensamento, podem ser interpretadas como aspectos de sua ignorância *in physiologicis*. Nesse sentido, a passagem por alguma cientificidade, marcada pela ênfase nas “virtudes científicas” do ceticismo e da cautelosa abstenção e pela busca de “pequenas verdades”, em *Humano* funciona como momento de retirada dos resquícios de interpretação metafísica de sua filosofia. Essa obra que Nietzsche reconhece em *Ecce Homo* como *monumento de uma crise* – e vale ressaltar, crise provém também do *krinein* grego –, é também aquela na qual “um erro após o outro é calmamente colocado no gelo, o ideal não é refutado — ele congela...” (EH, HH 1)¹²⁵. Foi o que tentamos indicar no início do segundo capítulo, isto é, como congelar isso que ele está chamando de “erro” pressupõe necessariamente congelar *seus* “erros”, seus “ideais” – aqueles, frutos de *sua* ignorância *in physiologicis*.

E esse movimento iniciado em *Humano* prossegue em *Aurora*, mas o que nos interessa em particular em tal obra – para além, inclusive de Nietzsche reconhecer nela o começo

¹²⁴ Digo “praticamente” pelo fato de que, além algumas possíveis referências indiretas, Nietzsche menciona Wagner – com sutis oposições ao músico alemão – nos aforismos 134 e 171 de *Opiniões e sentenças diversas*, seção de *Humano, demasiado humano II*.

¹²⁵ E ele continua: Aqui, por exemplo, congela “o santo”; pouco adiante congela “o gênio”; sob um espesso sinelo congela “o herói”; por fim congela “a fé”, a chamada “convicção”, também a “compaixão” esfria consideravelmente — em quase toda parte congela “a coisa em si”...

de sua “campanha contra a moral” (EH, A 1) – é o fato de que aparece, pela primeira vez em obras publicadas, a compreensão do nosso vínculo radical ao mundo por meio da noção de *fisiologia*¹²⁶. A campanha contra a moral se realiza ali, em grande medida, exatamente apontando para o fato de que na origem de nossas concepções morais estão nossos instintos e impulsos, mas nós nos esquecemos dessa *pudenda origo*. Nossa interpretação do mundo depende de nossa economia pulsional e afetiva, o que significa que deles dependem o *sentido* que damos para o mundo e para a existência, que podem nos levar a revelar nosso cansaço e negação, bem como nossa afirmação da vida. Nietzsche indica esse caminho também ao afirmar que as *necessidades fisiológicas* são o terreno do qual nascem as produções artísticas e filosóficas. E a temática da *inferência regressiva* diz respeito justamente a isso, posto que é “a inferência que vai da obra ao autor, do ato ao agente, do ideal àquele que dele *necessita*, de todo modo de pensar e valorar à *necessidade* que por trás dele comanda” (GC 370). Aliás, como ele ressalta em um aforismo que nos permite compreender a centralidade de sua compreensão de fisiologia: nossos “juízos morais e estéticos são esses ‘tons sutilíssimos’ da *physis*” (GC 39). Assim, buscamos apontar que a fisiologia – muito além das várias análises sobre alimentação e digestão e das considerações “biológicas” que Nietzsche realiza – ganha sua amplitude na medida em que a compreendemos como *logos da physis*.

Essa compreensão de fisiologia foi tratada superficialmente neste trabalho e pretendemos aprofundar a discussão futuramente – dialogando inclusive com interpretações que pensam a fisiologia como uma metáfora nietzschiana (cf. BARRENECHEA, 2009), ou em uma dupla dimensão: mais estrita, propriamente biológica e, mais aberta, como reflexão sobre os quanta de força que compõe a existência e a cultura (cf. FREZZATTI, 2006). Por enquanto, para tentarmos esclarecer um pouco mais e levarmos a questão adiante, acreditamos que uma compreensão mais alargada de *logos da physis* é interessante pelo fato de que, se podemos compreender a noção de *physis* também a partir da pergunta pela geração e corrupção do existente (cf. JAEGER, 1995, p.202), a *fisiologia da estética* de Nietzsche coloca o problema da arte dentro dessa dinâmica da *physis*. Sem dúvidas, existem questões fundamentais a serem pensadas com mais cuidado nessa relação entre fisiologia e estética, como, por exemplo, a relação entre *gosto* e *physis*, a

¹²⁶ Fizemos a ressalva “primeira vez em obras publicadas” pelo fato de que em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* já se encontra a ideia de que não podemos desprezar o fato de que todas as nossas interpretações dependem do elemento fisiológico por meio do qual estamos já de início no mundo.

ideia de *belo* como *vaidade da espécie*, o *estado estético* como *espiritualização dos estímulos sexuais*, o *gênio* como alguém que *acumulou força*, a ideia de *dionisíaco* como signo de um *excedente de força* – todos problemas abordados neste trabalho, mas que sabemos carecer de um olhar mais detido e apurado. De todo modo, o que queríamos indicar é que, de uma perspectiva mais global, podemos pensar a fisiologia como *logos da physis*, como *sentido da physis*, por meio daquilo que o filósofo diz ser sua “distinção principal” em estética – por sinal, apresentada no mesmo aforismo que ele trata da *inferência regressiva* –: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” (GC 370). A questão para nós é: não seriam fome e abundância justamente elementos do movimento de geração e corrupção da *physis*, ou seja, não dizem respeito ao *sentido da physis*?

Como se pôde notar no decorrer da dissertação, arriscamos responder afirmativamente a essa questão. E é interessante observarmos que em um texto do início da trajetória intelectual de Nietzsche, ele fornece indícios de que essa é justamente uma das questões centrais para ele. No encerramento da *Consideração Extemporânea II*, pode-se ler acerca do que ele diz ser a concepção grega de *cultura*: “conceito de cultura como uma *physis* nova e aprimorada, sem dentro e sem fora, sem dissimulação e convenção, como uma unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer” (Co. Ext. II 10). A relação entre *physis* e *cultura* – “cultura como *physis* nova e aprimorada”! – é um outro problema que precisaremos abordar com mais calma e profundidade nos próximos trabalhos, mas, de antemão, cabe notar que a cultura helênica é no pensamento nietzschiano um grande modelo. A questão não nos parece propriamente que ele compreenda a cultura grega como algo ao qual é possível retornarmos, mas que ele coloca-se como tarefa – que poderíamos dizer: é um pano de fundo para sua filosofia – buscar a reconquista da saúde e força que ele encontra nos gregos. Essa é uma questão central em Nietzsche; ela atravessa toda sua obra, de *O Nascimento da Tragédia* aos livros de 1888, obviamente, com as tensões e mudanças próprias de uma travessia. E no “Epílogo” de *O Caso Wagner*, ele nos oferece uma síntese de grande valia para a nossa compreensão de sua *fisiologia da estética* ao ressaltar:

Toda época tem, na sua medida de força, também uma medida de quais virtudes lhe são permitidas, quais proibidas. Ou tem as virtudes da vida *ascendente*: então resiste profundamente às virtudes da vida *declinante*. Ou é ela mesma uma vida *declinante* – então necessita também das virtudes do declínio, então odeia tudo o que se justifica apenas a partir da abundância, da sobre-riqueza de forças. A

estética se acha indissolivelmente ligada a esses pressupostos biológicos: há uma estética da *décadence*, há uma estética *clássica* (CW, Epílogo).

Como nosso interesse neste trabalho voltou-se para a estética, iremos nos ater ao final dessa passagem. Apesar de Nietzsche afirmar que a estética está vinculada a “pressupostos biológicos”, não podemos deixar de notar que ele diz com “biológico” a compreensão da vida como ascendente ou declinante, ou seja, “biológico” também parece estar se referindo à dinâmica da *physis* naquilo que tem *biós*, uma certa forma de vida. E depois dessa consideração, o filósofo afirma haver duas estéticas: uma da *décadence*, da fome, da vida declinante, empobrecida; e outra *clássica*, que, se está ligada àqueles “pressupostos biológicos”, por exclusão, só pode ser da vida ascendente, abundante. Mas para além dessa conclusão lógica sobre o significado de “*clássica*”, no mesmo aforismo no qual Nietzsche apresenta sua “distinção principal” entre *empobrecimento* e *abundância*, ele apresenta uma outra distinção, paralela à primeira, entre *pessimismo romântico* – que é o de Schopenhauer e Wagner e que ele diz ser “o último grande acontecimento no destino de nossa cultura” – e uma outra forma de pessimismo. E, no momento de nomear essa outra forma, ele hesita, chama primeiro de *clássico*, mas, para evitar problemas com a palavra que “tornou-se muito gasta, redonda e indistinta” (GC 370), acaba por chamá-lo de pessimismo *dionisíaco*.

Se, como ele afirma em *Crepúsculo dos Ídolos*, o significado de Dioniso para os antigos – “do instinto helênico ainda rico e inclusive transbordante” – “é explicável unicamente a partir de um *excesso* de força” (CI Antigos 4), podemos compreender que tal *pessimismo dionisíaco* é aquele que se permite alguém que possui esse excedente, que possui, portanto, *fortitude* e *superabundância*¹²⁷. Retornemos, então, à ideia da existência de uma estética *clássica*. Ao afirmar a existência de uma tal estética vinculada a “pressupostos biológicos”, logo, à vida *ascendente*, Nietzsche nos parece estar tratando justamente de uma arte que se faz a partir de uma *abundância de vida*, de um *excesso de força* –

¹²⁷ Permitimo-nos utilizar esses termos pelo fato de que na *Tentativa de Autocrítica*, o prefácio de 1886 a *O Nascimento da Tragédia*, ao falar do pessimismo dos gregos que puderam criar algo como a tragédia, ele questiona: Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados – como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus ‘modernos’? Há um **pessimismo da fortitude**? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria **superabundância**?” (NT Autocrítica 1, destaque nosso).

poderíamos dizer também que se trata de uma arte *dionisíaca*¹²⁸. Na continuação do “Epílogo” de *O caso Wagner* ele constrói claramente a relação entre sua compreensão de *clássico* e vida ascendente ao afirmar: “a moral dos senhores (‘romana’, ‘pagã’, ‘clássica’, ‘Renascença’), ao contrário, sendo a linguagem simbólica da vida que vingou, que *ascende*” (CW, Epílogo). Assim, esperamos poder afirmar tranquilamente que *estética clássica* diz respeito, naquilo que há de mais elementar, a uma arte da *vida ascendente*, que é sinônimo de *abundância de vida*. E, não podemos deixar de notar, ele faz a distinção entre estética clássica e da *décadence* justamente no livro que ele constrói uma antítese entre Bizet e Wagner.

Para além do significado da opção por utilizar Bizet como antípoda de Wagner – esperamos ter contribuído minimamente com essa discussão no final do Capítulo III –, a questão é que o músico francês serve como *signo* da possibilidade de uma arte *abundante*, da vida *ascendente*, *clássica*. Retomemos, então, a frase nietzschiana utilizada por nós para encerrar o último capítulo deste trabalho, na qual o filósofo afirma: “Já perceberam como essa música me torna melhor? *Il faut méditerraniser la musique* [É preciso mediterrizar a música]” (CW 3). Há uma discussão, que nos parece importante tanto para o pensamento nietzschiano mesmo, quanto para pensarmos os caminhos que nos trouxeram à situação da arte – e do mercado de arte, da *indústria cultural* – na contemporaneidade, se um tal elogio a Bizet, em alguma medida, não acabou redundando em uma escolha por uma música esteticamente mais pobre (cf. BURNETT, 2015; SAFATLE, 2006; SICA, 2012) e, poderíamos ampliar o escopo, para a arte de modo mais

¹²⁸ Existe a possibilidade de se fazer uma objeção a este trabalho neste ponto, por isso, gostaríamos de esclarecer a questão. Resumidamente, um dos pontos que nos levaram a apontar um resquício de interpretação metafísica em *O Nascimento da Tragédia* é o fato de que, como tentamos argumentar, Nietzsche estabelece o primado do *impulso dionisíaco* sobre o *apolíneo* e do *Uno-primordial* sobre a *aparência*, par correlato ao primeiro, na criação artística. Isso faz com que, no limite, ele compreenda que a verdadeira obra de arte seria aquela que provém *da* e permite o contato com *a* essência do mundo e da existência, com o *Uno-primordial* – trabalhamos essa questão especialmente no Capítulo I. Seria, então, a afirmação de uma *arte dionisíaca* uma retomada dessa compreensão? Aquilo que apontamos nos Capítulos I e II ser uma autocrítica de Nietzsche, na verdade, não tem nenhum sentido na medida em que ele retorna à sua compreensão de 1872? De acordo com nossa interpretação, a resposta é negativa para ambas as questões. O *dionisíaco* não tem, quando Nietzsche retoma a ideia em 1886, a mesma relação com uma suposta essência do existente, com uma unidade originária, sua relação é com a dinâmica da *physis* e, mais especificamente, com a vida *ascendente* e com a *afirmação* da existência, por isso, ele é demarcado sob o signo de um *excesso de força*. Sem dúvidas, em *O Nascimento da Tragédia* o dionisíaco, em sua íntima conexão com o *Uno-primordial*, também levava a um *querer a existência* em sua totalidade, mas isso se dava justamente porque por meio dele vislumbrava-se a unidade originária e descobria-se que “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (NT 7). Não nos parece tratar-se mais disso agora. A afirmação da vida, inclusive em seu caráter problemático, dá-se pelo fato de que se tem ou conquistou uma *fortitude*, uma *abundância*.

geral. Longe de pretendermos dar uma resposta concreta para uma pergunta desse porte, queremos aproveitar o ensejo para contribuir com esse problema fundamental. Para tanto, começaremos pelo significado do elogio a Bizet.

Independentemente do fato do elogio de Nietzsche a Bizet contra Wagner ser a construção de uma “antítese irônica” ou não, é interessante notarmos uma passagem de *O Caso Wagner* que nos parece ser bastante importante para compreendermos o que poderia ser uma antinomia mais importante. “Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: no entanto permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo” (CW 1), assevera o filósofo. A oposição entre raça e indivíduo, demarca, de certa maneira, a oposição entre a expressão de um sujeito e, negativamente, a expressão de algo que está para além de um regozijo egóico – aquela “felicidade do artista consigo” (ABM 240) própria de Wagner. Já em *Humano, demasiado humano* Nietzsche demonstrava uma preocupação com o futuro das artes relacionado a duas questões: o distanciamento demasiado do artista de seu público; e a perda do fio da “evolução” de uma determinada expressão artística devido ao desejo de uma revolução, de um experimentar contínuo (cf. HH I 221).

Em ambos os casos está em jogo o fato de que o artista põe a perder justamente esse refinamento que não é de um sujeito, mas é de raça, ou seja, é de uma coletividade. Mas voltemos ao texto: “O avanço de um nível de estilo a outro deve ser lento o bastante para que não só os artistas, mas também os ouvintes e espectadores façam o mesmo avanço e saibam exatamente o que sucede”, afirma o filósofo para mais tarde completar, “quando o artista não mais eleva o seu público, este decai rapidamente, e de maneira tanto mais profunda e perigosa quanto mais alto o tiver conduzido um gênio” (HH 168). E essa capacidade Nietzsche observa faltar a Wagner, exatamente pelo fato de ele ser um experimentador, e o pior é que isso significa um perigo para o público: o de aprofundar sua decadência, de prejudicar sua sensibilidade estética. Bizet, por outro lado, “permanece popular”. Se tal fato advém do francês investir no sistema tonal e de utilizar-se – quiçá, ironicamente – de elementos já “ultrapassados” do ponto de vista da história da música, isso parece ser secundário para Nietzsche, uma vez que ele não o toma como problema, não chegando nem a elogiar ou objetar essas características. A questão mais importante pode ser: antes persistir em um caminho no qual ainda há a possibilidade de ser seguido saudavelmente por toda uma raça, do que fazer uma música que aprofunda a

décadence de cada indivíduo. Assim, o elogio de Nietzsche a Bizet pode estar ligado justamente ao fato dos perigos de se deixar decair a sensibilidade do público. Não por acaso, é Wagner o *artista da décadence*, talvez seja no vácuo por ele criado que Nietzsche anteveja o perigo de uma música ligeira, massiva por empobrecimento e não popular por abundância.

Agora, seria interessante pensarmos o que poderíamos compreender por “mediterrizar a música”, torná-la mediterrânea. Uma primeira possibilidade de interpretação está relacionada ao contexto no qual tal afirmação é feita, a saber: após um aforismo que se encerra com um elogio ao tratamento dado ao amor em *Carmen* em comparação com os dramas wagnerianos – caracterizados pelo elogio à castidade. Cabe lembrar que o filósofo atribui aos cavaleiros-poetas provençais, região mediterrânea do Sul da França, a invenção do *amour-passion*, e, portanto, da espiritualização do impulso sexual, e do *gai saber*. Dessa forma, mediterrizar poderia estar ligado justamente a uma música que foi capaz de tratar o amor sem recorrer à ideia de castidade, ou seja, sem castrar o impulso sexual, mas o espiritualizando, o compreendendo e prendendo *na terra* – inclusive na fatalidade própria da terra. Uma outra questão diretamente conectada a essa é que, em *Genealogia da Moral*, Nietzsche lança a hipótese de que o *estado estético* poderia ser fruto exatamente da *espiritualização do estímulo sexual*, hipótese essa que ele leva à frente em *Crepúsculo do Ídolos* com a ideia de que nosso juízo de “belo” é uma *vaidade de espécie*¹²⁹. Essa compreensão é, em parte, elaborada em um diálogo que o filósofo realiza com Stendhal – quem, aliás, tematiza justamente a noção de amor-paixão –, ao tomar a *beleza* não como fruto de um desinteresse, mas como uma “promessa de felicidade” (GM III 6), de modo que o *estado estético* estaria diretamente ligado a uma doação de beleza, a uma afirmação alegre da aparência. O que Nietzsche indica ao ressaltar, por exemplo, que o artista trágico promove “uma seleção, fortalecimento, retificação” da realidade e que, dessa forma, “não é um pessimista, – ele diz *Sim* a tudo o que é questionável e inclusive terrível, ele é *dionisíaco*...” (CI, Filosofia 6). “Mediterrizar” poderia estar ligado então ao fato de ser necessária uma música – e uma arte – que doasse beleza e afirmasse a existência e o mundo inteiramente, perfeitamente como *são*.

¹²⁹ Abordamos essa questão na seção 4 do Capítulo III.

Mas poderíamos trabalhar com uma outra hipótese talvez mais simples. Como apontamos ao longo da dissertação e nestas Considerações Finais, Nietzsche tomava a cultura grega como horizonte orientador de uma cultura saudável, que promovia a saúde de um povo, de uma raça. O mediterrâneo é o berço da cultura helênica e, não por acaso, Nietzsche liga a região exatamente à noção de saúde e abundância. Vale, aqui, lembrarmos a primeira aparição de Bizet como exemplo de uma música da vida *ascendente* para homens saudáveis: “Ainda na França de hoje, de antemão se compreende e se acolhe esses homens mais raros, raramente satisfeitos, demasiado amplos para satisfazer-se com alguma patriotice, que sabem amar no Norte o Sul, e no Sul o Norte – esses mediterrâneos natos” (ABM 254)¹³⁰. Agora retomando a afirmação de *O Caso Wagner* cabe ressaltar que antes de falar da necessidade de “mediterrânicar” a música, Nietzsche pergunta: “Já perceberam como essa música me torna melhor?”. Nesse sentido, “mediterrânicar” parece significar, antes de qualquer coisa, fazer uma música que seja *abundante*, que seja o sintoma de uma cultura saudável, que, diferentemente do drama musical wagneriano corruptor do gosto, seja capaz inclusive de “tornar melhor”. E podemos retornar às nossas hipóteses interpretativas anteriores, que “torne melhor” porque vê o amor mesmo em sua totalidade, que não retira nada dele e não o empobrece, mas que também, e isso nos parece mais importante, veja a aparência em sua inteireza, em sua perfeição e, assim, dê a ela sua beleza mais própria.

Esses são apenas apontamentos preliminares que talvez possam vir a serem elaborados mais detidamente em próximos trabalhos, principalmente no que diz respeito ao significado da escolha de Bizet para o futuro da música e talvez até das artes de uma maneira mais geral. De todo modo, o que queríamos apontar de maneira mais específica, para além da opção pelo músico francês, é que se o destino da cultura é um problema que atravessa toda a trajetória de pensamento de Nietzsche, a busca por antípodas de Wagner – como é o caso do músico francês e, de forma menos evidente, também de Goethe – é a busca por alternativas para a condição de declínio que o filósofo encontra na modernidade. Se o músico alemão é a expressão da *décadence* e do empobrecimento da cultura moderna, a tarefa a que se propõe Nietzsche é reencontrar a possibilidade de uma *vida ascendente* e de uma abundância. E justamente é o *décadent* que é saudável o bastante para reconhecer tal condição moderna, aquele que pode ganhar os olhos para

¹³⁰ Na sequência do aforismo, Nietzsche destaca: “Foi para eles a música de *Bizet*, o último gênio a vislumbrar uma nova beleza e sedução – a descobrir um pedaço do *Sul da música*” (ABM 254).

enxergar as *necessidades* que comandam por trás dos artistas e, assim, é capaz de ver a vida que se fortalece ou enfraquece a mostrar-se em obra. Ou seja, por meio de uma autocrítica à sua vivência moderna, Nietzsche pôde não só pensar sua *fisiologia da estética*, como experimentá-la em si mesmo. Se “não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...”, isto é, viver a *décadence*, é porque, assim, conquista-se abundância e distinção para ver *hierarquias*, para saber que agora é *permitido* afirmar “é preciso mediterrâizar a música”, exatamente porque aprendeu e tem saúde suficiente para a arte do consolo *deste lado de cá*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Literatura primária

1.1. Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke, Kritischen Studienausgabe*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

_____. *Sämtliche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Walter de Gruyter, 1975.

_____. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Paris: Nietzsche Source, 2009. Disponível em www.nietzschesource.org/eKGWB (último acesso: 15/01/2016)

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

_____. *Humano Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad.: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

_____. *A Gaia Ciência*. Trad.: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Além de Bem e Mal*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Genealogia da Moral*. Trad.: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad.: Jorge Luiz Viesenteiner. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *O Caso Wagner / Nietzsche contra Wagner*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Anticristo / Ditirambos de Dionísio*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que se é*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

1.2. Obras de outros

BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris: Librairie Plon, 1920

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

STENDHAL, Henry Beyle. *De L'Amour*. Paris: Michel Lévy Frères, 1837.

2. Literatura secundária

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARALDI, Claudemir. *As criações do gênio: ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. *Kriterion*, Belo Horizonte, 119, 2009, p.118.

BARBERA, Sandro. Goethe contra Wagner: a crítica à metafísica de artista e a mudança de função da arte em *Humano, demasiado Humano*. In: BRANCO, Maria J., CONSTÂNCIO, João & MARTON, Scarlett (Org). *Sujeito, Décadence e Arte: Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

BARBOZA, Jair. *A Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo: Humanitas, 2001.

BARROS, José D'Assunção. *A gaia ciência dos trovadores medievais*. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, 41, 2007, p. 83-110.

BURNETT, Henry. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

_____. *O silêncio das musas: a música em Humano, demasiado humano*. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, n. 2, 2010, p. 311-326

_____. *Palavra e música na estética final de Nietzsche*. *Philosophos*, Goiânia, nº1, 2015, p.145-162

BRANCO, Maria J., CONSTÂNCIO, João & MARTON, Scarlett (Org). *Sujeito, Décadence e Arte: Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *O conceito de interesse*. *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, 5, 1999, p.5-15.

CHAVES, Ernani. *Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30(1), 2007, 51-63.

_____. *O trágico, o cômico e a distância artística: arte e conhecimento n'A Gaia Ciência*. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, 2005, p. 273-282

CONSTÂNCIO, João. “*Quem tem razão Kant ou Stendhal?*” *Uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant*. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 128, 2013, p. 475-495.

DIAS, Rosa Maria. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O Nascimento da Tragédia*. *cadernos Nietzsche*, São Paulo, 3, 1997, p.7-21.

D’IORIO, Paolo. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Trad.: Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

_____. *Nietzsche entre Tristão e Carmen*. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, nº 2, 2012, p. 207-226

FORNARI, Maria C. *O filão spenceriano na mina moral de Aurora*. *cadernos Nietzsche*, São Paulo, 24, 2008, p.103-143.

FINK, Eugene. *Nietzsche’s Philosophy*. Trad.: Goetz Richter. Nova York, EUA: Continuum, 2003.

GIACOIA JR, Oswaldo. *Nietzsche como Psicólogo*. Porto Alegre: Unisinos, 2001.

GOETZ, Benoît. *Nietzsche aimait-il vraiment Bizet*. *Le Portique*, nº 8, 2001

HAN-PILE, B. *Aspectos transcendentais, compromissos ontológicos e elementos naturalistas no pensamento de Nietzsche*. *cadernos Nietzsche*, São Paulo, 29, 2011, p.163-221.

HANZA, Kathia. *Distinções em torno da faculdade de distinguir: o gosto na obra intermediária de Nietzsche*. *cadernos Nietzsche*, São Paulo, 19, 2005, p.101-122.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche: vol. I & II*. Trad.: David Farrell Krell. São Francisco, EUA: Harper & Row, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, vol. I. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

JAEGER, Werner. *Paideia: A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed, 1995.

LEUCHTER, Erwin. *Ensayos sobre la evolución de la música en occidente*. Buenos Aires: Ricordi, 1984.

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Anna Blume, 2006

MACHADO, Bruno. *A Psicologia em “Humano Demasiado Humano”*: Nietzsche, Paul Rée e a História Natural da Moral. Tese (Doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas, SP: [s.n.], 2013.

MACHADO, Roberto (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, Tragédia Nietzscheana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

MANN, Thomas. Nietzsche's Philosophy in the Light of Contemporary Events In: *Thomas Mann's addresses: delivered at the Library of Congress, 1942-1949*. Washington, EUA: Library of Congress, 1963.

MARTINS, André. Nietzsche e o paradoxo da decadência ou a relatividade do forte e do fraco. In: BRANCO, Maria J., CONSTÂNCIO, João & MARTON, Scarlett (Org). *Sujeito, Décadence e Arte: Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

MORANA, Hilda; STONE, Michael & ABDALLA-FILHO, Elias. *Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers*. Revista Brasileira de Psiquiatria, Rio de Janeiro, nº28, 2006, p.74-9

MORAES, Dax. *Desinteresse e comprazimento estético: considerações acerca da apreciação da estética kantiana por Schopenhauer face às de Hegel e Heidegger*. O que nos faz pensar?, Rio de Janeiro, nº28, 2010, p.145-167

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. Trad.: Oswaldo Giacoia Jr. São Paulo: Annablume, 1997

_____. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner*. cadernos Nietzsche, nº 6, 1999, p. 11-30

PASCHOAL, Antonio E. *Entre a decadence e a Rangordnung: anotações sobre a crítica de Nietzsche à modernidade*. Cadernos de Filosofia Alemã, São Paulo, nº 21, 2013, p. 11-30.

_____. *Nietzsche: a boa forma de retribuir ao mestre*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, n. 27, 2008, p. 337-350.

RABELO, Rodrigo. *A arte na filosofia madura de Nietzsche*. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas, SP: [s.n.], 2011.

RAMACCIOTTI, Bárbara. *Nietzsche: fisiologia como fio condutor*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 3, n. 1, 2012, p. 65-90.

SAFATLE, Wladimir. *Nietzsche e a ironia em música*. cadernos Nietzsche, São Paulo, nº 21, 2006, p.7-28.

SALAGUARDA, Jörg. *A última fase de surgimento de A Gaia Ciência*. cadernos Nietzsche, São Paulo, 6, 1999, p. 75-93.

STEGMAIER, Werner. *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche : coletânea de artigos: 1985-2009*. Jorge Luiz Viesenteiner e André Luis Muniz Garcia (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *O pessimismo dionisíaco de Nietzsche: interpretação contextual do aforismo 370 d'A Gaia Ciência*. Trad.: Jorge Luiz Viesenteiner Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 1, 2010, p. 35-60

TONGEREN, Paul Van. *O Filósofo como Clínico da Crítica à Cultura*. Trad.: Jorge Luiz Viesenteiner. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 2, 2010, p. 265-286.

_____. *O questionamento de Nietzsche*. Trad.: André Luiz Fávero. cadernos Nietzsche, São Paulo, 31, 2012, p.55-70.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. *Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é*. Campinas, SP: Editora PHI, 2013.

_____. *Nietzsche e o horizonte interpretativo de Crepúsculo dos Ídolos*. Philótophos, Goiânia, v.17, n. 2, 2012, p. 131-157.

WOTLING, Patrick. *As paixões repensadas: axiologia e afetividade no pensamento de Nietzsche*. Trad.: Ivo da Silva Júnior. cadernos Nietzsche, São Paulo, 15, 2003, p.7-30.