

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
COORDENAÇÃO DE CURSO/MESTRADO

Josimar Rodrigues Herculano

**ARTE COMO NECESSIDADE DA EXISTÊNCIA NA FILOSOFIA DE
NIETZSCHE**

João Pessoa/PB
2011

Josimar Rodrigues Herculano

**ARTE COMO NECESSIDADE DA EXISTÊNCIA NA FILOSOFIA DE
NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Filosofia da Universidade
Federal da Paraíba, em cumprimento às
exigências para obtenção parcial do
grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Robson Costa
Cordeiro

**João Pessoa/PB
2011**

Josimar Rodrigues Herculano

**ARTE COMO NECESSIDADE DA EXISTÊNCIA
NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE**

Trabalho dissertativo aprovado como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba.

Aprovado em 31 / Outubro / 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robson C. Cordeiro (UFPB/PPGF) – ORIENTADOR

Prof. Dr. Narbal Marsillac Fontes (UFPB/PPGF) – MEMBRO

Prof. Dr. Fernando M. Barros (UFCE/PPGF) - CONVIDADO

AGRADECIMENTO

Sou grato a todos os que tiveram a oportunidade, quiseram e puderam compartilhar comigo de algum modo e desde antes na realização deste trabalho dissertativo; estendo o meu regozijo por este feito a estas pessoas que devido à significativa quantidade, ficou inviável aqui tentar citá-las todas sem correr o risco imperdoável de esquecer alguém. Entretanto, gostaria de externar meus agradecimentos tão somente a três delas como representantes das demais. Agradeço ao professor Robson Costa Cordeiro por aceitar orientar-me, por sua paciência e tolerância além de imprescindível colaboração, como sendo o representante dos demais professores que nos ajudaram nesta tarefa, dos órgãos financiadores do curso e da própria instituição acadêmica como um todo; segundo, agradeço a minha esposa Maria de Fátima de Souza como a representante de meus familiares, sobretudo nossos dois filhos que todos juntos, deram também a sua contribuição nesta empreitada e por fim, agradeço a Betânia de Lourdes Soares Farias, minha amiga da Prefeitura Municipal de João Pessoa onde somos servidores, enquanto digna representante de todos os colegas da SEDEC e demais amigos de lá, de cá e alhures que doaram um pouco de suas vidas para que alcançássemos esta realização. Muito obrigado!

RESUMO

A arte que na filosofia de Nietzsche ocupa todo o tempo de sua vida e para além desta estende-se por toda posteridade é aqui neste escrito abordada como sendo, segundo o pensamento do filósofo, a mais elevada das formas existenciais. Uma constatação que submete de modo consequente ao entendimento e à compreensão de ser ela, a arte, sob todas as formas que suas musas a expressam - especialmente para Nietzsche no que refere à arte trágica na Grécia antiga -, muito mais do que parece, quer dizer, inversamente, que a própria existência se manifesta de modo necessário através da arte, portanto, que é impossível pensar uma e outra de uma forma desconexa. Mais do que uma simples conexão a existência, isto é, vida e arte no sentido nietzschiano, ou seja, enquanto criação, é uma e mesma coisa e que assim sendo, aparecem sob todas as formas cristalizadas daquilo que no fundo, não possui forma definitiva alguma ou como Nietzsche as descreveu conforme sua visão e interpretação dos mitos de Dionísio e Apolo. O primeiro mito como sendo o representante do disforme e do sem fundo, isto é, do caos ou o nada abissal; o segundo como sendo aquele que por sua vez, representa o apaziguamento da irrupção criadora, artística do ente desde o nada abissal aparecendo na superfície do existir normalmente e através do sentimento das formas belas, mas também pelo sentimento contrário do feio que, todavia, mesmo este último quando expresso esteticamente via embriaguez tanto dionisíaca quanto apolínea, só ocorre devido sua subordinação à criação *artística* natural das formas tanto belas quanto feias, isto é, por um *pathos* que possa apaziguar, ou seja, resistindo à inelutável *vontade* nietzschiana de *ser* de qualquer modo que venha a ser, e isto tudo, para além de bem e mal.

PALAVRAS CHAVES: Arte. Existência. Mito grego. Criação. Vontade.

ABSTRACT

The art that in Nietzsche's philosophy goes through all his lifetime and beyond that stretches for all posterity, is in this paper approached as being, according to philosophical thinking, the highest of the existential forms. In a consequent way, this leads to the understanding and acknowledgement that art is, in all the forms that it can be expressed by its muses - and especially for Nietzsche regarding tragic art in ancient Greece -, much more than what it seems to be, that is, inversely, the very existence manifests itself, necessarily, through art, therefore it is impossible to think of each one in an unconnected manner. More than a simple connection, existence, that is, life and art in a Nietzschean sense, in other words, creation, appear as all the crystalized forms of that that has no absolute shape or as Nietzsche described them according to his interpretation of the myths of Dionysus and Apollo. The first as being the representation of the misshapen and the hollow, that is, of the chaos and the abyssal darkness; the latter, on the other hand, as being the one that represents the rising of the being that, from the abyssal darkness, appears on the surface of existence usually and through the perception of the beautiful forms, but also through the opposing perception of the ugliness that, however, even the latter when expressed aesthetically through artistic inebriation both Dionysian and Apollonian, only occur due to its subordination to the natural artistic creation of both forms, beautiful and ugly, that is, through a soothing *pathos*, in other words, resisting against the unavoidable Nietzschean will to be in any way that it becomes, and all that, beyond good and evil.

KEYWORDS: Art. Existence. Greek myth. Creation. Will.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I	
ARTE GREGA ANTIGA NA VISÃO NIETZSCHIANA	
1.1. O mito de Apolo e Dionísio	11
1.2. O sonho apolíneo e a embriaguez dionisiaca	23
CAPÍTULO II	
TRAGÉDIA GREGA E SUA DISSOLUÇÃO SOCRÁTICA	
2.1. A tragédia	38
2.2. Herança socrática na arte trágica	52
CAPÍTULO III	
ARTE COMO VONTADE DE PODER	
3.1. Arte na relação com Verdade e Nihilismo	65
3.2. Arte como a mais elevada Vontade de Poder	89
CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS	113

TÁBUA DE ABREVIATURAS (PARA AS NOTAS)

A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude	VDM
Considerações extemporâneas	CEx
Crepúsculo dos ídolos	CIId
Diálogo com Nietzsche	DN
Doutrina da vontade de poder em Nietzsche	DVPN
Genealogia da moral: uma polêmica	GM
Introdução à tragédia de Sófocles	ITS
Mitologia grega	MG
Nietzsche e a vontade de poder como arte: uma leitura a partir de Heidegger	NVPA
Nietzsche I.....	NI
Nietzsche II	NII
O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche	NTr
O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo	NTHP
Os deuses da Grécia	DG
Vontade de poder	VP

INTRODUÇÃO

Em que medida a Arte pode ser interpretada não somente como expressão estética da vida, ou seja, como “belas artes”, mas também como um fenômeno que representa a criação da própria Existência, quer dizer, correspondente ao pensamento nietzschiano da compreensão geral de vida como significativa arte de criar? É a partir do enfrentamento dessa questão que nos propusemos a pesquisar a arte não apenas em seu sentido esteticamente compreendido, mas também como ato criador, de eclosão e manifestação da vida, conforme preconiza a filosofia de Friedrich Nietzsche.

Inicialmente, conforme o acima exposto, essa tarefa pressupõe a definição do filósofo sobre a “arte” que adiantamos ser oposta ao entendimento cristalizado, ou seja, enquanto tal entendimento significar tão somente estética. Segundo o pensamento de Nietzsche, arte quer dizer “criar”, no sentido da criação do *ser* que irrompe ao modo do vir a ser, e aí, subjaz a questão: o que significa o *ser* como arte criadora da existência, na perspectiva da filosofia nietzschiana? Para responder a essas e a outras perguntas que irão se apresentando, tentamos, mais à frente, realizar este trabalho de investigação do pensamento de Nietzsche delimitando, em boa medida, não apenas o seu próprio conceito de arte, mas também a maior parte dos variados temas a ela diretamente ligados, como, por exemplo, os mais conhecidos, a saber: “Verdade, Niilismo, Eterno Retorno” e, sobretudo, “Vontade de Poder”, considerado o tema central de sua filosofia.

No primeiro capítulo, investigamos qual a visão do então jovem professor Nietzsche sobre a arte grega. A princípio, tratamos da historiografia dos significados mitológicos dos deuses Apolo e Dionísio na Grécia antiga, correspondentes aos impulsos apolíneo e dionisíaco, e sua relação com os conceitos de “sonho” e “embriaguez” nietzschianos, respectivamente, sobretudo o conceito de “embriaguez”, com base na compreensão de sua obra posterior, “Crepúsculo dos ídolos”, onde tal conceito se eleva, de modo exclusivo, a uma maior significação da união necessária daqueles dois impulsos.

No segundo capítulo, buscamos compreender a Tragédia grega, sua dissolução em face do socratismo e as principais consequências desse fatídico acontecimento criticadas por Nietzsche, notadamente sua influência sobre o pensamento platônico, que resultou na educação e no desenvolvimento geral do Cristianismo, denominado pelo filósofo de “platonismo para o povo”.

Finalmente, no terceiro capítulo, abordamos a arte como o fenômeno mais elevado daquilo que é considerado o epicentro da filosofia nietzschiana conforme já apontamos acima, a Vontade de Poder, relacionado à sua íntima imbricação com as questões da Verdade, do Nihilismo e do Eterno Retorno. No que respeita a investigar a arte mesma, como a entende Nietzsche, tomaremos por fundamento de sua compreensão a respeito os seus principais escritos, diretamente relacionados com a arte, a partir de sua produção juvenil, como é o caso de “A visão dionisíaca do mundo”; “Introdução à tragédia de Sófocles” e, principalmente, o clássico “O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo”.

Além das obras acima mencionadas, faremos uso de outras relevantes já pertencentes à fase intermediária do pensamento de Nietzsche, entre elas, “Considerações extemporâneas”, assim como as da fase madura de sua filosofia, que tratam também, diretamente ou não, da questão da arte, como em “Crepúsculo dos ídolos”, já citado, “Genealogia da moral”, “Ecce homo”; “A gaia ciência”; “Humano demasiado humano” e, sobretudo, a obra escrita postumamente, “Vontade de poder”, de onde se podem extrair muitos de seus fragmentos originais, respeitante ao assunto.

Utilizaremos, ainda, sempre quando se fizer necessário, obras de alguns dos seus críticos e/ou comentadores, como Martin Heidegger, Gianni Vattimo, Wolfgang Müller-Lauter, Gilvan Fogel, Roberto Machado, Márcio Benchimol e Robson Cordeiro e possíveis outros da tradição filosófica que possam nos apoiar nessa tarefa.

CAPÍTULO I

ARTE GREGA NA VISÃO NIETZSCHIANA

1.1. O mito de Apolo e Dionísio

Dionísio é o deus do vinho, da música e da alegria extasiantes, das festas orgiásticas, dos bacanais, do disforme horror, da desmesura, do indeterminado, da finitude, portanto, do próprio fluxo da vida; enfim, da natureza *terrível* e que significa, na filosofia de Friedrich Nietzsche, a representação do necessário impulso fomentador da irrupção caótica originária, o qual, no mesmo *instante* de sua irrupção, surge como o substrato da formação existencial da ordem cósmica, que se constitui, em seu devir, através da participação (na aparência) de outro impulso vital representado pelo deus da beleza, Apolo.

Fundado nesse significado mítico, o dionisíaco corresponde àquele impulso de irrupção violenta, dolorosa, horripilante e tenebrosa da natureza que, todavia, manifesta-se transfigurada pela aparência apolínea de suas formas, geralmente belas, mas, por vezes, também através da expressão do feio, segundo o entendimento de que toda criação está para além das expressões *sentidas* esteticamente como belas ou feias. Porém, o que importam essas interpretações dos mitos dionisíaco e apolíneo para o pensamento do jovem Nietzsche? De modo mais significativo, a partir dessa questão da arte nietzschiana, trata-se do *pensamento* de uma “abertura” de vida para a possibilidade do desvelar-se da própria vida, através da visão extemporânea do filósofo que, reconhecidamente e conforme pensa Martin Heidegger, em sua obra *Nietzsche*¹, ele foi o pioneiro, nesses dois milênios, da Tradição filosófica, quem alcançou, na Modernidade, o mérito de realizar o “acabamento” da Metafísica, de conquistar o seu cume mais elevado.

No geral, em filosofia, como sabemos, a questão, por excelência, é a do Princípio e, justamente, para o jovem Nietzsche, o mito dionisíaco é a sua versão metafórica para a questão da Origem: Dionísio como a representação artística do caos originário ou Existência, porém, já transfigurada pela aparência apolínea, quer dizer, também como arte, no sentido da criação das formas inteligíveis e belas, portanto, como suportáveis à constituição humana que, mais das vezes, é avessa ao disforme e horroroso. Por isso, o jovem Nietzsche vai entender a existência

¹ HEIDEGGER, M. *Nietzsche I*. Tradução de Marcos Antônio Casa Nova. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2010.

como aquilo que é a união desses dois impulsos fundamentais e imprescindíveis, o dionisíaco e o apolíneo, isto é, do movimento dinâmico do Uno ilimitado e sua individuação, como constituintes da multiplicidade vital.

Assim, a arte, enquanto signifique criação da vida, é o próprio surgir existencial dionisíaco-apolíneo, quer dizer, é o irromper do caos originário, *arché* ou princípio que, sendo um absoluto disforme, *en-forma-se* de modo apolíneo, no mesmo instante em que surge. Nesse sentido, tal compreensão cabe à ilustração das palavras de Nietzsche, no fragmento nº 853, escrito em 1888 e constante na obra póstuma “Vontade de poder”², intitulado “A arte no ‘nascimento da tragédia’”, em que esse filósofo se refere à sua primeira obra de 1871, isto é, “O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo”, como segue: *No prefácio, com o qual Richard Wagner é como que convidado para um diálogo, aparece essa profissão de fé, esse evangelho de artistas, “a arte como a tarefa própria da vida, a arte como sua atividade metafísica...”*³

Essa última citação resume como Nietzsche começou a deter-se e expor ao mundo o seu pensamento sobre a questão da arte não apenas como estética, quer dizer, representativa das formas da Existência, porém, como sua própria atividade criadora, de modo que a apreensão do significado dos impulsos apolíneo e dionisíaco nos remeterá a uma melhor compreensão da arte em Nietzsche, em sua máxima forma representativa, ou seja, no molde da Tragédia, sobretudo da tragédia grega antiga, em seus elementos constitutivos, cuja essência é a música dionisíaca.

Como é sabido, Nietzsche nunca foi um pensador apolíneo, porém, fundamentalmente dionisíaco. A razão disso encontra justificativa, por exemplo, nas palavras do comentador Roberto Machado, quando afirma em determinada passagem de sua obra “O nascimento do Trágico”⁴: *[...] se Nietzsche não se denomina um filósofo apolíneo, é porque vê nisso uma limitação ou uma insuficiência, no sentido de que, abandonado a si mesmo, o saber apolíneo transforma-se em saber racional.*⁵

Isso, no entanto, não quer dizer que Nietzsche fora um ferrenho apologista dos fundamentos do acabamento apolíneo, considerando a expressão *acabamento* como a máxima cristalização do impulso dionisíaco, mas, tão somente, um necessário e inevitável executor da tarefa de sua lembrança, no sentido de que o esquecimento ou a negação dessa união entre o impulso apolíneo e o dionisíaco resultaria, sobretudo, a partir da modernidade, naquela maior

² NIETZSCHE, F. *A vontade de poder*. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes, Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2008;

³ Idem, p. 427;

⁴ MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, Editora Jorge Zahar, Rio Janeiro, 2006;

⁵ Idem, p. 211.

ilusão por um mundo verdadeiro, aos moldes daquilo que, mais tarde, Nietzsche chamaria de *platonismo para o povo*. Essa expressão, em sua mais nítida conceituação, ou seja, significando Cristianismo, não é objeto maior de nossa investigação. De sorte que agora podemos aprofundar alguns outros importantes aspectos dos deuses Apolo e Dionísio que, segundo Walter Friedrich Otto, em sua obra “Os deuses da Grécia”⁶, esta, inicia-se de modo forçoso com a descrição do mito de Apolo, devido ao fato de ser esse um deus grego, anterior a Dionísio, que proveio da Ásia, conforme segue abaixo:

A grandeza do Apolo homérico é enobrecida pela elevação espiritual. Os artistas dos séculos pós-homéricos rivalizaram na busca de mostrar em sua imagem o que há de mais sublime, vitorioso e lúcido. O Apolo do Templo de Zeus, em Olímpia, é inesquecível para quem quer que o tenha visto alguma vez. A nobreza resplandece em seu rosto, onde os grandes olhos despedem um olhar soberano. Em seus lábios fortes e nobres mostra-se um traço fino, quase melancólico, de sublime sabedoria.⁷

Essas palavras nos anunciam o teor essencial dos poderes de um dos deuses responsáveis pela configuração do mundo, em formas condizentes com a capacidade da natureza humana para suportar a realidade da existência em seus aspectos gerais de dor e prazer. Mas quais são os principais, entre os diversos atributos de Apolo, o deus da beleza - oriundo do Monte Olímpia grego - aqueles que constituem, no conjunto, o impulso apolíneo? Para o que, antes, Otto assevera:

Nada caracteriza melhor o Apolo pós-homérico que o conceito de *sophrosýne* com que inicia sua fala homérica [...]. “Conhece-te a ti mesmo!”, conclama ele ao visitante do seu templo délfico. Isso significa [...]: “conhece o que é o homem e como é grande a distância que o separa da majestade dos eternos”: reconhece os limites da humanidade! [...]⁸

O termo *sophrosýne*, grosso modo, quer dizer: moderação, prudência, justa medida, autocontrole, temperança. Otto refere-se ao primeiro daqueles principais atributos, isto é, a pureza, conforme afirmação que segue:

No domínio homérico não se quis tomar conhecimento de perigos demoníacos. Porém, o Apolo homérico manifesta uma forma mais elevada de pureza, a mesma que ele proclamou de forma impressionante em Delfos, ao par das prescrições relativas à expiação, e isso deveria prevenir-nos de não compreender em um sentido superficial o modo apolíneo de purificação. O homem deve resguardar-se dos perigos que pode

⁶ OTTO, W. F. *Os deuses da Grécia. A imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução: Ordep Serra. Odisseus Editora, São Paulo, 2005;

⁷ Idem, p. 53;

⁸ Idem, p. 57/8.

evitar através da depuração de seu ser interior. Mais ainda: o deus propõe o ideal de uma atitude tanto exterior como interior que, prescindindo das conseqüências, pode considerar-se como pureza em sentido superior.⁹

A última frase dessa citação - *o deus propõe o ideal de uma atitude tanto exterior como interior que, prescindindo das conseqüências, pode considerar-se como pureza em sentido superior* - faz alusão à inscrição “Conhece-te a ti mesmo!”, no templo délfico, referido na citação anterior, representado pela nomeação de Sócrates como o seu mais insigne executor que, como veremos adiante, fiel ao significado dessa expressão, tornou-se também o paradigma da morte da tragédia grega antiga, como poderemos, mais à frente, entender por qual razão.

Outros importantes atributos de Apolo, representados, agora, pelos efeitos produzidos tanto pelo som da música que o deus faz com a sua lira quanto pelo uso que ele faz de seu arco e flechas, são os atributos do conhecimento e da justiça. Em relação ao primeiro, inicialmente, Otto afirma: *Qualquer que fosse o meio através do qual ela fosse comunicada, a misteriosa sabedoria sempre estava relacionada com uma singular exaltação do espírito. E essa nos evoca a poesia e a música.*¹⁰

Então, há de se perguntar: como a música apolínea se faz representar como exaltação espiritual da sabedoria, quer dizer, do conhecimento? No caso segundo - as flechadas do deus Apolo - além do conhecimento, remetem ao conceito de justiça aí representado, o qual parece não se coadunar com o efeito fatal da morte, pois que a ação infalível do deus flecheiro se opõe à natureza do senso comum que, não raro, repele a finitude em todas as suas formas de manifestação. Mas, voltando ao específico atributo do conhecimento, no que respeita à música apolínea como exaltação da sabedoria, Otto assegura:

Na música de Apolo, ressoa o espírito de todas as formações viventes. Ouvem-na com deleite os amantes do mundo claro e bem conformado, regido pelo excelso pensamento de Zeus; mas para todos os seres desmedidos e monstruosos ela soa estranha e adversa. [...] Harmonia e beleza constituem a essência e a eficácia dessa música. Ela domina todo o ser bravio. Mesmo as feras rompantes das matas são fascinadas por ela [...]. Até as pedras seguem o clangor da lira e se dispõem em muros. [...] Também o ser dos homens é conformado pela música de Apolo. Graças a ela, faz-se ele o seu melhor educador, segundo mostrou Platão [...], com maravilhosa penetração. [...] “Apiedaram-se os deuses do gênero humano oprimido. [...]”¹¹

Essa citação parece nos remeter à compreensão de que o sentimento deleitoso da música excelente e que invade o espírito é impossível de ocorrer sem o pressuposto do ouvinte,

⁹ Idem, p. 61;

¹⁰ Idem, p. 63;

¹¹ Idem, p. 64/5.

digamos, de *saber* um mínimo de si mesmo, como ser pertencente ao mundo e envolvido por ele, visto ser notório – em toda cultura humana - como a comum música, quer dizer, apolineamente cristalizada, está, de modo intrínseco, ligada às afecções do prazer e da dor, manifestadas nos movimentos que revelam um determinado nível de conhecimento que o corpo afetado reconhece e demonstra como efeito dela. E como veremos melhor adiante, a música, em sua bela forma apolínea, outra coisa não é senão a manifestação dionisíaca de um modo excelso da arte, enquanto esta representa a maneira elevada da vida para o que, em Nietzsche, já o sabemos, é caos originário, criador ou Vontade.

De sorte que, colocada assim, a representação da música produzida pela lira de Apolo, especificamente relativa ao conhecimento, qual é, então, sua relação com o problema da justiça apolínea, representado pela ação de seu arco e flecha? Sempre recorrendo a Otto, ele anuncia, como que o início de uma possível resposta para a última questão, o que segue imediatamente abaixo: *E agora, finalmente, chegamos ao que junto com a lira, é o atributo mais famoso e importante de Apolo – conquanto, à primeira vista, um não pareça ter com o outro nenhuma relação (e por mais que os dois sejam com freqüência mencionados juntos): falamos do arco.*¹²

Inferimos, desta última citação, que a relação entre a vibração do som da música produzido pelas cordas da lira e a vibração da distensão da corda do arco representativos do conceito de conhecimento e do de justiça apolíneo, parece situar-se não propriamente na diferença ou mesmo na qualidade de tons entre tais vibrações; ao contrário, a diferença parece mais estar na intensidade com que elas atingem seus alvos, seja pelo som da música ou pelo som do impulso dado pela corda às flechas disparadas pelo arco, quer dizer, pela profundidade dos conhecimentos alcançados, que influirão diretamente na determinação da mais excelsa justiça. Quanto a isso, Walter Otto assevera:

Porém, o mais notável é que suas flechas também provocam um maravilhoso desfalecer. Voam invisíveis e portam morte suave que surpreendem o homem e conserva-lhe o semblante fresco como o de um adormecido [...]. Um deus diante do qual mesmo os mais fortes sucumbem, quando é chegada sua hora, nem por isso é um deus da morte. E evidentemente ele não é nada disso quando aniquila perigosos gigantes e monstros como os Alóades [...] e os dragões de Delfos. No começo da *Ilíada*, ele aparece como um justiceiro e seu olhar sombrio se compara com a noite assim como o de Heitor, quando esse irrompe no acampamento grego [...], ou com o de Hércules, que até mesmo no Hades distende seu arco [...]. Porém, a outros, que não confronta na qualidade de vingador, ele atinge com flechas suaves, tanto que desfalecem de súbito, de uma forma maravilhosa, parecendo apenas adormecer – e isso de modo algum é próprio de um deus da morte.¹³

¹² Idem, p. 65;

¹³ Idem, p. 66/7.

Nesse fragmento, está muito claro que as suaves flechas disparadas do arco apolíneo, que resultam numa morte do mesmo teor, revelam também, em primeiro lugar, a inevitabilidade da finitude e, em segundo, que há mortes e mortes, isto é, que a justiça, nesse instante final, também se realiza sob a influência de Apolo. Por fim, desses principais atributos de Apolo, como uma generalização dos demais, resta mencionar aquele que é imbuído dos aspectos da claridade e da forma, isto é, o atributo da *distância*. Entretanto o que significa distância em Apolo? A princípio e grosso modo, ao senso comum, *distância* parece querer dizer algo como prevenção, afastamento ou observar de longe; porém, para além dessa mais simples interpretação, o conceito de distância concernente à representação do impulso apolíneo significa propriamente, segundo a apurada pesquisa de Otto, o que segue de mais expressivo:

Em Apolo saúda-nos o espírito do conhecimento contemplativo que confronta a existência e o mundo com uma liberdade sem par – o autêntico espírito grego, predestinado a criar não só inúmeras artes, mas também a ciência. Ele foi capaz de contemplar o mundo e a existência como forma, com um olhar livre do anseio e da nostalgia da salvação. Na forma, o que há de elementar, passageiro e individual no mundo é superado, mas seu ser é reconhecido e confirmado. Para ir-lhe ao encontro, requer-se uma distância inacessível a qualquer negação do mundo.¹⁴

Assim, *harmonia, beleza, pureza, conhecimento, justiça e forma*, segundo Walter Otto, a nós se apresentam como sendo o suprassumo dos conceitos representativos do deus Apolo e que, a princípio, contrapõem-se ao impulso dionisíaco e a ele se une, posteriormente, para, depois, conforme a concepção nietzschiana, configurar a verdadeira realidade do mundo, isto é, a da aparência, como também o demonstra Otto nesta passagem anterior:

Apolo rejeita o demasiado próximo, o acanhar-se das coisas, o olhar difuso, e também o ensimesmamento da alma, a embriaguez mística, o sonho extático. Não quer a alma, e sim o espírito, ou seja, o movimento que se livra da proximidade e de seu peso, de seu torpor e de sua estreiteza: superior distância, amplo descortino. É com o ideal da distância que Apolo confronta a exaltação dionisíaca. Para nós, é ainda mais significativo o seu erguer-se, com fortíssima oposição, contra o que alcançaria as máximas honras mais tarde, no cristianismo.¹⁵

Após a clarividência constante da precedente citação sobre o atributo apolíneo da *distância*, agora, em nome da necessária união dos impulsos apolíneo e dionisíaco, vejamos como aqueles que, semelhantes ou coadunados ao pensamento de Nietzsche, se não propugnam pela necessidade causal dessa união, quer dizer, da força do deus Dionísio, ao menos são forçados a fazer o registro histórico do que foi essa necessidade mitológica. Antes, é muito

¹⁴ Idem, p. 70;

¹⁵ Idem, p. 69.

interessante observar que, não por acaso, da principal obra até aqui consultada de Walter Otto sobre os deuses da Grécia antiga, ela não se propõe a tratar Dionísio como tal, isto é, como um original deus grego, mas, apenas, como um esporádico deus agregado à religião olímpica, porque, de fato e como se sabe, Dionísio não era um originário deus grego, mas proveniente da Ásia. Trataremos, a seguir, dessa questão que, segundo outros autores que tratam do assunto, como é o caso de Junito de Souza Brandão, em sua obra “Mitologia Grega”,¹⁶ a imposição do deus Dionísio se dá conforme o crescimento das forças sociopolíticas e econômicas de outros Estados, em termos modernos.

Por outras palavras se trata da imposição cultural de outros povos que procuravam se expandir e conquistar povos considerados menos fortes, como fora para os persas aquela fabulosa civilização dos gregos antigos que, evidentemente, para não sucumbir, de chofre, num único golpe, lutavam e, à medida que resistiam aos golpes dos invasores, quisessem ou não, iam sendo, pouco a pouco, infiltrados em sua cultura geral pela cultura forasteira desde antigas eras.

Fatalmente, nesse processo de sobrevivência, assimilavam alguns aspectos ou mesmo a maioria das crenças e dos costumes de tais culturas estrangeiras que, para além de parecerem ou ainda serem simplesmente reconhecidas como *locais* de uma determinada região da Terra eram, entretanto, de cunho universal, como é o caso do impulso dionisíaco, representado pelo inconfundível caráter do deus Dionísio, que fora subsumido de um modo forçoso, que dizer, contrário às conveniências sociopolíticas e econômicas da religião grega olímpica, portanto, sem qualquer possibilidade de escolha. Essa assertiva pode ser constatada com a colocação que Roberto Machado faz em sua já citada obra, como segue:

O que é, então, o dionisíaco nietzschiano? Fundamentalmente, o culto das bacantes. Isto é, o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos. O culto dionisíaco, em vez de delimitação, calma, tranqüilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel.¹⁷

Assim, continuemos nossa investigação até que alcancemos uma condição de compreender bem mais a visão filosófica de Nietzsche quanto à importante influência do deus do vinho, Dionísio, quer dizer, do impulso dionisíaco, numa íntima união com o deus da beleza,

¹⁶ BRANDÃO, J. Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II, 18ª. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 2009;

¹⁷ Idem, p. 214.

Apolo, isto é, com o impulso apolíneo, para o caso da arte, em geral, e da arte grega, em particular, sobretudo no teatro grego, tanto para o desenvolvimento quanto para a dissolução da tragédia, enquanto esta signifique a principal forma de expressar tal arte.

Então, entendido o seu significado, poderemos nos elevar a um sentido superior de arte, para além do seu mero conceito, geralmente fundamentado, do ponto de vista estético, pelas determinações da individualidade das próprias obras de arte e/ou das ações artísticas, como bem nos levam a entender as observações do filósofo Martin Heidegger, em sua obra “A origem da obra de arte”¹⁸; de modo que, retomemos Brandão para ver agora como este pode nos municiar com suas preciosas ilustrações sobre o significado do deus grego Dionísio. Inicialmente, ele nos informa o que segue: *DIONISO [...] é palavra ainda sem etimologia definida. Talvez o teônimo seja um composto do genitivo (Dio(s) – nome do céu em trácio e de (Nysa), filho, donde Dioniso seria “o filho do céu”*¹⁹.

O autor, além de nos lembrar dos mais conhecidos epítetos de Dioniso, isto é, *Baco* - que não é romano, porém grego - *Iaco*, *Brômio* e *Zagreu* - assinala que o deus Dionísio, o filho do céu, é conhecido, entre outros, como o deus do êxtase, do entusiasmo, da metamorfose, da vegetação e dos campônios, estes dois últimos numa referência ao contínuo e ininterrupto semear, frutificar e amadurecer da vida.

Em seguida, demonstra que o então deus estrangeiro, Dionísio, proveniente da Ásia, ao contrário dos demais, é o único deus olímpico filho de Zeus com uma mortal, a princesa tebana Semele - genitora do segundo Dionísio. Justamente devido a essa sua natureza imortal divina, ao seu modo eterno do morrer e renascer, é que se constituirá nele aquele único caráter que, nas formas de manifestar sua existência mítica, somente são possíveis por uma simbiose genética igual à que se lhe configurou desde a sua primeira geração, mais conhecido pelo epíteto de Zagreu.

Assim, para que não nos alonguemos naqueles já por demais e bem conhecidos atributos do deus Dionísio, vamos atentar para o caso, tão somente, da razão e da necessidade do acontecer e desaparecer desse Zagreu, ou seja, do primeiro Dioniso entre os demais que surgem em todas as interpretações do mito, indistintamente. Assim, esclarece-nos Brandão:

Um deus importado não penetra na Grécia sem um batismo de ordem mítica. [...] De posse do filho de Zeus, os enviados de Hera *fizeram-no em pedaços; cozinham-lhe as carnes num caldeirão* e as devoraram. Zeus fulminou os Titãs e de suas cinzas nasceram os homens, o que explica no ser humano os dois lados: o bem e o mal. A nossa parte titânica é a matriz do mal, mas, como os Titãs haviam devorado a Dioniso,

¹⁸ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Ed. Edições 70, São Paulo, 2008;

¹⁹ MG, op. cit., p. 117.

a esse se deve o que existe de bom em cada um de nós. Na “atração, morte e cozimento” de Zagreu há vários indícios de ritos iniciáticos. Diga-se, logo, que, sendo um deus, Dioniso propriamente não morre, pois que o mesmo renasce do próprio coração. A morte, desse modo, não afeta a imortalidade do filho de Zeus, donde provém, certamente, sua identificação com Osíris o “morto imortal” [...] e com o imortal deus da morte, Plutão [...].²⁰

Veja-se que essa citação já denota aquele sentido que, na imagem do despedaçamento do deus e de seu ressurgimento, somados a outros, a partir do nascimento do segundo Dionísio, dão origem aos demais e vários significados traduzidos no modo filosófico, como é nesse caso, em particular, o conceito do eterno *devenir*, que, por sua vez, será o fundamento essencial, assim como a justificativa de outros importantes conceitos que se fazem presentes no pensamento nietzschiano. Portanto, para o completo entendimento da gênese do deus, vejamos agora aquela bem mais conhecida versão mítica do surgimento do segundo Dionísio, conforme consta na mesma explanação de Brandão:

[...] fecundada por Zeus, Sêmele ficou grávida do segundo Dioniso. Hera, no entanto, estava vigilante. [...]. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se lhe apresentasse em todo o seu esplendor. O deus advertiu a Sêmele de que semelhante pedido lhe seria funesto, uma vez que um mortal, revestido da matéria, não tem estrutura para suportar a *epifania* de um deus imortal. Mas, como havia jurado pelas águas do rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, Zeus apresentou-se-lhe com seus raios e trovões. O palácio da princesa incendiou e essa morreu carbonizada. [...] Zeus recolheu apressadamente do ventre da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que completasse a gestação normal. [...] Temendo novo estratagema de Hera, Zeus transformou o filho em *bode* e mandou que Hermes o levasse, dessa feita, para o monte Nisa, onde foi confiado aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros, que lá habitavam numa gruta profunda.²¹

Desde essa exposição da gênese tanto do primeiro quanto do segundo Dionísio, em continuação, retomemos e atentemos agora - no que se refere àquela imposição cultural como fundamento e origem do deus Dionísio - para aquilo que antes já nos historicava Brandão, isto é, a imposição sociopolítico-econômica, conforme segue logo abaixo:

Viu-se que o deus do êxtase e do entusiasmo, até mais ou menos a década dos anos 1950, era considerado como uma divindade que chegara tardiamente à Hélade. Pois bem, a partir de 1952, as coisas se modificaram: é que a decifração de uma parte dos hieróglifos cretomicênicos [...], demonstrou que o deus já estava presente na Hélade, pelo menos desde o Século XIV ou XIII a. C., conforme atesta a tableta X de Pilos. Há de se perguntar por que um deus tão importante, já documentado no Século XIV, só se manifesta e de forma aparentemente grotesca, no Século IX, e só a partir dos fins do Século VII a. C. tem sua entrada solene na mitologia e na literatura? É quase certo que o adiado aparecimento de Dioniso e sua tardia explosão no mito e na literatura se

²⁰ Idem, *ibidem*;

²¹ Idem, p. 124/5.

deveram sobretudo a causas políticas. [...]. Com seu *êxtase e entusiasmo* o filho de Sêmele era uma séria ameaça à *polis* aristocrática, à *polis* dos Eupátridas, ao *status quo* vigente, cujo suporte religioso eram os aristocratas deuses olímpicos.²²

Como se observa, por consequência desse recente, já melhor e mais importante esclarecimento de Brandão contido nas últimas citações, alguns desdobramentos da origem e da natureza do deus grego Dionísio se nos apresentam para atender ao nosso intuito maior. Um desses desdobramentos diz respeito ao caráter universal do impulso dionisíaco que, de modo inelutável, impõe-se como aquela necessidade ciosa e passiva de ser plasmado pelo seu oposto, o impulso apolíneo, que se desvela também através de conformações políticas, segundo nos informa Brandão na citação acima. Tais conformações expressam, conforme o pensamento mítico de Apolo e de Dionísio, a união de dois impulsos – o dionisíaco e o apolíneo - isto é, como a expressão apolínea de uma reação política antidionisíaca.

Outra significativa consequência da tentativa de se ocultar Dionísio como um legítimo deus grego e que se impôs de fora, quer dizer, como o universal “[...] impulso da criação na Vontade [...]”²³, expressão contida numa nota de rodapé, a de nº 33, de um dos tradutores de “A visão dionisíaca do mundo”²⁴, do então jovem professor de Filologia na Basiléia, porém, num outro contexto, mas que também é perfeita para o nosso propósito, é o fato de, no apogeu da civilização grega antiga, alguns dos seus mais importantes valores, como os da religião olímpica e as instituições políticas e democratas da Grécia arcaica e, sobretudo, os morais, correspondentes àqueles da *sophrosýne* que, enquanto conceito, isto é, o de *valor* – esse que também já era fundamental no pensamento do jovem Nietzsche - desde as calendas gregas, terem sido contestados através da presença e da imposição do deus Dioniso na Hélade.

Isso significa dizer que o dionisíaco, como representação de um horroroso fundo sem fundo, irrompe na forma, mais das vezes, porém nem sempre, bela, da superfície apolínea. Assim o atesta a próxima passagem da obra em tela, com um conteúdo atribuído a outro estudioso do assunto, Mircea Eliade²⁵, que o mesmo Brandão faz consultar sempre com a intenção de reforçar as suas afirmações, o que podemos conferir neste fragmento:

A respeito dessa oposição feita à penetração do culto de Dioniso na Grécia escreveu Mircea Eliade: “Qualquer que seja a história da penetração do culto dionisíaco na Grécia, os mitos e os fragmentos mitológicos que aludem à oposição encontrada têm

²² Idem, p. 121;

²³ NIETZSCHE, F. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução: Marco Casanova. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2005, p. 18;

²⁴ Conforme nota anterior;

²⁵ MG, op. cit., p. 130.

uma significação mais profunda: eles nos informam ao mesmo tempo da experiência religiosa dionisíaca e da estrutura específica do deus. Dioniso devia provocar resistência e perseguição, pois a experiência religiosa, que suscitava, punha em risco todo um estilo de vida e um universo de valores. Tratava-se, sem dúvida, da supremacia ameaçada da religião olímpica e de suas instituições. Mas a oposição denunciava ainda um drama mais íntimo, e que aliás está abundantemente atestado na história das religiões: a resistência contra toda experiência religiosa *absoluta*, que só pode efetuar-se, negando-se o *resto* (seja qual for o nome que se lhe dê: equilíbrio, personalidade, consciência, razão, etc.)” [...].²⁶

Conforme já acentuamos, para além das conveniências sociopolíticas e econômicas, o deus grego Dioniso, proveniente da antiga Frígia, invadiu a Grécia e terminou se impondo, de modo necessário, depois de vários séculos de resistência de todo o mundo grego. Segundo a síntese do último fragmento, no final de contas, isso aconteceu pelo fato incontestável da união do próprio impulso dionisíaco com o impulso apolíneo, quer dizer: através do *princípio de individuação*, conforme também o entendimento desse famoso conceito escolástico, expresso por um dos mestres de Nietzsche, Artur Schopenhauer²⁷, transformando-se aqueles dois num único e inseparável impulso, isto é, na forma cristalizada do impulso apolíneo-dionisíaco. Isso fez parecer que a existência, assim como a conhecemos é, a expressão dessa força única – a apolíneo-dionisíaca.

Por conseguinte, trata-se de um assunto que, no momento mais oportuno, Nietzsche deve falar. Antes, porém, retomemos mais um pouco a questão do deus Dionísio. È sobremaneira importante lembrar, como parte da essência do significado do mito de Dionísio, as festas em sua honra, sobretudo como deus do vinho: [...] *em Atenas se celebravam quatro grandes festas em honra do deus do vinho: Dionísias Rurais, Leneias, Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias e Antestérias* ²⁸. As festas chamadas Dionísias Urbanas, seguramente, correspondem à continuidade do nosso propósito investigativo, pois que, era nessas festas onde aconteciam os concursos de Coros Ditirâmicos, em cujo bojo se encontra inseridas as apresentações de tragédias, fenômeno absolutamente fundamental para o desenvolvimento do efusivo pensamento filosófico do então jovem professor de filologia, Nietzsche, na Basileia e que lhe custou tantos desafetos. Vejamos, então, o que destaca Brandão sobre isso:

As *Dionísias Urbanas* celebravam-se na primavera, no mês *Elafebólion*, fins de março, e a elas acorriam todo o mundo grego e embaixadores estrangeiros. Duravam seis dias. O primeiro era consagrado a uma majestosa procissão, de que a cidade inteira participava. Nessa procissão transportava-se a estátua do deus do Teatro, de seu templo, no sopé da Acrópole, até um templo arcaico de Baco, perto da Academia, de

²⁶ Idem, *ibidem*;

²⁷ SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barboza. Editora UNESP, São Paulo, 2011;

²⁸ MG, op. cit., p. 131.

onde o ícone era solenemente levado e colocado, por fim, na Orquestra do Teatro, que, até hoje, tem o nome do deus e fica ao lado do santuário, de onde a estátua fora retirada. [...] Os concursos dramáticos ocupavam os três últimos dias. Sendo três os poetas trágicos admitidos em concurso, representava-se cada manhã a obra inteira de cada um deles, a saber, via de regra, no Século V a. C., uma *tetralogia*: três tragédias (de assunto correlato ou não), seguidas de um *drama satírico*.²⁹

Por fim, mesmo que pareça contraditório - o que antes precisa ser provado - que, de fato, tenhamos nos concentrado mais no aspecto sociopolítico-econômico das condições de possibilidades do surgimento do mito de Dionísio na Grécia antiga, como nos mostrou Brandão, em detrimento do aspecto, digamos, mais cultural expressado na última citação, se assim o fizemos, foi justamente porque pensamos ser tal aspecto, se não o principal, sem dúvida, ser ele também um daqueles importantíssimos componentes que servem como fundamento e consequência daquele outro aspecto essencial, ou seja, o da cristalização cultural pré-socrática, que, como se sabe, desenvolveu-se até alcançar o auge da tragédia grega antiga, isto é, a sua dissolução (da essência dionisíaca) com Sócrates, como veremos à frente.

Portanto vale a pena verificar, nas palavras que seguem, como é que de uma mais notável explicação para outra das versões atribuídas ao deus Dionísio, Brandão, ao mencionar um pouco antes a razão pela qual o deus ingressou na mitologia grega somente a partir de fins do Século VII a.C., expressada em sua resposta aparentemente simples, diz: [...] *A explicação não parece difícil. Dioniso é um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, deus das potências geradoras e, por isso mesmo, permaneceu por longos séculos confinado no campo [...]* ³⁰. Para justificar esta última passagem, ele recorre a outra apropriada nota explicativa, que conferimos a seguir:

Dioniso era um deus da *árvore* em geral. Como outros deuses da vegetação (Adônis, Osíris...) pereceu de morte violenta, mas retornou à vida. Sua morte, sofrimentos e nascimento eram representados em seus ritos. Assim, como toda e qualquer divindade da vegetação, que passa, como a “semente” uma parte do ano sob a terra, o deus do êxtase e do entusiasmo é também uma divindade crônica, que morre, renasce, frutifica, torna a morrer e retorna ciclicamente. O fato de Dioniso ser concebido sob forma animal, como *touro* ou *bode*, representa apenas o *espírito da vegetação*, o *espírito do grão*, que, no momento da colheita, se encarna num animal, em cujo corpo encontra guarida. [...] ³¹

Observe-se que, pelo entendimento da última citação, do substancial e diríamos até inovador na obra aqui consultada de Brandão, ainda que aparentemente sejam poucas as proposições apresentadas, sobretudo aquelas que justificam o longo silêncio de cunho político da presença do deus Dionísio na Grécia antiga, conforme ele nos assinalou anteriormente, esse

²⁹ Idem, p. 132/3;

³⁰ Idem, p. 128;

³¹ Idem, ibidem: conforme nota n° 7.

fato dá a compreender sobre o “quando” do inevitável pode ocorrer sem qualquer possibilidade de escolha, no caso, o próprio irromper da representação apolínea das forças dionisíacas, exemplarmente demonstrado pela precedente passagem.

No mais, entre outros importantes estudiosos brasileiros da mitologia grega que escreveram sobre o impulso apolíneo-dionisíaco, lembramos também o excelente trabalho de Márcio Benchimol que, em seu livro “Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche”³², traça um paralelo sob a tríade de tais estamentos e registra que um de seus fundamentos está assentado na ótica da *Metafísica de Artista*.

Por conseguinte, o inevitável vislumbrar dessas duas perspectivas dos mitos dos deuses Apolo e Dionísio e que resulta no sentido e significado do impulso dionisíaco-apolíneo, sobretudo sob a designação do acima mencionado conceito de *Metafísica de Artista*, se impõem agora, como uma necessidade de adentrarmos - de modo específico - no pensamento filosófico de Nietzsche, a partir dessas duas mais importantes representações míticas dos deuses olímpicos da Grécia pré-socrática.

Para darmos sequência a essa tarefa que nos propusemos a realizar, a partir do próximo ponto, fundamentado no precedente que nos informou algo sobre os mencionados deuses míticos, imiscuiremos numa investigação do pensamento de Nietzsche propriamente dito, concernente àquelas informações. Para isso, perguntamos: O que, para o pensamento nietzschiano, significativamente para a Filosofia e a Arte, nos diz o mito de Apolo e Dionísio que, numa ótica filosófica do artístico, fundamenta a Existência?

É o que vamos tentar responder em seguida, não com a pretensão de apresentar uma resposta pronta e acabada para a questão, até porque, além de isso não ser possível, não é nosso maior objetivo. Pretendemos, na verdade, investigar, entender e compreender as soluções que, para o filósofo Friedrich Nietzsche, se lhes apresentaram e que, agora, como sendo os assuntos mais propriamente filosóficos do seu pensamento, neles enveredaremos, através das próximas linhas expositivas.

1.2. O sonho apolíneo e a embriaguez dionisíaca

Todo o exposto visto no ponto anterior sobre os deuses gregos Apolo e Dionísio poderá agora nos subsidiar na investigação do pensamento nietzschiano no tocante à Arte, sobretudo a

³² BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. Editora Annablume/Fapesp, São Paulo, 2002.

arte trágica antiga, que, na Grécia arcaica, fora fundada por correspondência aos impulsos apolíneo e dionisíaco. Assim, poderemos prosseguir através das novas designações nietzschianas, isto é, as do “sonho” e da “embriaguez”; o primeiro, para o apolíneo, e o segundo, para o dionisíaco. Vejamos, então, o que diz, de início, o próprio Nietzsche, em “O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo”³³, em que enuncia:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los 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.³⁴

Conforme a citação acima, o conceito de sonho, na filosofia de Nietzsche, está intimamente ligado ao impulso apolíneo que, como já vimos, refere-se ao significado geral das formas belas, da harmonia, da proporção, da moderação, enfim, daquilo que é suportável e agradável aos sentidos humanos. Porém, qual a relação significativa entre o apolíneo e o sonho? Vejamos, entre outros modos e antes mesmo da publicação de sua já referida primeira obra, como Nietzsche elabora o que pensa dessa questão, em seu texto de juventude já citado, intitulado “A visão dionisíaca do mundo”, escrito em junho-agosto do ano 1870, como segue:

[...] Gozamos no entendimento imediato da *figura*, todas as formas nos falam; nada há de indiferente e desnecessário. No entanto, em meio à suprema vida dessa realidade de sonho temos ainda o transluzente sentimento de sua *aparência*. Somente quando esse sentimento cessa, começam os efeitos patológicos [delírio], nos quais o sonho não mais revigora e a força natural curativa de seus estados se interrompe. Porém, dentro daqueles limites [do sonho como aparência, ilusão], não são somente as imagens agradáveis e amistosas que procuramos em nós com aquela inteligibilidade universal: também o grave, o triste, o baço, o sombrio são contemplados [...] com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real. Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor [...] é o jogo *com o sonho*. [...] ³⁵

Da essência deste fragmento, alguns significativos desdobramentos impõem-se ao exemplo da frase final, onde consta o termo “jogo com o sonho” que, justamente, os tradutores logo se empenharam em explicar e que também reproduzimos *ipsis litteris*, na sequência:

[...] Nietzsche nos dá uma importante indicação para a compreensão do apolinismo: a pulsão apolínea estética natural do sonho é um jogo com a realidade – ou seja, como

³³ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2007;

³⁴ Idem, p. 24;

³⁵ VDM, op. cit., p. 5/6.

ilusão, o sonho é sempre um furtar-se à realidade, é sempre uma aparição que ilude sem chegar, porém, às conseqüências do real. A arte plástica é, correlativamente, um jogo com o sonho, obrigando as suas matérias plásticas a se conformarem com o sonho na realização da obra de arte (no que é inerente uma irremediável distância, uma eterna insatisfação). [...] ³⁶

De sorte que, em relação ao problema do sonho e pelo exposto até então, já se nos faz iluminar algo como resposta à questão colocada no início deste ponto que estamos a tratar. Porém, o “sonho apolíneo” diz muito mais para poder fazer frente à força da “embriaguez dionisíaca”. Nietzsche, ao colocar a pergunta sobre o surgimento de Apolo como “divindade artística”, explica que isso só é possível pelo fato de esse mito ser o representante onírico da bela aparência brilhante. Ainda no mesmo texto do jovem Nietzsche, vejamos o que ele afirma a respeito:

[...] A “beleza” é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente – quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser “solarmente” calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência. ³⁷

Retomamos a primeira frase da citação acima - “A ‘beleza’ é seu elemento: eterna juventude o acompanha” - para acentuar o fato de o tradutor da obra consultada expor outra importante explicação da passagem:

[...] A perspectiva artística na humanidade helênica surgiu com o apolinismo, de onde concluímos que para que Dioniso tivesse sido assumido artisticamente por essa humanidade fora necessário como antecedente justamente o apolinismo inaugurando a vocação estética essencial à civilização grega. Por isso o dionisismo culmina, segundo Nietzsche, com a obra de arte apolíneo-dionisíaca, ou seja, com a sua manifestação estética mais acabada. [...] ³⁸

Além desse último trecho, que esclarece o que diz o tradutor sobre o questionamento de Nietzsche a respeito de Apolo, é importante acentuar um significativo aspecto do deus da beleza, contido numa frase que também retomamos do trecho antecedente: “[...]. Ele é o ‘aparente’ por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que revela no brilho. [...]”, para extrair dela um maior e melhor sentido, referente ao aspecto da *aparência*.

³⁶ Idem, p. 6: conforme nota nº 4 do tradutor;

³⁷ Idem, p. 7;

³⁸ Idem, ibidem: conforme nota nº 7 do tradutor.

Essa ação pode ser plenamente justificada com outro epíteto subsumido pelo deus Apolo - o de Hélio - que, dentre os inúmeros conhecidos, como já acentuamos, podemos conferir através da já citada obra de Brandão, como essa outra designação é mais um dos atributos do deus Apolo a que Nietzsche se refere e que, denota a importância para o desenvolvimento da sua filosofia sobre a arte grega antiga. O que podemos conferir na fala de Brandão a respeito do deus Apolo/Hélio:

É necessário levar em conta uma longa evolução da cultura e do espírito grego e mais particularmente da interpretação dos mitos, para se reconhecer nele [Apolo], bem mais tarde, um *deus solar*, um deus da luz, de sorte que seu arco e suas flechas pudessem ser comparados ao sol e a seus raios. Em suas origens, o filho de Leto estava indubitavelmente ligado à simbólica lunar. No primeiro canto da *Ilíada*, apresenta-se como vingador, de flechas mortíferas: *O Senhor Arqueiro, o toxofóro, o portador do arco de prata, o argirótoxo*. Violento e vingativo, o Apolo pós-homérico vai progressivamente reunindo elementos diversos, de origem nórdica, asiática, egípcia e sobretudo helênica e, sob esse último aspecto, conseguiu suplantar por completo a Hélio, o “Sol” propriamente dito.³⁹

Convém acrescentar um reforço a estas palavras, através do que consta em nota explicativa de Brandão, referente ao significado do deus Hélio, que fora suplantado por Apolo, como podemos conferir no que segue:

Hélio, em grego [...] (Hélios), da raiz indo-europeia **sawélios*, “o que brilha”, é a personificação do Sol. Hélio, o Sol, pertencia à geração dos Titãs, portanto um deus anterior aos Olímpicos. Filho de Hiperion e Teia, tinha por irmãos a Eos (Aurora) e Selene (Lua), [...]. Casou-se com Perseis, filha de Oceano e Tétis. Foi pai da grande mágica Circe; de Eetes, rei da Cólquida; de Pasífae, mulher do rei Minos, e de Perses, que destronou a Eetes, mas acabou sendo morto pela sobrinha Medeia, quando essa retornou da Grécia. Hélio era representado como um jovem de grande beleza, com a cabeça cercada de raios, como se fora uma cabeleira de ouro. Percorria o céu num carro de fogo tirado por quatro cavalos de extraordinária velocidade: Pírois, Eoo, Éton e Flégon, nomes que traduzem fogo, chama e brilho. [...] Tendo perdido “o caminho”, Hélio tornou-se uma divindade secundária no Panteão helênico e, o mais tardar, a partir de Ésquilo, foi substituído por Febo Apolo. [...]⁴⁰

O conceito de *sonho* nietzschiano aplicado à filosofia da arte do então jovem Nietzsche, em seu aspecto da luminosa “aparência, revela-se como um dos fundamentos, senão o essencial, certamente um dos mais importantes para se compreender a “união milagrosa” entre o impulso apolíneo e o dionisíaco para o estabelecimento do único impulso apolíneo-dionisíaco, que se desvela como configurador da Existência.

O que diz, então, tal união configuradora? Para tentar responder a essa pergunta, necessário se faz abordarmos o conceito de *embriaguez* que, como está diretamente relacionado

³⁹ MG, op. cit., p. 86/7;

⁴⁰ Idem, p. 87: conforme nota nº 1.

aos atributos do deus Dionísio, poderá fornecer o fundamento daquilo que Nietzsche já acentuava na obra acima citada, “A visão dionisíaca do mundo”, em que ele diz: *O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e na embriaguez.*⁴¹

São dois estados que se manifestam intrínsecos um ao outro, como algo que Nietzsche considerou ser um dos maiores problemas para a *ciência*, quer dizer, da Metafísica que, nesse caso específico, significa *Metafísica de artista*, portanto, respeitante à arte no sentido da criação, da vida, e que, dezesseis anos depois de sua tentativa de autocrítica da sua primeira obra, observou:

[...] não quero encobrir de todo o quanto ele [o livro] me parece agora desagradável, quão estranho se me apresenta agora, dezesseis anos depois – ante um olhar mais velho, cem vezes mais exigente, porém de maneira alguma mais frio, nem mais estranho àquela tarefa de que esse livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se – *ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...*⁴²

Essa assertiva que, entre outras, também se refere ao conceito de “ciência”, como um saber ontológico, justifica-se porque tal conceito, aqui, está diretamente ligado ao problema da arte em geral, da forma como é entendida, o que denota o quanto tal problema é relevante até a última fase do desenvolvimento da filosofia nietzschiana, tanto quanto aos estertores da vida pessoal física e mental de Nietzsche, como se sabe. Importa, então, continuar afirmando, sempre pela exposição do pensamento nietzschiano, no que se refere ao propósito que agora perseguimos, a arte grega antiga, e, conforme explicitado nessa próxima passagem, como se dava o processo de assimilação artística, no que segue:

A visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea: esse domínio é o mundo transfigurado dos olhos que no sonho, com as pálpebras fechadas, criam artisticamente. A *epopéia* também quer nos transportar a esse estado de sonho: não devemos ver nada com os olhos abertos e temos que nos apascentar com imagem interiores, para cuja produção o rapsodo procura nos estimular por meio de conceitos. O efeito das artes plásticas é alcançado aqui por um desvio: enquanto o escultor nos guia por meio do mármore esculpido ao deus *vivo* visto por ele em sonho, de modo que a figura que paira diante propriamente como Telos se torna clara tanto para o escultor como para o espectador, e o primeiro provoca no último, através da *forma intermediária* da estátua, uma visão secundária: assim o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la também aos outros para a contemplação. Mas não coloca mais nenhuma estátua entre ele e os homens: ele narra [...] ⁴³

⁴¹ VDM, op. cit., p. 5;

⁴² NTHP, op. cit., p. 13;

⁴³ VDM, op. cit., p. 20.

Com essas palavras, em outra obra, Nietzsche define a questão do sonho apolíneo, ilustrado pelos versos de Richard Wagner, em seu “Os mestres cantores de Nuremberg”, ato III, cena 2, como destaca:

[...] Em sonho apareceram primeiro, conforme a representação de Lucrecio, diante das almas humanas, as esplendorosas figuras divinas; em sonho foi que o grande plasmador [*Bildner*] viu a fascinante estrutura corporal de seres super-humanos; e os poetas gregos, indagados sobre os mistérios da criação poética, também recordariam o sonho e seriam de parecer semelhante ao de Hans Sachs em *Die Meistersinger* (Os mestres cantores):

*Meu amigo, é isto precisamente a obra do poeta,
Que seus sonhos ele interpreta e marca,
Cria-me, a mais verdadeira ilusão do homem
Se lhe abre no sonho:
Toda a arte da poesia e todo o poetar
Nada mais é que interpretação de sonhos verazes.*⁴⁴

Portanto e antes mesmo de iniciarmos uma investigação sobre a embriaguez, detidamente e através do pensamento nietzschiano, atentemos para mais uma profunda palavra sobre o *sonho*, em que Nietzsche - além desse pensamento, que alude à *representação de Lucrecio* - faz um aprofundamento desse conceito no sentido da arte trágica, para, então, pensá-lo como um daqueles sentimentos de delícia acima referido, isto é, a da aparência do “belo”, como também vai resultar do termo “sublime”, no que diz respeito à *embriaguez*, relacionado ao sentimento de terror da existência, segundo assevera Nietzsche, no 3º § de “A visão dionisíaca do mundo”:

Antes de tudo se tratava de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pudesse viver: essas são o *sublime* como sujeição artística do horrível e o *ridículo* como descarga artística da repugnância do absurdo. Esses dois elementos, que se entrelaçam um com o outro, são unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez.⁴⁵

O teor desse fragmento precisa ser aprofundado, mas, devido às circunstâncias restritas e ao nosso objetivo específico, não pode ser atendido ou parcialmente feito na restrita medida da necessidade, razão por que o mencionamos para não parecer que o conhecimento dele tenha vindo do nada. E ainda que Nietzsche não considere, igualmente a Schopenhauer, a imagem apolínea como uma representação subjetiva oriunda das formas puras do espaço, do tempo e da causalidade provenientes do pensamento de Kant, podemos ver, quanto a isso, para o fundamento da aparência do belo, como Nietzsche se expressou levando em consideração a representação - nem sempre, mas, nesse caso, até poética - do pensamento de um de seus antigos

⁴⁴ NTHP, op. cit., p. 24/5;

⁴⁵ VDM, op. cit., p. 25.

mestres, justamente fundamentado por tais formas kantianas, como podemos conferir na próxima passagem de “O nascimento da tragédia”:

[...] E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia, na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*: “Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]”. Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza.⁴⁶

Por fim, pensamos que podemos ainda registrar mais uma passagem da fala de Nietzsche, extraída do seu primeiro livro publicado, para marcar, solidamente, a importância dessa questão do sonho apolíneo, que o filósofo compara com fases fundamentais da vida, quer dizer, entre a “desperta” e a do “sonho”, para demarcar a diferença entre ambas, fundamentando, justamente, o irromper da arte em geral. Dos trechos significativos para esse instante, recorreremos a um que, embora seja longo, justifica ser exposto, devido à sua lucidez e beleza:

[...] Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [...], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [...] e Uno - primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência essa que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [...], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica.⁴⁷

Sobre isso, Nietzsche conclui:

Se, portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, nesse caso o sonho deve agora valer para nós como a *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência. É pelo mesmo motivo que o cerne mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas “aparência da aparência”.⁴⁸

⁴⁶ NTHP, op. cit., p. 26/7;

⁴⁷ Idem, p. 36/7;

⁴⁸ Idem, ibidem.

Essa plástica fala, com a qual fechamos - mas sem encerrar - nossa investigação mais concentrada na questão do sonho apolíneo de Nietzsche, remete-nos, agora, à investigação sobre a *embriaguez* dionisíaca, exposta nos primeiros textos escritos no tempo de sua juventude, para junto ao que, assim como vimos sobre o *sonho*, também nos subsidiemos mais e melhor para o entendimento e a compreensão de outras questões subsequentes. De sorte que, lá na Visão Dionisíaca do Mundo, podemos ler inicialmente:

A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si característico da embriaguez, a pulsão da primavera (*Frühlingstrieb*) e a bebida narcótica. O *principium individuationis* é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres. [...] ⁴⁹

O destaque deste texto fica por conta da metáfora contida em sua última frase, que retomamos: “Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres”. Isso significa que ao grego antigo era permitido aproximar-se pacificamente do *sem forma e bestial* mundo dionisíaco e suportar os terrores da existência manifestados pela embriaguez dionisíaca que, apaziguados pelos belos sonhos apolíneos, desvelam-se artisticamente nas formas em que se apresentam no mundo real quando, então, podem levar os homens a contemplar.

Porém, tal frase, voltada ainda para o significado da Vontade universal, isto é, como sendo a Natureza em que se dão todas as manifestações do vir-a-ser no tempo eterno e, é claro, das obras de arte mesma, que, no sentido puramente estético, junto àquelas, quer dizer: as demais manifestações devinientes se constituem naquele fenômeno das representações que mais se aproximam da vontade criadora e aparente da vida - a vontade de *ser*. E se as coisas acontecem como diz este trecho que retomamos: “São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si característico da embriaguez, a pulsão da primavera [...] e a bebida narcótica [...]”, cabe-nos agora perguntar: o que significam os termos *pulsão da primavera* e *bebida narcótica*?

Sabe-se que, no sentido estético da arte, ela só pode ser reconhecida como um fenômeno genuinamente artístico, se, em seu irromper, ocorrer o que é intrinsecamente necessário - uma mais profunda afecção, aquilo que não é absolutamente de ordem subjetiva, mas objetiva,

⁴⁹ VDM, op. cit., p. 8.

embora essa objetividade se configure para além de qualquer estado mental da consciência do indivíduo e ainda assim, junto com ela, que também é parte constituinte do agente artístico criador. De sorte que, como escreve Nietzsche, no § 8 do capítulo IX (Incursões de um extemporâneo) do seu livro “Crepúsculo dos ídolos”⁵⁰, podemos então conferir:

[...] Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. – O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. [...] ⁵¹

Veja-se que, conforme essas palavras do autor, para além do estético e num sentido da vida, há um êxtase que se abate sobre a natureza em geral e na natureza humana daquele que então, em estado artístico, manifesta-se pela vontade de realizar, de criar, por meio da relação existente entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, conforme também atesta o § 10 do mesmo capítulo antes mencionado:

Que significa os conceitos opostos que introduzi na estética, *apolíneo* e *dionisíaco*, os dois entendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*. Já no estado dionisíaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. O essencial continua a ser a facilidade da metamorfose, a incapacidade de *não* reagir (de forma semelhante a determinados histéricos, que também a qualquer sinal adotam *qualquer* papel). Para o homem dionisíaco é impossível não entender alguma sugestão, ele não ignora nenhum indício de afeto, possui o instinto para compreensão e adivinhação no grau mais elevado. Ele entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente. [...] ⁵²

Feita essa tentativa inicial de entendermos mais um dos importantes aspectos da *Metafísica de Artista*, esse relevante conceito nietzschiano, uma vez compreendido, já não haverá mais escolha nem retorno para o que, a “Vontade”, que é representada por impulsos constituintes de tal Metafísica de artista, no sentido do pensamento nietzschiano, se faz impor

⁵⁰ NIETZSCHE, F. *Crepúsculos dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza, 2ª reimpressão. Companhia da Letras, São Paulo, 2006;

⁵¹ Idem, p. 67/8;

⁵² Idem, p. 69.

necessariamente. Isso se fez notar pelo fato de que o próprio Nietzsche sempre alegou, nas entrelinhas de suas obras, sobretudo em seu *Ecce Homo*⁵³, que também e jamais teve escolha sobre o ímpeto que se lhe abatia e o impelia para a Filosofia.

Não obstante, auscultemos mais sobre o que nos dizem os escritos consultados no tocante à questão da *embriaguez*, quer dizer, sobre o arrebatamento artístico no modo como podemos ler em “A visão dionisíaca do mundo”:

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Esse estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.⁵⁴

De acordo com o trecho citado, a *embriaguez* dionisíaca não se manifesta nem pode fazê-lo de modo absoluto, sem um jogo ou uma *conjugação* com a lucidez apolínea. E, como já foi dito por Nietzsche, no § 24 de sua obra “Nascimento da tragédia”, [...] *de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético* [...] ⁵⁵, esta última citação, é reforçada pelas próprias palavras do filósofo, extraídas do mesmo texto anteriormente consultado da “Visão dionisíaca do mundo”, onde Nietzsche, responde nas entrelinhas àquelas perguntas sobre a embriaguez:

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera (*Frühlingtrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis* surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. Quanto mais a Vontade está degradada, tanto mais tudo se despedaça em indivíduos, tanto mais fraco é o organismo ao qual ele serve. [...] ⁵⁶

Esse despedaçamento, por sua natureza, é absolutamente necessário, justamente para configurar a estética do mundo como o conhecemos e o contemplamos hoje e desde sempre pela forma da multiplicidade de seus entes, graças àquela miraculosa reconciliação entre os atributos dos deuses Apolo e Dionísio, num único impulso, o apolíneo-dionisíaco, a qual nunca é demais ratificar, razão por que o fazemos através do que continua nos informando sobre o assunto o jovem Nietzsche:

⁵³ NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo, 2008;

⁵⁴ VDM, op. cit., p. 9/10;

⁵⁵ NTHP, op. cit., p. 139;

⁵⁶ VDM, op. cit., p. 12.

A embriaguez do sofrer e o belo sonho têm seus mundos divinos diferentes: a primeira, na onipotência de sua essência, penetra nos mais íntimos pensamentos da natureza, conhece a terrível pulsão (*Trieb*) para a existência e ao mesmo tempo a contínua morte de tudo o que chegou à existência; os deuses que ela engendra são bons e maus, assemelham-se ao acaso, assustam com os seus planos que emergem subitamente, não têm compaixão nem o prazer no belo. Eles são aparentados à verdade e aproximam-se do conceito: rara e dificilmente condensam-se em figuras. Contemplá-los pode petrificar: como se deve viver com eles? Mas não se deve: essa é a sua lição.⁵⁷

Os tradutores do texto em tela acrescentam uma explicação da citação acima, antes já mencionada em parte, que também reforça um daqueles aspectos da embriaguez dionisíaca, que reclama a necessária reconciliação com o seu contrário, isto é, o sonho apolíneo, como se encontra expresso abaixo, porém agora, reproduzido na íntegra:

Para Nietzsche o sentido último da embriaguez, do impulso da criação na Vontade, é o Uno-originário de pura dor – o puro anelo, a pura necessidade, a pura Vontade como fundo abissal do puro lançar-se para si da Vontade, para permanecer sempre Vontade como sentido último de todo o mundo.⁵⁸

O pretendido com a exposição dessas primeiras referências à *embriaguez* dionisíaca, acrescentadas com as notas dos nossos tradutores foi, justamente, acentuar a sua terrível característica em seu estado de natureza absoluto, por meio do qual seria completamente impossível ao humano “contemplar” em sua constituição plena - assim como é impossível olharmos diretamente para o sol - expressado pela dor, pelo sofrimento e o horror da existência não fosse aquela união miraculosa entre os atributos de Apolo e Dioniso, capaz de encobrir tão imensa e reluzente verdade; um estado dionisíaco que é próprio da vida e necessário a ela, porém, somente possível de suportá-lo com a mais perfeita reconciliação com seu também imprescindível e contraposto irmão apolíneo.

Num sentido superior, como já apontamos, pensamos que o *principium individuationis* vale agora como mais elevado e para além do sonho apolíneo que, no jogo com a embriaguez dionisíaca, irrompe como Vontade naquele outro sentido nietzschiano em toda a sua plenitude, no que então, podia o homem grego antigo contemplar pelas mais significativas representações da vida ao modo como nos é revelador o caso da mais fiel arte trágica grega antiga, sobretudo por sua essencial música. Agora, acentuaremos, detidamente, como tal reconciliação, na forma da união entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, manifesta-se criativamente através da Vida, isto é, nos modos da verdade como aparência. Sobre isso, Nietzsche parece acentuar como sendo “verdade” aquele modo e aspecto essencial do *terror*, no que segue:

⁵⁷ Idem, p. 18;

⁵⁸ Idem, ibidem: conforme nota n° 33 do tradutor.

[...] Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o *tom* diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia. [...] ⁵⁹

Essa passagem, imediatamente seguida da pergunta de Nietzsche - *Como Apolo salvou a helenidade?* ⁶⁰ - e com sua conseqüente resposta, se expressa como aquilo que, já tendo sido, mínima e implicitamente, explicitado ao longo de algumas e anteriores exposições acima mencionadas, pode ser transformada em uma determinada e mais significativa *exclamação*, visto que, desse modo, tal exclamação acrescentaria a toda exposição do assunto, sobretudo desse apaziguamento da força da *embriaguez* dionisíaca pela força do *sonho* apolíneo, um enlevar digno e respeitoso, senão verdadeiramente espantoso desse fenômeno que se constitui na existência, como parece demonstrar a nossa proposição, não no sentido de tentar mudar a significação da fala de Nietzsche, o que seria, no mínimo, uma irresponsabilidade, mas, tão somente, se assim nos for permitido, enriquecê-la ainda mais. Ao que, então, expressamos a exclamação proposta, como segue: *Como Apolo salvou a Helenidade!*

Não obstante e retornando agora às manifestações da mais antiga arte trágica, vejamos o que continua Nietzsche a nos dizer a respeito daquilo que foi um maravilhoso acontecimento do fenômeno estético grego e que, para tanto, ele assim começa a nos introduzir:

O culto às imagens da *cultura* apolínea tenha essa se exprimido no templo, na estátua ou na epopéia homérica, tinha o seu fim sublime na exigência ética da *medida*, que corre paralela à exigência da beleza. A medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é *cognoscível*. Para que se possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los: por isso a advertência apolínea “conhece-te a ti mesmo”. O espelho, no entanto, no qual somente o grego apolíneo podia ver-se, isto é, reconhecer-se, era o mundo dos deuses olímpicos: aqui ele reconhecia sua própria essência mais própria envolvida pela bela aparência do sonho. A medida, sob cujo jugo se movia o novo mundo dos deuses (em contraposição a um mundo de titãs que precipitado), era a da beleza: o limite que o grego tinha que observar, era o da bela aparência. A meta mais íntima de uma cultura voltada para a aparência e a medida não pode ser senão o velamento da verdade [...]. ⁶¹

Nessas palavras, Nietzsche parece fazer um resumo introdutório daquilo que vem nos mostrando de modo um tanto esparso, ao longo de nossa investigação. Para nos referirmos melhor a isso, fazemos uso da própria metáfora mítica que nela consta, como se tal resumo fosse partes do titã Prometeu despedaçado e que ele juntou, inicialmente, entre todas, as duas mais

⁵⁹ Idem, p. 19;

⁶⁰ Idem, p. 19/20;

⁶¹ VDM, op. cit., p. 22.

essenciais características apolíneas, ou seja, a *medida* e a *beleza* (das formas) que, mesmo estando em contraposição ao disforme dionisíaco, estão absolutamente fundidos. Quer dizer: contraposto ao *desmesurado* e o *sublime* (do terror), estes, consumam-se na Vontade helênica, em extasiadas manifestações de sua bela arte. Vejamos, agora, o que Nietzsche, como fizesse uma síntese, diz-nos também da construção de tal cultura do belo, relacionado então ao deus Dioniso:

[...] Tudo o que até agora valia como limite, como determinação de medida, mostrou-se aqui como uma aparência artificial: a “desmedida” desvelava-se como verdade. Pela primeira vez bramiam a canção popular, demoniacamente fascinante, em toda a ebriedade de um sentimento superpotente: o que significava diante disso o artista salmodiante de Apolo, com os sons de sua “cítara” só timidamente insinuados? O que antes era propagado em corporações poético-musicais, que se dispunham em forma de castas, e era ao mesmo tempo mantido afastado de toda participação profana, o que precisava permanecer, sob o poder do gênio apolíneo, no nível de uma mera arquitetônica, o elemento musical, rejeitava aqui todas as barreiras: [...] o *som* ressoava, não mais como antes em fantasmagórica rarefação, mas sim com a sua massa mil vezes intensificada e com o acompanhamento de instrumentos de sopro de ressonância profunda.⁶²

E justamente para concluir esse raciocínio sobre a cultura do belo relacionado ao impulso dionisíaco, Nietzsche aborda, especificamente, sobre como a embriaguez da arte dionisíaca afugentava, sem nenhuma piedade, a verdade das aparências:

E o mais misterioso aconteceu: a harmonia, que em seu movimento leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato, veio aqui ao mundo. Agora, as coisas em torno de Dioniso, que no mundo apolíneo jaziam veladas artificialmente, ganham som: todo o esplendor dos deuses olímpicos empalidecia diante da sabedoria do Sileno. Uma arte que em sua embriaguez extática dizia a verdade afugentava as musas das artes da aparência; no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses. Qual era intenção da vontade – que afinal é todavia *uma* – ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de uma nova e mais alta *mekané* [expediente, recurso] da existência, o nascimento do *pensamento trágico*.⁶³

Com a apresentação dessas três reduções de conteúdos nietzschianos, seguiram uma a outra sobre o que, introdutoriamente, já nos apercebermos que elas são o iniciar de mais um significativo desenvolvimento do processo de efetivação da arte grega antiga, através de seus inúmeros mitos, como, por exemplo, o de Sileno, sobretudo daquilo em que Nietzsche vai deter-se mais, e nós, juntos com ele: estamos falando da tragédia. Porém, antes de nos imiscuirmos mais na questão da tragédia grega - conforme o pensamento de Nietzsche - é bom auscultar mais o filósofo sobre o que tem a nos dizer de importante sobre esse fascinante estado da *embriaguez* dionisíaca, o que podemos continuar a conferir a partir da passagem a seguir:

⁶² Idem, p. 23;

⁶³ Idem, p. 23/4.

O arrebatamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, por meio desse abismo, do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca. Tão logo, porém, aquela realidade cotidiana retorna à consciência é sentida como tal com *repugnância*: uma disposição de humor *ascética*, negadora da Vontade, é o fruto daqueles estados. No pensamento, o dionisíaco, como uma ordenação de mundo mais elevada, se opõe a uma ordenação de mundo vulgar e ruim: o grego queria absoluta fuga desse mundo da culpa e do destino. Ele mal se deixava consolar por um mundo depois da morte: seu anelo ia mais alto, para além dos deuses, ele negava a existência com seu reflexo de brilho variegado nos deuses. Na consciência do despertar da embriaguez ele vê por toda parte o horrível ou absurdo do ser humano [...].⁶⁴

Justamente, em Nietzsche, o homem helênico sentia uma inelutável necessidade de enfrentar os seus profundos sentimentos de horror e do terrível da existência espelhados em seus deuses olímpicos, como já é bem conhecido por aquela belíssima passagem do seu “Nascimento da tragédia” e que nunca é demais relembrá-la, ao menos em parte, como segue:

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. 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. [...] Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa. [...] Se o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heróica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal. [...]⁶⁵

A reprodução de partes dessa verdadeira e clássica recitação poética de Nietzsche parece querer nos forçar, efetivamente - o que, de fato, não era nossa intenção - a um encerramento desse maior aprofundamento do que até aqui vimos buscando sobre a *embriaguez* dionisíaca transfigurada pelo sonho apolíneo que, conforme passagens da última citação, é demonstrada nos exemplos das representações mitológicas trágicas da vida dos deuses, como a que o filósofo menciona referindo-se à curta vida de Aquiles.

Entretanto se, de um lado, tal pensamento revele ser um engano para o caso de o mantermos nessa mera formulação, pois que, certamente, muito ainda há para tratar, digamos, de modo minucioso sobre tal conceito nietzschiano; de outro, nele está inserida certa cautela para com o que já se nos anuncia vindo. Quer dizer, da nossa proposição original para esta investigação, aproximamo-nos do momento em que, pouco a pouco, vamos adentrando,

⁶⁴ VDM, op. cit., p. 24/5;

⁶⁵ NTHP, op. cit., p. 33/4.

especificamente, na questão da arte nietzschiana como sendo aquele fenômeno que expressa sua característica essencial da vida, isto é, a criação.

De acordo com esse pensamento, pode ser enganoso continuar dessa forma, isto é, concentrado apenas nessa questão da embriaguez, em detrimento do que ela nos encaminha. Isso só deve ser feito quando a pesquisa exigir, o que faremos, de modo mais específico, em outras importantes questões que atendam ao nosso propósito, como é o caso da tragédia grega, que começaremos a abordar no próximo capítulo deste texto investigativo.

CAPÍTULO II

TRAGÉDIA GREGA E SUA DISSOLUÇÃO SOCRÁTICA

2.1. A Tragédia

A tragédia grega, como a mais excelsa das modalidades da arte antiga ocidental, é, agora, o centro de nosso objeto de investigação, que tentaremos abordar desde os principais fatos iniciais de seu nascimento, sobretudo através da sua excelsa figura configuradora - a do poeta Ésquilo, passando por um amálgama, com mais desenvolvimento em Sófocles até que, em seu pleno auge, alcançará com Eurípides a sua fatal dissolução, fundado no pensamento dialético de Sócrates, conforme nos dita o pensamento nietzschiano.

Todo o problema da arte antiga grega parece ter por essência do seu significado aquilo que diz respeito à sua finalidade. Depois de entendida o que ela é e como fora realizada, esforços são envidados para que se possam justificar os seus efeitos e consequências, não apenas para os gregos, porém, para toda a posteridade, sobretudo a ocidental, desde a própria antiguidade greco-romana, passando pela idade média e a modernidade até que, aqui, na contemporaneidade, alcançou-nos. Em outras palavras, trata-se de entender e compreender a arte como aquele único fenômeno da vida capaz de apaziguar tanto os prazeres quanto as dores, tanto o belo quanto os horrores, tanto as alegrias quanto as tristezas da existência.

Foi justamente o jovem professor Nietzsche, já na qualidade de um brilhante filólogo, que propôs uma total reviravolta no modo de abordagem científica da Filologia, detidamente sobre o pensamento mítico e a arte grega antiga, no sentido de submeter essa ciência filológica à Filosofia, o que, como foi natural desde sua época, garantiu-lhe a conquista de muitos dissabores e desafetos e ainda, de vários e verdadeiros inimigos, que se estenderam para além da comunidade acadêmica e científica, daquele momento até os dias atuais; por serem tais espíritos incapazes de compreender a extasiante visão de mundo de Nietzsche e ameaçados de ser alijados do lugar comum que ocupavam.

Nietzsche iniciou um magistral processo nessa direção quando, há pelo menos cerca de 150 anos, depois dessa sua iniciativa, e, sobretudo, após ser nomeado professor na Universidade da Basileia, é impossível não reconhecer o êxito alcançado para sua inscrição definitiva na Tradição filosófica ocidental, como ilustre pensador, em particular, pelo fato de se revelar como um autêntico formulador da filosofia da arte sob novas bases e, portanto, contrárias às que, até então, eram vigentes, mas, sobremaneira, para o magnífico registro da mais elevada tentativa de

construir em direção à excelsa elevação da existência do homem no mundo e não alhures fora desse, ou seja; que apenas na vida onde somente na Terra é possível vivê-la necessita o homem compreender e elevar-se para o seu mais digno existir nos próximos séculos e milênios vindouros, criando a si mesmo como um real, belo e majestoso monumento vivo de arte.

De modo absoluto e certamente, é impossível deter esse movimento de toda a filosofia iniciada por Nietzsche desde a questão da arte, como, futuramente, definiria Heidegger, como *um acabamento da Metafísica* aos moldes daquele famoso termo dado por Nietzsche e que, desde o início dessa sua verdadeira missão, fora já denunciado, a saber: crítica do Cristianismo como sendo *platonismo para o povo*, esse que revela, justamente, a maior e mais destruidora mentira inventada pelo próprio homem para fugir das dores da existência, da *dor homem*, usando uma feliz expressão de Gilvan Fogel, em sua obra, “O homem doente do homem”⁶⁶: trata-se de denunciar uma situação em que se procura alimentar a ilusão de um mundo no além, num céu paradisíaco, em detrimento da vida real no aquém, na Terra, sob as condições de sua terribilidade.

Assim, meio que introduzidos numa parte do pensamento geral de Nietzsche e dessa maneira e, também de modo específico, na questão da tragédia grega, vejamos agora como, de início, o então jovem professor na Basileia nos apresenta seus pensamentos a respeito dessa que foi a mais sublime das artes helênicas, desde os seus primeiros textos, como, por exemplo, a passagem que se encontra expressa no anteriormente e já citado “A visão dionisíaca do mundo”, como podemos conferir no que segue: *Com essa arma [a da beleza] a Vontade helênica lutou contra o talento – correlativo ao talento artístico – para o sofrer e para a sabedoria do sofrimento. A partir dessa luta e como monumento de sua vitória nasceu a tragédia.*⁶⁷

O evidente destaque dessa citação na referência à *beleza* - naquela arma grega contra o horrível e o absurdo da existência que provoca o sofrer, mas também incita à sabedoria do sofrimento - levou, justamente, a que os gregos criassem aquela maravilhosa forma de arte, a tragédia, com a qual é possível representar, através da expressão do belo, a superação do sofrimento, mas sem fugir dele, até porque, se tal fuga é impossível, somente pela arte pode-se compreender o sofrimento como constituinte necessário à vida, tanto quanto o seu oposto: o júbilo.

Além disso, a questão do “sofrer” também está diretamente ligada ao pensamento pessimista schopenhaueriano, que só enxerga a vida como um mar de lágrimas, sem qualquer

⁶⁶ FOGEL, G. *O homem doente do homem e a transfiguração da dor: uma leitura de Da visão e do enigma em Assim falava Zaratustra de Frederico Nietzsche*. Editora Mauad X, Rio de Janeiro, 2010;

⁶⁷ VDM, op. cit., p. 18.

alternativa para o homem, que não seja apenas a de lamentar sua existência e renunciar a vida, de sorte que, naquele espírito de um real e verdadeiro discípulo, Nietzsche busca combater um dos seus grandes mestres, no sentido de afirmar e aceitar (*aceitar* aqui não significa uma ação de resignação masoquista, mas estado de *compreensão*) a vida como ela é, a saber: enquanto ela pode ser, a qualquer instante, dor ou prazer, alegria ou tristeza, júbilo ou sofrimento, um elevar-se à glória ou cair em desgraça, sempre lembrando a magistral solução encontrada pelos gregos - a opção pela beleza para esse contraditório que é a vida e do qual não se pode absolutamente fugir.

Essas questões do contraditório da existência martirizavam, desde a sua origem, o povo grego antigo que, por isso e de modo forçoso, encaminharam-no para uma solução artística, em geral, e para aquela brilhante invenção da tragédia, em particular. Eis, então, como o jovem Nietzsche nos esclarece tais começos, pela diferença do trabalho realizado naqueles primórdios da tragédia por Ésquilo e Sófocles, como segue abaixo:

Enquanto Ésquilo encontra o sublime na sublimidade da administração da justiça olímpica, Sófocles a vê – de maneira maravilhosa – na sublimidade do impenetrável dessa justiça. Ele reproduz em todos os elementos o ponto de vista do povo. O caráter imerecido de um horrível destino pareceu-lhe sublime, os enigmas verdadeiramente insolúveis da existência humana eram as suas musas trágicas. O sofrimento ganha nele a sua transfiguração; ele é concebido como algo divinizante. A distância entre o humano e o divino é imensurável; convém, por isso, a mais profunda entrega e resignação. A virtude propriamente dita é a *sophronesi**, efetivamente uma virtude negativa. A humanidade heróica é a mais nobre humanidade sem aquela virtude: seu destino demonstra aquele abismo infinito. Mal há uma *culpa*, somente uma falta de conhecimento sobre o valor dos homens e seus limites.⁶⁸

Nesse trecho, Nietzsche já nos anuncia a formação mesma - embora ainda parturiente - da tragédia grega antiga através da sensibilidade artística de Ésquilo que, como refere, *representava* melhor a tragédia pela importância que ele, Ésquilo, atribuía ao coro. Todavia será com Sófocles que, ainda pela ótica nietzschiana, a tragédia será bem melhor *desenvolvida* e atingirá o seu apogeu. Primeiro, é muito interessante observar que Nietzsche inicia essa passagem aludindo à nítida tendência esquiliana para uma inculpação a ser atribuída aos que sofrem por não saberem administrar, minimamente, suas vidas ou por negligenciá-las, o que nos leva a compreender, de certo modo, o posicionamento de Ésquilo, que parece estar fundado numa convicção de que o sofrimento mesmo é a consequência da falta de conhecimento, sobretudo por aquela ignorância que signifique, não propriamente, uma desobediência cega aos preceitos dos deuses, mas a uma

⁶⁸ Idem, p. 28/9;

* “prudência, bom-senso; moderação nos desejos, temperança”, conforme nota n ° 54 do tradutor.

desconfiança da não aceitação do sofrimento como um constituinte da vida e que os próprios deuses olímpicos são passíveis; e daí, o fato de serem justificados com o próprio sofrimento.

Segundo que, oposto à visão esquiliana, Sófocles, grosso modo, parece ver nisto que denominamos “desconfiança”, o verdadeiramente sublime que merece e deve ser representado pela tragédia, justamente para que nela se destitua aquele caráter de culpa de quem sofre por desconhecimento para elevar o espectador trágico ao entendimento e à compreensão de que não há culpa alguma, porém, tão somente, *despedaçamento* em formas de indivíduos – como entes que são apolineamente belos – como unidades originárias da vida e que, não raro, também pode transparecer esteticamente ao homem sob horríveis formas que significam, por isso, aquela indescritível e pavorosa força (caoticamente dionisíaca) que, no jogo da existência, do devir, provoca, sempre e necessariamente, dor e prazer, alegria e tristeza, portanto, tanto a felicidade quanto o sofrimento.

Parece que a “*sophronesí*”, aqui entendido como um preceito constituinte dos atributos de Apolo, sob cujo efeito se justifica não propriamente para evitar os sofrimentos, mas ao contrário, tal preceito parece querer merecer lugar no mundo, como um modo de tão só apaziguar tais sofrimentos para, no mínimo, poder lembrar a inevitável e terrível irrupção da vontade originária dionisíaca, representada pelo seu oposto, os atributos de Dionísio - a imprudência, o impensado, a volúpia dos mais ardentes desejos e o destempero dos muitos e naturais atos humanos.

Trata-se, pois, de pensar aquela diferença que se firmou quanto ao tratamento dado nos inícios da tragédia grega antiga, regulada por duas visões que, como já vimos no primeiro capítulo, se não são absolutamente opostas, certamente excluem-se ou se complementam em determinados aspectos, como destaca Nietzsche nesta passagem:

Esse ponto de vista [...] se aproxima significativamente da verdade dionisíaca e a exprime sem muitos símbolos – e, apesar disso, reconhecemos aqui o princípio ético de Apolo entrançado na visão dionisíaca do mundo! Em Ésquilo a repugnância dilui-se no sublime assombro diante da sabedoria da ordenação do mundo, que só é *difícil* de ser reconhecida devido à fraqueza do homem. Em Sófocles, esse assombro é ainda maior porque aquela sabedoria é completamente insondável. Trata-se da mais pura disposição para a piedade, que é sem luta, enquanto a disposição de Ésquilo tem continuamente a tarefa, de justificar a justiça divina, e por isso se detém sempre diante de novos problemas. Para Sófocles, o “limite do homem”, pelo qual Apolo ordena procurar, é reconhecível. No entanto, ele é mais estreito e restrito do que Apolo considerava ser na época pré-dionisíaca. A falta de conhecimento de si no homem é o problema de Sófocles, a falta de conhecimento sobre os deuses no homem o problema de Ésquilo.⁶⁹

⁶⁹ VDM, op. cit., p. 29.

Então, a partir desse verdadeiro protótipo da tragédia grega antiga, como refere Nietzsche, essa sublime arte seguirá o seu curso de desenvolvimento, sob a resoluta batuta dos dois mais completos e geniais poetas da Grécia arcaica - Ésquilo e Sófocles. O que seguirá sobre o seu desenvolvimento e o significado das partes e componentes da tragédia se fará registrar melhor com o surgimento de Eurípides, que a desfigurará do sentido em que, antes de sua chegada ao teatro grego, floresceu quase incólume e livre do espezinhar racionalista de Sócrates, esse destruidor dos *instintos* que, junto com Eurípides, fundamentou e levou a cabo a nova e mortal orientação logicista da tragédia grega, como poderemos conferir no capítulo seguinte. Porém, antes de adentrarmos a questão da dissolução socrática da tragédia grega, vejamos – porque nos parece necessário ainda - algo mais que nos diga do significado da tragédia, sob a ótica do pensamento nietzschiano, que justifique o fascinante apogeu daquela, sobretudo em Sófocles que, evidentemente, é bem reconhecido não só pelo pensamento de Nietzsche, queiram ou não todos os racionalistas desde o seu tempo.

Das muitas referências a que podemos nos ater nas obras de Nietzsche, no que respeita à questão da tragédia, destacamos uma importante passagem da obra póstuma, “A vontade de poder”, que registra, no aforismo ou parágrafo nº 851, uma explicitação sobre o “trágico”, que é imprescindível para qualquer um que deseje entender ou recordar a compreensão do significado da arte trágica grega antiga. Trata-se de uma discussão que Nietzsche realiza não apenas do ponto de vista filológico, mas também com a própria Tradição filosófica, mais especificamente, sobre o conceito de “purificação” ou *catarse*, como foi concebido por Aristóteles, no capítulo XIV da sua “Poética”⁷⁰, intitulado, justamente, *Dos diversos meios de produzir o terror e a compaixão*, que podemos agora conferir, nesta sequência:

O que é trágico? – Pus repetidamente o dedo no grande equívoco de Aristóteles, quando ele acreditou reconhecer os afetos trágicos em dois afetos *deprimentes*, no sobressalto e na compaixão. Tivesse ele razão, então a tragédia seria uma arte perigosa para a vida: ter-se-ia de fazer recomendações em relação a ela como em relação a algo suspeito e prejudicial à sociedade. A arte, de costume o grande estimulante da vida, uma embriaguez na vida, uma vontade de vida, tornar-se-ia aqui, a serviço de um movimento de descenso, *prejudicial* à saúde, uma servidora do pessimismo. (Pois simplesmente não é verdade, como Aristóteles parece acreditar, que pela excitação desses afetos eles sejam “purgados”.) [...] Tragédia significaria um processo de dissolução [...] Cristianismo, niilismo, arte trágica, *décadence* fisiológica: tudo isso ficaria entrelaçado, chegaria na mesma hora à preponderância, se arrastaria reciprocamente adiante – *para baixo!*... Tragédia seria um sintoma da decadência⁷¹

⁷⁰ ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Editora ARS Poética, São Paulo, 1993;

⁷¹ VP, op. cit., p. 423/4.

Como é plenamente observável, esse trecho remete a uma crítica à tendência de interpretação moral da tragédia, antes e diretamente endereçada a Aristóteles, porém, também e indiretamente a Schiller, que (*in memoriam*) sofreu seus mais ardentes respingos, pois que, em sua aparência, o posicionamento desse grande dramaturgo expressado a partir de sua obra fundamental - “A educação estética do homem”⁷² - já se colocava contrário à interpretação de Nietzsche, que propugnava sobre o significado e o sentido da tragédia grega antiga, com aquele único sentido *estético*, e nunca, no sentido moralizante, como nos assegura Roberto Machado, ao reproduzir as palavras do filósofo a esse respeito, conforme supra: “*Na época de Schiller foi levada a sério a tendência de empregar o teatro como uma instituição para a formação moral do povo.*”⁷³.

Ressalte-se, entretanto, que, para o momento relacionado ao posicionamento de um dos seus predecessores, como está expresso na última passagem, Nietzsche já o explicitou no bojo da citação anterior. Por outro lado, no que diz respeito ao equívoco aristotélico, que é bem mais sutil, é preciso buscar aquilo que levou esse pensador a afirmar que tal erro foi cometido pelo estagirita, ou seja, qual o seu fundamento para que se possa, com a devida justiça, dar o necessário crédito e continuar seguindo o pensamento nietzschiano sobre a tragédia. Explicar esse “grande equívoco” de Aristóteles, segundo o pensamento nietzschiano, não é algo que possamos fazer sem recorrer a um mínimo de ajuda especializada. Isso nos levou a retomar o já mencionado comentarista brasileiro do pensamento de Nietzsche, Roberto Machado, que a respeito, também já expressou em sua própria obra, “O nascimento do trágico”, como segue abaixo:

[...] a crítica a Aristóteles é clara na única menção explícita à catarse, feita no § 22. É então, que, referindo-se a ela como “uma descarga patológica que os filólogos não sabem se deve ser computada entre os fenômenos médicos ou morais”, Nietzsche defende, contra os “efeitos substitutivos procedentes de uma esfera extra-estética”, contra “o processo patológico-moral”, que o patético era, para os gregos, apenas um jogo artístico. Postulando o caráter médico e moral da catarse, definida como “descarga patológica”, Nietzsche interpreta o que, para Aristóteles, temor e compaixão deveriam ser eliminados do homem pela tragédia como por um purgante. Crítica à interpretação patológica da catarse, em nome de uma explicação estritamente estética da tragédia, [...] Ora, em vez de interpretar temor e compaixão como produtos da atividade mimética, como parece sugerir Aristóteles na *Poética*, Nietzsche os vê como uma experiência patológica do espectador. [...] ⁷⁴

Em outras palavras, para Nietzsche, a catarse não é uma purgação, conforme acreditava

⁷² SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, 3ª edição, Editora Iluminuras, São Paulo, 1995;

⁷³ NTr, op. cit., p. 237;

⁷⁴ Idem, p. 235/6.

Aristóteles, mas um tônico. Eis aí um contraposto nietzschiano ao equívoco aristotélico e certamente, também, uma precisa intenção desse pensador, que tinha como exclusiva finalidade, nesse assunto, combater aquelas tendências moralizantes que, desde a antiguidade, já impregnavam a arte trágica, através da prática de um fenômeno que, de modo absoluto, era extremamente prejudicial. Por essa razão, passível do mais incisivo combate e extirpação.

Assim, municiados por essas alusões iniciais, tanto no que respeita à origem da tragédia quanto à essência de seus fins, podemos enveredar por importantes aspectos de composição da arte trágica, como, por exemplo, o *coro* que, entre outros, irá, ou não, devido e a partir do socratismo, coadunar-se com os principais conceitos filosóficos não somente nietzschianos e com os da Tradição filosófica que, não raro, contrapor-se-ão àquilo que o próprio Nietzsche realizou, ainda que não o tenha feito de modo consciente, isto é, propositalmente, conforme a já mencionada interpretação heideggeriana: a ação de dar um acabamento à Metafísica ocidental.

Assim, em relação ao que Nietzsche fala sobre “tragédia” em suas obras, sobretudo na questão do coro, vejamos o que afirma sobre o mais essencial componente da tragédia. Trata-se de uma passagem no texto “A visão dionisíaca do mundo” que, não por acaso, também se coaduna com a questão da catarse de Aristóteles, a que já nos referimos, como segue:

[...] É conhecido que originalmente a tragédia não era mais do que um grande canto de coro: esse conhecimento histórico dá de fato a chave para esse estranho problema. O efeito principal e conjunto da tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro, ele era o fator com o qual sobretudo se tinha que contar, que não se podia deixar de lado. O nível em que se manteve o drama aproximadamente desde Ésquilo até Eurípides foi aquele em que o coro foi recuado a tal ponto que não lhe restou outra finalidade senão dar o colorido geral. Um único passo além e a cena dominou a orquestra, a colônia, a metrópole; a dialética dos personagens cênicos e seus cantos solos destacaram-se e subjugaram a até então vigente impressão musical coral de conjunto. Esse passo foi dado, e seu contemporâneo Aristóteles fixou-o em sua definição célebre, bastante desconcertante, que não toca absolutamente a essência do drama de Ésquilo.⁷⁵

Mas o que significa o coro que, expresso na citação precedente, já decorre num modo desfigurado do tipo euripidiano e qual é a importância dessa sua tão essencial presença na tragédia? A resposta para essa pergunta está, de modo mais íntimo, relacionada à representação dionisíaca da música que constitui o coro trágico e se encontra anunciado no início da citação. No entanto, antes de adentrarmos essa mais complexa questão do coro e da música que o constitui, vejamos mais alguns de outros importantes aspectos para a formação da tragédia, que do ponto de vista filosófico, vão justificar os inícios da filosofia nietzschiana como aquilo que já

⁷⁵ VDM, op. cit., p. 60.

fora anunciado como sendo uma *Metafísica de Artista* e que, por sua vez - por essa última denominação - se fará representar como um daqueles resultados do conjunto da filosofia de Nietzsche, anunciado posteriormente pelo termo inovador que Heidegger deu ao pensamento do filósofo e que ainda é necessário reiterar: tratar-se de tal filosofia como sendo um *acabamento da Metafísica* ocidental.

De outro modo, aquela tal expressão *Metafísica de artista* se materializa, clara e forçosamente, na mais autoexplicitação do conjunto de tais ideias que Nietzsche nos apresenta a respeito da arte, em contraposição à odiosa negação de muitos de seus contemporâneos, que o diga o seu mais ferrenho opositor na Basileia, o filólogo Ulrich Von Wilamowitz-Möllendorff, em sua obra contrária às ideias de Nietzsche, intitulada “Filologia do Futuro”⁷⁶, sobretudo no tocante à tragédia grega antiga, como também já nos informa Roberto Machado, em seu outro escrito, “Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia”⁷⁷, onde se encontra exposta uma pequena parte da crítica de Wilamowitz, reproduzida abaixo:

[...] Na passagem citada [§ 14 de o “Nascimento da tragédia...”], o senhor Nietzsche também pratica o mesmo arifício (sic!) ordinário no que diz respeito a Aristóteles; já que esse filósofo aprova (*Poética*, 1426 a 27) o tratamento do coro em Sófocles. Mas, em geral, a polêmica com Aristóteles é latente. Os “amigos” poderiam ficar um pouco desconfiados se vissem a oposição de seu mistagogo ao filósofo cuja poética tinha, para Lessing, a força demonstrativa imperiosa dos teoremas de Euclides. Para quem ainda deseja ser instruído pelo senhor Nietzsche, aconselho que siga os saltos que ele dá no que diz respeito à catarse.⁷⁸

Na citação acima, Wilamowitz apela para a opinião de Lessing, em relação a Aristóteles, no enfrentamento do pensamento nietzschiano, o que resulta apenas por demonstrar que o impressionante trabalho teórico de Nietzsche desde sua juventude, como se diz, não foi um passeio agradável numa bela tarde ensolarada de inverno. Isso o valorizou pelas imensas dificuldades enfrentadas. Porém, retomando a questão dos componentes da tragédia, vejamos, por exemplo, sobre a “cena” trágica como Nietzsche se referiu, no clássico, “O nascimento da tragédia”, no § 10:

[...] É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e

⁷⁶ WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. v. *Filologia do futuro! Primeira parte*, Publicado pelos Irmãos Bornträger, Ed. Eggers, Berlin, 1872. Conforme nota nº 1 do tradutor. In: Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia;

⁷⁷ MACHADO, R. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Tradução do alemão e Notas: Pedro Süsskind. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005;

⁷⁸ Idem, p. 157, conforme nota nº 75 do tradutor.

assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. [...] o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele *aparecer* com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. [...] ⁷⁹

Assim, através das figuras que encenam Dionísio, Nietzsche nos apresenta como, na “cena” trágica, plasmam-se para o espectador aqueles essenciais sentimentos humanos que são traduzidos pela ação de seus muitos heróis, como Édipo, por exemplo, assim como na significação dos muitos atributos dionisíacos e apolíneos, sobretudo os dionisíacos, que dominam em grande medida, sob a máscara daqueles heróis, toda a peça trágica. O mesmo ocorre, conforme já adiantamos, com todos os demais aspectos da tragédia, em relação à sua concepção, desde a dramaturgia de Ésquilo e Sófocles. Somente a partir de Eurípedes, com a sua socrática ou dialética concepção da arte trágica, aconteceu, especialmente, o esfacelamento da sua essência, o coro, quer dizer, para a então desgraça da tragédia grega, que perde a sua mais magnânima capacidade de real representação da vida – o famigerado deus *ex-machina* usado abusivamente por Eurípedes é exemplar disso - isto é, do modo em que ela misteriosamente se nos apresenta para tão somente favorecer um terrível conhecimento racionalista, anunciado a todo custo pelo pensamento de Sócrates.

Esse, no entanto, também não é o momento propício para nos imiscuir na questão socrática e na sua maléfica influência sobre a arte trágica; ao contrário, devemos nos ater mais e melhor ao muito que ainda se pode explorar do pensamento de Nietzsche sobre tão significativa e maravilhosa criação grega, visto que nela podemos perceber vários aspectos que se encontram muito adiante de uma simples curiosidade, como é o caso do significado da própria representação mítica dos deuses, sobretudo pelas figuras de Dionísio e Apolo, do modo como também já o demonstrou a citação anterior.

Antes de continuar nossa investigação sobre esse assunto da tragédia, voltemos e atentemos, mais uma vez, para aquele importantíssimo aspecto de sua constituição concernente ao período esquiliano-sofocliano: o coro e sua essência, a música. É em outro texto do jovem professor de Filologia que trata de suas famosas *Vorlensug* e que, traduzido do alemão, significa “palestras”, que Nietzsche pronunciou sobre o assunto na universidade da Basileia, no início dos anos setenta oitocentistas, onde, entre elas, podemos apreciar aquilo que ele ensinou a esse respeito. Invertendo a sequência antes anunciada, vejamos, então, como ele começa a se

⁷⁹ NTHP, op. cit., 66/7.

expressar sobre a música no § 2, intitulado: *A música na tragédia (o ditirambo)*, de sua obra “Introdução à tragédia de Sófocles”⁸⁰:

É espantoso que a tragédia tenha nascido da poesia lírica musical de Dioniso. Mas a poesia lírica e a música dionisíaca tinham, entretanto, dado origem a gênios isolados: Arquíloco, Olímpio. Elas são inteiramente populares, não sacerdotalmente monódicas. São muito mais movimentadas, escondendo em si uma grande quantidade de novos estados. [...] Com Arquíloco, a subjetividade começa a se expressar liricamente. A canção popular com ele se consuma. O caráter da poesia compreende a vida social. Ao lado dessa música sacralizada corporativa e da canção popular subjetiva houve então um elemento totalmente móvel, não associado a nomes: a *poesia popular de massa* [...] Essa impetuosa poesia lírica de massa foi imitada, de início, apenas de modo muito alusivo, simbólico: a partir do deus exuberante, fez-se uma rija figura de madeira. Vê-se novamente que era com temor que se ficava diante desse elemento advindo da natureza e que apenas de forma decente e sóbria era imitado.⁸¹

Parece, então, como vimos acima, que é investigando sobre a música trágica – conforme alguns exemplos dados por Nietzsche - Arquíloco e Píndaro - que apreenderemos algo significativo sobre o “coro”. Entre outras passagens das obras nietzschianas, podemos extrair a origem da música grega - *a trágica*, porque a música apolínea, fundamentada antes na epopeia, já é, mais das vezes, uma tentativa de fuga ou a busca do apaziguamento, isto é, como resistência aos horrores do caos dionisíaco, para que possamos compreender a diferença entre as duas, a ditirâmbica e a épica, ou seja, como a primeira, é a essência do coro que, por sua vez, é a essência da tragédia grega.

Da própria essência da música trágica, muito de substancial ainda há por se dizer, como, por exemplo, o caso em que Nietzsche se debruça sobre a relação da música com a imagem e o conceito. Assim, certos do exíguo tempo e espaço que aqui nos seriam suficientes para dela tratar, em todos os seus aspectos, aludiremos a essa relação apenas brevemente, antes de cuidar, mais especificamente, do coro, em alguma das formas como a música trágica é descrita em “O nascimento da tragédia”, como mostra este resumo:

[...] Por outro lado, imagem e conceito chegam, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significatividade majorada. Duas são as classes de efeitos que a música artística costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que imagem similiforme emerja com *suprema significatividade*. Desses fatos, [...] deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao *mito* [...] *trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco. Com base no fenômeno do poeta lírico, expliquei como nele a música se esforça, em conseqüência disso, por manifestar em imagens apolíneas a sua essência própria: [...] devemos considerar como algo possível que ela saiba encontrar outrossim a

⁸⁰ NIETZSCHE. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernani Chaves. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006;

⁸¹ Idem, p. 53/4.

expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca; e onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do *trágico*?⁸²

Convém enfatizar que, mesmo que esta citação pareça ininteligível, só pode ocorrer devido a alguma desatenção às palavras do filósofo, que lembra, com a pergunta feita no final da passagem, o que, como sendo uma resposta a ela dada, já pudemos expressar acima, numa citação anterior deste texto, correspondente à nota nº 71 sobre o conceito do *trágico*. De maneira que, se àquela passagem voltarmos para o caso de qualquer incompreensão, podemos daquele seu conteúdo nos municiar, lembrando-o, para entendermos o que foi dito imediatamente acima por Nietzsche. Seja como for, auscultemos um pouco mais sobre o que ele pensa a respeito da música trágica, dessa feita, retornando à “Visão dionisíaca do mundo”, quando da sua mais amarga, porém, necessária crítica à moderna tragédia, sobretudo na Alemanha de seu tempo, como segue:

Somos incompetentes diante de uma tragédia grega, porque o seu efeito capital repousava em parte em um elemento que foi perdido por nós, na música. [...] A música deveria apoiar a poesia, deveria reforçar a expressão dos sentimentos e o interesse das situações, sem interromper a ação ou a perturbar com ornamentos inúteis. Ela deveria ser para a poesia o mesmo que a vivacidade das cores e uma feliz mistura de sombras e luz são para um desenho sem falhas e bem ordenado: essas não servem senão para animar as figuras sem destruir os contornos. Portanto, a música é empregada completamente só como meio para um fim: sua tarefa era a de converter o padecer de deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. A música [...] toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte.⁸³

Nessa crítica à tragédia moderna, Nietzsche, de modo implícito, discorre sobre como teoricamente deveria ter sido – como de fato ocorreu - empregada a música trágica, sobretudo em Ésquilo e Sófocles, para, a partir daí, examinar em outro contexto da questão: a tentativa de a arte alemã retornar aos gregos antigos, imitando-os, com o fim de resultar em debates capazes de alimentar uma severa crítica àquilo que - em oposição a sua interpretação pessoal da evolução da cultura na Alemanha – já havia sido cometido como um grave erro, quando da tentativa inicial de tal projeto antes realizada por Winckelmann, do modo como ainda o atesta Roberto Machado, em sua obra, em consulta a esta passagem:

Há em *O nascimento da tragédia* uma reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha que insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto de política cultural iniciado por Winckelmann, pensador que teve um papel fundamental na maneira de pensar os gregos e sua importância para a constituição da moderna cultura alemã. [...] Mas isso não significa que Nietzsche aceite os dados iniciais do problema, isto é, a caracterização da Grécia pela serenidade, como se os gregos tivessem sido exclusiva ou essencialmente

⁸² NTHP, op. cit., p. 98/9;

⁸³ VDM, op. cit., p. 65/6.

apolíneos. Criticando os pensadores que tiveram essa visão do problema, Nietzsche relacionará a serenidade com um aspecto mais profundo da Grécia: o dionisíaco. [...] ⁸⁴

Não obstante essa relação entre tragédia antiga e moderna e sua conseqüente alusão, como visto na citação precedente, que pode nos ajudar a compreender o resultado de um distanciamento de cerca de dois milênios e meio entre passado e presente da cultura ocidental, portanto, da própria questão da arte trágica, a história atualizada da civilização grega, equivocada ou não, resiste aos mais ferozes disparates de qualquer tempo a si posteriores. Dessa feita, a verdade é inexorável em seu impetuoso surgimento que, através do próprio pensamento de Nietzsche e contra os seus já aludidos e também mais ferozes opositores, ela sempre é um regozijo para os que sentem a necessidade de contemplá-la.

Portanto, bastava ter a coragem de fazer a devida tarefa daquilo que fora imposto pela própria vida de modo necessário e que, no caso do pensamento nietzschiano, trata-se dele mesmo, tão somente, e como de fato ele o realizou, expor da forma como se lhe abriu por aquele modo interpretativo dum novo entendimento e compreensão da Existência e por via também do que foi a existência mesma da civilização grega que hoje e desde o seu desaparecimento é a lembrança do mais sublime e glorioso passado, ao menos do homem ocidental. Por tudo isso, retomemos o pensamento de Nietzsche que, para ainda falarmos com ele sobre a música, voltemos e continuemos com o comentador Roberto Machado, que afirma:

A teoria nietzschiana da música é uma transposição da concepção de Schopenhauer e Wagner para o âmbito de seu próprio esquema conceitual de interpretação da arte, a partir dos dois impulsos estéticos da natureza. Essa transposição o leva a distinguir uma música apolínea e uma música dionisíaca. A apolínea é um acompanhamento rítmico, pela cítara, dos poemas homéricos, definida como uma “arquitetura dórica de sons” apenas insinuados. Mas Nietzsche às vezes também se refere a uma música exclusivamente dionisíaca que, inteiramente isenta de imagem, é um reflexo do ser primordial, do uno originário, como no § 5 de *O nascimento da tragédia*. ⁸⁵

Mesmo já parecendo ser o suficiente para o nosso propósito maior, vejamos ainda, antes de arrefecer na questão da música e nos voltarmos mais para o coro, outra alusão nietzschiana a mais deleitosa musa da arte, que nos encaminhará para outras questões da tragédia na filosofia do jovem Nietzsche, como podemos conferir nesta interpretação de Machado:

Se então, utilizando a dualidade schopenhaueriana representação-vontade, em sua interpretação da tragédia, Nietzsche pensa que, por ser apenas representação, o indivíduo heróico, ao ser aniquilado, não afeta a vida eterna da vontade, e é capaz de

⁸⁴ NTr, op. cit., p. 240/2;

⁸⁵ Idem, p. 229.

proporcionar alegria, isso se deve a sua ideia de que a tragédia, através do coro, absorve a música orgiástica, levando-a à perfeição. Eis duas citações de *O nascimento da tragédia que vão nesse sentido*: “A consolação metafísica de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.” “Somente a partir do espírito da música compreendemos a alegria do aniquilamento do indivíduo. [...]”⁸⁶

Veja-se, para o que acenamos antes de fazer as citações acima, ainda sobre a tragédia, justamente o encontro com conceitos como os de “consolação metafísica”, “aniquilamento do indivíduo” e “*principium individuationis*” que, por sua vez, dentre outros, remetem-nos àqueles já mencionados preceitos filosóficos nietzschianos, que justificam em grande medida a sua futura e, digamos, última filosofia, mais conhecida como *Vontade de poder*. Antes, porém, é preciso continuar com o pensamento do jovem Nietzsche, na tentativa de entender e compreender a música trágica como a mais excelsa representação, como o não imagético da existência, e que parece ser a tradução metafísica de toda possibilidade criadora que homem algum pode alcançar por via somente da consciência, porém também e mais das vezes, por aquilo que, psicologicamente, chamamos de inconsciente, por uma *abertura*, um sentimento ou uma afecção que, em grego, diz *pathos*, quer dizer: aquilo que é capaz de iluminar o indivíduo como parte integrante daquela unidade, originário da *Vontade* de ser, de poder ser.

Continuando centrados nessa questão da música trágica, agora, encaminhando na direção de sua finalização sem, entretanto, encerrarmos de modo absoluto o assunto, é necessário que atentemos para o fato de que Nietzsche, ao diferenciar a música apolínea da dionisíaca, não menospreza de modo algum a primeira em detrimento da segunda. Mesmo porque se trata de uma impossibilidade, visto que, rigorosamente, toda representação, inclusive daquilo que supostamente seria a representação do “dionisíaco”, já é um apaziguamento da vontade que, nem sempre, pode ser vencida pela aparência do “belo”, portanto, transfigurada pelo que, em determinadas circunstâncias psicológicas de apreciação que se apresentem dominantes, uma dada aparência e, mesmo no caso da música, que não tem aparência alguma, é denominado conceitualmente - não raro, de modo moralizante - como “feio”. É o que nos parece estar exposto nesta passagem do § 24 de seu livro, “O nascimento da tragédia”, como segue:

Entre os efeitos artísticos peculiares da tragédia musical, tivemos de ressaltar uma *ilusão* apolínea, através da qual devemos ser salvos de uma unificação imediata com a música dionisíaca, enquanto a nossa excitação musical puder descarregar-se em um terreno apolíneo e em um mundo intermediário visual aí intercalado. Nisso

⁸⁶ Idem, p. 230.

acreditávamos haver observado como, justamente por meio dessa descarga, aquele mundo intermédio da ocorrência cênica, e em geral o drama, se tornava, de dentro para fora, visível e compreensível em um grau inatingível em qualquer outra arte apolínea: de tal modo que aqui, onde, por assim dizer, essa arte era alada e alteada pelo espírito da música, foi preciso reconhecer a suprema intensificação de suas forças e por conseguinte naquela aliança fraterna de Apolo e Dionísio, o cimo dos propósitos artísticos, quer apolíneos quer dionisíacos. [...] O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico.⁸⁷

Também nos parece que a referida “dissonância musical”, na citação anterior, impõe-se, de modo similar, à aparência e que, nesse caso, pode, conforme as circunstâncias psicológicas estabelecidas, ser sentida tanto *bela* quanto *horrorosa*. Portanto, como símile, é ela, quando muito e somente, *aparência da aparência* que assim - a se fixar tal entendimento - esse também expressa doutro modo o famoso preceito da filosofia de Nietzsche, a saber: que o mundo só se justifica como *estético* ou *aparência*.

Por fim, voltamos agora a nossa atenção, de maneira mais específica, para o coro, como um acabamento do que fora exposto sobre a sua essência - a *música dionisíaca* - na tragédia grega antiga. Para tanto, aludiremos, de modo específico, a uma das muitas passagens das obras do jovem Nietzsche, que se encontra no texto “Introdução à tragédia de Sófocles”, justamente em defesa do que Schiller “*reconheceu em quatro momentos principais a essência do coro em Sófocles*”⁸⁸ relacionado à modernidade e, portanto, que por tal e anterior passagem da referida obra, já podemos encontrar os inícios de uma explicitação do coro trágico grego antigo constante no seu § 5, como segue:

[...] 1) O coro transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável tudo que resiste à poesia e o impele para o alto [...] 2) A reflexão deve ter seu lugar na tragédia [...]. Ela vai ao encontro do coro: esse não é nenhum indivíduo, mas um conceito, representado por uma massa sensível. O coro abandona o estreito círculo da ação, para se estender sobre o passado e o futuro, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida. [...] O coro *purifica* a poesia dramática, na medida em que separa a reflexão da ação, e por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética. 3) A linguagem lírica do coro possibilita ao poeta elevar toda a linguagem poética. Era-lhe necessária uma forma gigantesca em suas imagens, colocar todas as suas personagens sobre coturnos, para dar-lhes grandeza trágica. [...] 4) Ele traz serenidade à obra de arte, interrompendo a violência dos afetos. O ânimo do espectador deve conservar sua liberdade em meio às ações de maior impacto. [...] ⁸⁹

É importante mencionar que não é vão assinalar a clareza com que Nietzsche, na forma como expressa sobre o coro na citação acima, menciona Schiller - esse tão gigante quanto ele –

⁸⁷ NTHP, op. cit., p. 137;

⁸⁸ ITS, op. cit., p. 69;

⁸⁹ Idem, p. 68.

por ter o dom natural da arte de escrever, capaz de fazer irromper, até nos menos dotados, a compreensão necessária para, então, reproduzir fielmente assuntos de tal natureza, que nos advêm por uma afecção e que, portanto, são deveras difíceis de traduzir por esquemas lógicos. Nietzsche, no entanto, consegue fazê-lo de modo magistral, para além de tais esquemas, de maneira absolutamente simples.

Nesse sentido, nada melhor do que continuarmos a usufruir dessa boa circunstância, porém, sempre preparados para a inevitável possibilidade do confronto com o nem sempre imediato entendimento - diferente da passagem acima - do pensamento nietzschiano. É evidente que essa constatação não seja por culpa de Nietzsche ou mesmo por nossa, já que esta última é bem mais presumível e que decorre, certamente, da mais notável e profunda sensibilidade com que o filósofo trata as coisas da vida.

Assim, tudo o que foi acima dito sobre a tragédia grega antiga como sendo apenas um fragmento ou parte do muito que dela existe para se conhecer sobre a sua concepção, formação e aspectos fundados em Ésquilo e Sófocles serviu para nos conduzir ao problema da sua dissolução, levado a cabo por Eurípedes, fundamentado no pensamento de Sócrates, a respeito de quem trataremos em seguida - conforme continua ditando o pensamento nietzschiano – a partir do próximo ponto.

2.2. Herança socrática na arte trágica

Antes de apresentar as argumentações interpretativas de Nietzsche para a ocorrência daquele fatídico acontecimento destruidor do coro na tragédia grega antiga impetrada por Eurípedes, é necessário conhecer os seus fundamentos encontrados no pensamento filosófico socrático. Porém, para entender tal interpretação nietzschiana sobre o fenômeno Sócrates, vejamos como a historiografia oficial pode nos fornecer uma primeira impressão sobre ele, o que podemos conseguir através daquilo que nos relata o historiador da Filosofia ocidental, Werner Jaeger, em sua monumental obra, “Paidéia: a formação do homem grego”⁹⁰, conforme segue:

Foi nos nossos dias, a partir do momento em que Friedrich Nietzsche se desligou do Cristianismo e proclamou o advento do super-homem, que o sábio ateniense [Sócrates] teve de pagar o ilimitado poder que desde o início da Idade Moderna exercera, como protótipo da *anima naturaliter christiana*. À força de aparecer ao longo dos séculos vinculado a ele, Sócrates parecia tão indissolúvelmente unido àquele ideal cristão de

⁹⁰ JAEGER, W. W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira, 4ª ed., Martins Fontes, São Paulo, 2001.

vida dualista, desdobrada em corpo e alma, que não se podia imaginar como não sucumbiria com ele. Ao mesmo tempo, na tendência anti-socrática de Nietzsche renascia, sob nova forma, o velho ódio do humanismo erasmiano contra o humanismo conceptual dos escolásticos. Para ele, não era precisamente Aristóteles, mas Sócrates, a autêntica personificação daquela petrificação intelectualista da filosofia escolástica, que durante meio milênio manietara o espírito europeu e cujos últimos rebentos [...] julgava descortinar nos sistemas teologizantes do chamado idealismo alemão.⁹¹

Nesse trecho, Jaeger já nos oferece uma ideia daquilo que foi legado historicamente para a posteridade a respeito de Sócrates e também, não por acaso, uma variada - para não dizer insidiosa - reação enfrentada por Nietzsche, contida nesta frase: “[...] na tendência anti-socrática de Nietzsche, sob nova forma, o velho ódio do humanismo erasmiano contra o humanismo conceptual dos escolásticos. [...]” Porém, pensamos que não se trata de uma mera “tendência”, mas, da mais corajosa decisão de se opor ao fenômeno socrático que, até então, era tido como um dos principais pilares dos fundamentos da cultura ocidental, sobretudo a partir do final da Idade Média e com a hegemonia do pensamento aristotélico, segundo a exposição de todo o capítulo sobre Sócrates na obra de Jaeger.

Não obstante, vejamos um pouco mais da interpretação histórica sobre o assunto que, segundo o autor em tela, salvo engano, parece querer apresentar e justificar uma imagem do antissocratismo por parte de Nietzsche, como podemos conferir no fragmento que segue:

[...] Naquela época e nas suas criações apareciam ainda maravilhosamente equilibradas as forças do “apolíneo” e do “dionisíaco”, que Nietzsche empenhava-se por unificar. A alma e o corpo eram ainda nessa altura uma e a mesma coisa. [...] Ao conceder a primazia ao elemento apolíneo-racional, Sócrates destruiu a tensão entre esse elemento dionisíaco-irracional, quebrando assim a própria harmonia. Com isso, o que ele fez foi moralizar, escolasticizar, intelectualizar a concepção trágica do mundo da Grécia antiga. É a ele que se deve imputar todo o idealismo, moralismo e espiritualismo, em que se vai refugiar espiritualmente a Grécia dos tempos subseqüentes. Segundo o novo ponto de vista de Nietzsche, [...] a natureza ficava, com ele, eliminada da realidade da vida helênica, suplantada pelo seu contrário. Desse modo Sócrates era apeado do pedestal firme, [...] e de novo se via arrastado para o turbilhão das lutas do presente. Mais uma vez se tornava símbolo, como tantas vezes o fora nos sécs. XVII e XVIII [...]⁹²

Assim prossegue Jaeger na sua exposição sobre Sócrates, que nos parece encaminhar para além de uma simples narração dos fatos, posto que envereda por uma interpretação oposta à incisiva decisão de Nietzsche de denunciar e combater o mais nefasto fenômeno que se abateu sobre a própria humanidade, fenômeno que levou à formação de uma Cultura ocidental destruidora dos *instintos* como a conhecemos. Retomemos, então, Jaeger, que refere:

⁹¹ Idem, p. 493;

⁹² Idem, p. 496.

[...] a luta travada por Nietzsche é, depois de muito tempo, o primeiro indício de que a antiga força atlética de Sócrates permanece intacta e ameaça, mais que nenhuma outra, a segurança interior do super-homem moderno. [...] não se pode afirmar que nos encontramos perante uma nova imagem de Sócrates, já que nessa época de consciência histórica entendemos por isso precisamente o contrário dessa tendência simplista a desenraizar uma grande figura do tempo e meio concretos em que viveu. [...] Sócrates, um homem que não quis deixar à posteridade nem uma só palavra escrita por sua mão, pois se entregou por completo à missão que o seu presente lhe apontava. Essa situação da sua época, que Nietzsche, na sua luta implacável contra os excessos da extrema racionalização da vida moderna, não tinha interesse nem paciência para compreender em detalhe, foi por nós exposta com todo o rigor como a “crise do espírito ático” [...] ⁹³

Vejamos, agora, como o pensamento de Nietzsche, absolutamente contraposto ao posicionamento historicista jaegeriano, concebe o “problema Sócrates”, conforme sua interpretação daquilo que fora para ele o “socratismo”. Portanto, muito para além da historiografia tradicional, principalmente no que respeita à influência da maiêutica logicista de Sócrates na arte grega, com a consequente morte da tragédia antiga, foi necessária uma interpretação de Nietzsche que, não por acaso, é já como um resultado crítico antecipado a toda oposição sofrida por seu genial pensamento e que causou o irromper da relação entre o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco.

Consequentemente, para conhecermos como a tragédia sucumbiu sob a influência do pensamento socrático, é preciso, primeiro, reportarmo-nos a ela desde os tempos de Ésquilo, quando, segundo Nietzsche, foi através do *diálogo* que o fenômeno do socratismo já se abatia sobre a tragédia. Isso também ocorreu com Sófocles, até que, finalmente, consubstanciou com Eurípides, fascinado pela dialética socrática. Sobre isso, Nietzsche escreve:

Sócrates é o aniquilador do drama musical em um sentido muito mais profundo do que pôde ser aludido até agora. O socratismo é mais antigo do que Sócrates; sua influência dissolvente na arte faz-se notar já muito mais cedo. O elemento da dialética que lhe é característico já havia se insinuado muito tempo antes de Sócrates no drama musical e causado efeitos devastadores em seu belo corpo. A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. [...] ⁹⁴

Nesse fragmento, Nietzsche refere que, antes mesmo de Eurípides, foi a partir do expediente introduzido do diálogo desde Ésquilo, no sentido da dialética socrática, que a tragédia grega antiga começou a decair, um processo acentuado por Sófocles, como podemos conferir a seguir: *Segundo Aristóteles, no capítulo 4 da Poética (1449 a, 16-19), teria sido Ésquilo o*

⁹³ Idem, p. 497;

⁹⁴ VDM, op. cit., p. 87.

*primeiro a introduzir um segundo ator na cena, antes haveria só um ator que dialogava com o coro. Sófocles, por sua vez, teria introduzido um terceiro ator. [...]*⁹⁵

Essa última menção a Ésquilo e a Sófocles é o bastante para nos mostrar a liquidação da tragédia por Eurípides, com base no pensamento de Sócrates e que agora aprofundamos. Bem antes, Nietzsche já denunciava o que foi essa saga destruidora da tragédia em proveito de outro gênero artístico, como escrito nesta próxima passagem da obra em tela: [...] *Essa agonia da tragédia chama-se Eurípides, o gênero artístico mais tardio é conhecido como nova comédia ática. Nela [na comédia] continuava a viver a figura degenerada da tragédia como o movimento ao seu trespassse muito penoso e difícil.*⁹⁶

De sorte que, para alcançar esse raciocínio, Nietzsche desenvolve e explicita a sua interpretação filológica e filosófica da história, do desaparecimento da tragédia ao surgimento da comédia, sobretudo em Eurípides, o que podemos conferir em passagens anteriores da obra em consulta, como por exemplo, ao acentuar *ipsis litteris*:

[...] O que Eurípides atribui-se como mérito em *As rãs* de Aristófanes – o ter esgotado a arte trágica por meio de um tratamento hidroterápico e o ter reduzido o seu peso – vale sobretudo para as figuras heróicas: no essencial o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica. A idealidade retirou-se para a palavra e fugiu do pensamento. Mas aqui, justamente, tocamos o lado brilhante, e que salta aos olhos, da inovação de Eurípides: o povo aprendeu a falar com ele. Ele mesmo se vangloria disso na disputa com Ésquilo: graças a ele o povo é capaz, agora,

De seguir segundo as regras da arte,
De medir com compasso linha por linha,
De observar, pensar, ver, entender, de proceder
[com astúcia,
de amar, andar à furtiva,
de desconfiar, negar, considerar a esmo...⁹⁷

Como enuncia o trecho, Eurípides se vangloriava, sob a inventiva batuta de Aristófanes, de tornar racionalmente compreensível para o espectador todo o enigma da existência, representado pelos heróis da mitologia grega. Segundo Nietzsche, Eurípides [...] *ficava sentado no teatro, e ele, o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores [...]*⁹⁸. E esclarece:

Mas como o entendimento significava para ele [Eurípides] a própria raiz de todo desfrute e criação, precisava indagar e mirar à sua volta para saber se alguém mais

⁹⁵ Idem, ibidem: conforme nota nº 27 do tradutor;

⁹⁶ Idem, p. 72;

⁹⁷ Idem, p. 73/4;

⁹⁸ NTHP, op. cit., p. 75.

pensava como ele e confessava igualmente aquela incomensurabilidade. Porém, a maioria, com eles os melhores, só tinha a oferecer-lhe um sorriso desconfiado; ninguém conseguiu explicar-lhe por que, em face de suas dúvidas e objeções, os grandes mestres estavam, não obstante, certos. E nessa dolorosa situação ele encontrou o outro espectador, que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava. Aliando-se-lhe, pôde atrever-se, saindo de seu isolamento a encetar a tremenda luta contra as obras de arte de Ésquilo e Sófocles – não com escritos polêmicos, porém como poeta dramático que opõe a sua representação da tragédia à representação tradicional.⁹⁹

Até que ocorreu o inevitável, conforme já anuncia a citação acima, isto é, a submissão ao pensamento socrático. Nesse contexto, vejamos como Nietzsche, em boa parte de seu § 12 de “O nascimento da tragédia...” expressa sua interpretação sobre tal acontecimento, como segue resumido:

[...] 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 – tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana. O próprio Eurípides, no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito. Deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico? [...] Essa tragédia é um protesto contra a exequibilidade de sua tendência: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. [...] ¹⁰⁰

Com essa significativa passagem, Nietzsche nos oferece uma oportuna clarificação do que foi a relação entre Eurípides e Sócrates, para que continuemos a aprofundar a questão da morte da tragédia, visto que Eurípides, agora, não se encontra mais só e, estando este fortemente aliado a um dos maiores pensadores, contemporâneo seu, apazigua suas dúvidas na autoridade dialética daquele *outro espectador*, que já sabemos tratar-se de Sócrates, em conformidade com a sua máxima sobre a sustentação do raciocínio de que a condição necessária do “belo” é a compreensão. Eurípides subsume tal condição como sendo também necessária para o “entendimento”; ou seja, para a prática, a todo o custo, do diálogo consciente, através do “esquematismo” de uma dialética logicista, no sentido em que continua nos mostrando Nietzsche, logo abaixo:

[...] Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e

⁹⁹ Idem, *ibidem*;

¹⁰⁰ Idem, p. 75/6.

consciência? [...] Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. [...] Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da “justiça poética”, com seu habitual *deus ex machina*.¹⁰¹

Essa citação explica com mais detalhes a dialética socrática causadora da morte do trágico, sobretudo como está expresso em suas máximas, que retomamos para melhor acentuá-las, a saber: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”. Para Eurípidés, tais fórmulas se transformaram em máximas da conscientização e do entendimento da arte trágica, como demonstra Nietzsche, na “Visão dionisíaca...” a seguir:

Em meio à reflexão sobre essa incongruência entre a intenção poética e o seu efeito, ele [Eurípidés] chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”. Agora cada parte seria levada diante do tribunal dessa estética racionalista: o mito antes de todas, os personagens principais, a estrutura dramática, a música coral, por último, e, mais decididamente, a linguagem. [...] ¹⁰²

E assim prossegue o jovem professor Nietzsche, expondo severa crítica ao atentado destruidor da tragédia antiga por obra de Eurípidés e Sócrates, o que podemos continuar a conferir em “O nascimento da tragédia...”, em que ele afirma:

[...] O que nós, em comparação à tragédia sofocliana, costumávamos levar tantas vezes à conta de Eurípidés como defeito, é principalmente produto desse penetrante processo crítico, dessa atrevida intelecção. O prólogo euripídiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. [...] ¹⁰³

Essas palavras remetem ao fato de que Eurípidés introduzira o “prólogo” na tragédia com a intenção de, antes da encenação, o espectador já soubesse o que se passaria na peça, portanto, uma aberração para o teatro moderno. Sobre isso, Nietzsche assevera: *Nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípidés. [...]* ¹⁰⁴ E por que isso? Nietzsche relata que

[...] a tragédia sofocliana-esquiliana empregava os mais engenhosos meios artísticos para pôr em mãos do espectador, nas primeiras cenas, em certa medida de um modo accidental, todos aqueles fios necessários ao entendimento: um traço em que se comprova essa nobre mestria artística que mascara o necessariamente formal e, ao

¹⁰¹ Idem, p. 86/7;

¹⁰² VDM, op. cit., p. 77/8;

¹⁰³ NTHP, op. cit., p. 78;

¹⁰⁴ Idem, ibidem.

mesmo tempo, o deixa aparecer como acidental. Em todo caso, Eurípides acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente, de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam para eles perdidos. Por isso introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de uma personagem a quem devia confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda a dúvida quanto à realidade do mito: [...] é a tarefa do famoso *deus ex machina*. [...] ¹⁰⁵

Vê-se, no trecho acima, que o expediente do “deus ex machina” [...] *se refere ao mecanismo que permitia representar em cena um deus (ou outra personagem divina) içado como se parasse no ar.* [...] ¹⁰⁶, também usado de modo paradoxo em relação ao prólogo, parecendo querer justificar e/ou explicar aquilo que, justamente, era impossível fazer através do mesmo prólogo e, por isso, uma [...] *veracidade divina é utilizada por Eurípides [...], a fim de salvaguardar perante o público o futuro de seus heróis [...].* ¹⁰⁷ Tal constatação demonstra que é impossível ao racionalismo lógico, sobretudo do tipo socrático, alcançar a essência da vida, mas, sem titubear, Eurípides insiste em construir uma estética consciente, através dos preceitos do socratismo, como observamos no contínuo das afirmações de Nietzsche:

Eurípides é o primeiro dramaturgo que segue uma estética consciente. Ele procura intencionalmente o que há de mais compreensível; seus heróis são realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e de Sófocles são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente, eles só balbuciam sobre si. Eurípides cria as figuras enquanto, ao mesmo tempo, as dissecava: diante de sua anatomia não existe nada mais oculto nelas. Se Sófocles disse de Ésquilo que ele faz o correto mas inconscientemente, então Eurípides terá dito dele a opinião de que ele faz o incorreto *porque* faz inconscientemente. [...] ¹⁰⁸

A fala de Eurípides, ao afirmar que Ésquilo “faz o incorreto porque faz inconscientemente”, reafirma a essência de sua crença no conceito socrático que, ao criticar, Nietzsche o faz aproveitando a oportunidade para espicaçar os artistas da modernidade, como segue abaixo:

Em torno de Eurípides, por outro lado, há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível sob o conceito do *socratismo*. “Tudo precisa ser consciente para ser belo”, é o princípio paralelo de Eurípides para o socrático “tudo precisa ser consciente para ser bom”. Eurípides é o poeta do racionalismo socrático. ¹⁰⁹

¹⁰⁵ Idem, p. 79/80;

¹⁰⁶ VDM, op. cit., p. 90: conforme nota nº 33 do tradutor;

¹⁰⁷ NTHP, op. cit., p. 80;

¹⁰⁸ VDM, op. cit., p. 80;

¹⁰⁹ Idem, p. 80/1.

Como já anunciado de outro modo, tais princípios, desde a “Visão dionisíaca...” e detidamente no “Nascimento da tragédia...”, o jovem Nietzsche segue resoluto em sua disposição de criticar o que, para ele, trata-se de uma nefasta ação euripidiana de liquidação da tragédia grega antiga, fundado no pensamento do racionalismo, ou seja, com aquele arrogante “saber” voltado para o “entendimento”. Vejamos mais a respeito disso, conforme nos atesta Nietzsche:

[...] a palavra mais incisiva em favor dessa nova e inaudita estimacão do saber e da inteligência foi proferida por Sócrates, quando verificou que era o único a confessar a si mesmo que *não sabia nada*; [...] conversando com os maiores estadistas, [...] reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas apenas por instinto. “Apenas por instinto”: por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. [...] Com ele, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. [...] Sócrates [...] só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo o respeito.¹¹⁰

O maior destaque desse fragmento é facilmente identificável pela frase “*Apenas por instinto*”, instinto onde, justamente, se resguardam as musas da arte, com os seus mais sublimes sêmens artísticos e que Sócrates, o mais terrível e temível dos erísticos, condena para todo o sempre, e Nietzsche, parecendo estupefato, quase prostrado, impõe-se, arguindo:

Quem é esse que ousa, ele só, negar o ser grego, que, como Homero, Píndaro e Ésquilo, Fídias, Péricles, Pítia e Dionísio, como o abismo mais profundo e a mais alta elevação, está seguro de nossa assombrada adoração? Que força demoníaca é essa que se atreve a derramar na poeira a beberagem mágica? Que semideus é esse que o coro de espíritos dos mais nobres da humanidade precisa invocar: “Ai! Ai! Tu o destruístes, o belo mundo, com um poderoso punho; ele cai, se desmorona!”?¹¹¹

Pelo modo como Nietzsche se expressou assombrosamente perante o fenômeno Sócrates, a despeito da importância de Homero, Fídias, Péricles e Pítia, de imediato, ele demonstra ter se recobrado do golpe que fora, justamente, esse impressionante fenômeno Sócrates. Tanto é verdade que o filósofo, logo em seguida, retoma a sua lúcida e imprescindível crítica contrária a esses virulentos ataques à tragédia grega antiga, e prossegue:

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o “daimon” de Sócrates. Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começa a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz quando vem, sempre

¹¹⁰ Idem, p. 82;

¹¹¹ NTHP, op. cit., p. 83.

dissuade. A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer conscientemente, obstando-o. [...] ¹¹²

Essa citação alude à “natureza inteiramente anormal” que fora Sócrates, pois que nele, segundo Nietzsche, revelou-se uma inversão da natureza criadora, através do “daimon”, como segue abaixo:

[...] Também aqui, se revela como Sócrates realmente pertencia a um mundo invertido, colocado de cabeça para baixo. Em todas as naturezas produtivas justamente o inconsciente atua criativa e afirmativamente, enquanto a consciência se comporta crítica e dissuasivamente. Nele o instinto se torna crítico, a consciência criativa. ¹¹³

No trecho precedente, a expressão nietzschiana “Também aqui” se refere à ação tentadora de um “daimon” em Sócrates, que o dissuadia, isto é, que o fazia agir como por um instinto e o incitava a criar por instinto, e não, racionalmente. A expressão “Nele o instinto” refere-se a essa divindade demoníaca, que aconselha e tenta fazer Sócrates desistir do “conhecer conscientemente”. Não obstante Nietzsche assevera que, em oposição à própria consciência lógica de Sócrates, atuou também outro fenômeno, que Nietzsche continua explicitando:

O mais profundo, todavia, que poderia ser dito contra Sócrates, disse-lhe uma imagem de sonho. Muitas vezes veio a Sócrates, como ele conta na prisão aos seus amigos, um e mesmo sonho que dizia sempre a mesma coisa. “Sócrates, faça música!” Sócrates tinha se apaziguado até os seus últimos dias com a opinião de que a sua filosofia fosse a música mais alta. Finalmente, na prisão, ele consente, para aliviar completamente a sua consciência em fazer também aquela música “vulgar”. Ele realmente transpôs para versos algumas fabulas em prosa, que lhe eram conhecidas, mas eu não acredito que ele tenha se reconciliado com as musas com esses exercícios métricos. ¹¹⁴

O enunciado “mas eu não acredito que ele tenha se reconciliado com as musas com esses exercícios métricos” alude a uma reafirmação da convicção de Nietzsche da natureza anormal de Sócrates, isto é, do seu racionalismo criador, em detrimento de alguns sintomas poéticos que lhe irrompiam, como nos mostra a próxima passagem:

Em Sócrates se encarnou, sem mistura de nada estranho, uma faceta do heleno, aquela clareza apolínea. Tal como um raio de luz puro e transparente, ele aparece como mensageiro pressagiador e arauto da ciência, que devia vir à luz também na Grécia. No entanto, a ciência e a arte excluem-se: desse ponto de vista é significativo que Sócrates tenha sido o primeiro grande heleno feio; pois tudo nele é simbólico. Ele é o pai da lógica, a qual, da maneira mais aguda possível, apresenta o caráter da ciência pura; ele é o aniquilador do drama musical, desse que tinha recolhido em si os fulgores de toda a arte antiga. ¹¹⁵

¹¹² Idem, ibidem;

¹¹³ VDM, op. cit., p. 84;

¹¹⁴ Idem, p. 86;

¹¹⁵ Idem, p. 86/7.

Nesse segmento, é possível observar, com clareza, o quanto influenciou profundamente em Eurípides o pensamento socrático para a definição daquilo que já vinha desde Ésquilo de algum modo, consubstanciando-se como liquidação da tragédia. Essa constatação vem sendo apontada desde o início dessa questão sobre a sua morte, isto é, a introdução do diálogo apaixonado que se desenvolve na forma da racional dialética euripidiana-socratiana, sempre atestado pelas afirmações de Nietzsche, conforme abaixo:

[...] Não havia, como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto, relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo. Já antes havia um análogo na fala alternada entre o herói e o corifeu: mas aqui, todavia, o *conflito* dialético era impossível, devido à subordinação de um ao outro. Tão logo, porém, dois atores, de igual autoridade, se contrapuseram, surgiu, de acordo com um impulso profundamente helênico, a disputa; e deveras a disputa com palavras e razão [...]: enquanto o diálogo apaixonado sempre se manteve longe da tragédia grega. [...] ¹¹⁶

Nesta última citação, um termo deveras importante precisa ser destacado e bem explicado para nos introduzir na questão do afastamento do coro no palco trágico: *a disputa*. Sobre esse termo, pode melhor nos informar Pedro Sússekind, em seu prefácio, “Cinco prefácios para cinco livros não escritos” ¹¹⁷, que correspondem a textos para obras que Nietzsche jamais escreveu: *[...] esses cinco textos só seriam publicados muito mais tarde, junto com outros deixados pelo filósofo, após a sua morte, seja nos volumes das obras completas ou em coletânea.* ¹¹⁸ Vejamos, então, o significado que nos apresenta Sússekind sobre a “disputa”, isto é, a diferença entre a boa e a má Eris, como segue:

[...] o termo “disputa” (*Wettkampf* em alemão), usado no quinto prefácio, traduz implicitamente a palavra *agon*, que aparece na *Ilíada* quando dois heróis combatem entre si, seja nos jogos e competições ou no próprio campo de batalha. E o autor indica essa tradução ao falar de uma educação “agônica” dos gregos. O homem grego educado na disputa procura, como os heróis homéricos, a glória, o brilho da fama. No impulso de superar os outros, o indivíduo é levado a fazer sempre o melhor possível, e assim a tentar superar a si mesmo, tanto no caso dos sofistas, dos oradores e dos artistas, como no caso do filósofo. O impulso artístico, cuja interpretação se origina nos versos de Homero e Hesíodo, mostra-se como uma noção que move e orienta tanto o homem quanto a cidade grega. Pela arte, a luta e os impulsos animais do ser humano deixam de constituir um traço exclusivamente destrutivo, para ganharem o sentimento de disputa, e assim de criação e superação. A boa *Eris* (Discórdia) substitui a má *Eris*. ¹¹⁹

¹¹⁶ Idem, p. 87;

¹¹⁷ NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução e Prefácio: Pedro Sússekind. 3ª edição. Editora 7 Letras, Rio de Janeiro/RJ, 2005;

¹¹⁸ Idem, p. 8;

¹¹⁹ Idem, p. 15/16.

Para Süsskind, o termo “disputa” significa *discórdia*, “[...] guerra, polêmica, crítica, criação.”¹²⁰ Tal explicação nos auxilia a entender a próxima passagem da “Visão dionisíaca”, conforme prossegue Nietzsche:

[...] Com essa disputa [*discórdia*] fazia-se um apelo a um elemento no peito do auditor que até então esteve banido dos espaços festivos das artes dramáticas como inimigo da arte e detestado pelas musas: a “má” Eris. A boa Eris tinha vigência já desde a Antiguidade em todas as ações das musas e conduzia na tragédia três poetas em disputa diante do povo reunido para o julgamento. Quando o modelo da contenda de palavras [a má Eris] se infiltrou também na tragédia vindo do âmbito do tribunal, então surgiu, pela primeira vez, um dualismo na essência e no efeito do drama musical. [...] ¹²¹

Dessa feita, o “diálogo” toma forma de uma disputa má, isto é, a *má Eris*, ou, a dialética cada vez mais acentuada na tragédia grega antiga, em detrimento de sua essência - o “coro” - que se vê atingido no seu coração, na música. Entretanto, no que toca a essa questão do coro, conforme já apontamos no início deste ponto investigativo, ele foi sendo afastado gradualmente, antes mesmo de Eurípides, e substituído no palco trágico, sobretudo a partir de Sófocles, como podemos conferir nesta sequência:

[...] em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro – um importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o corpo dionisíaco da tragédia. Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena; com o que, sem dúvida, a sua essência fica inteiramente destruída, embora também Aristóteles possa dar a sua aprovação precisamente a essa concepção do coro. Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática e, segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o *aniquilamento* do coro, processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípides, em Agatão e na Comédia Nova. A dialética [...] expulsa a *música* da tragédia: [...] destrói a essência da tragédia, [...] que cabe interpretar [...] como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca. ¹²²

Para justificar esse fato, até mesmo em relação a Agatão, Nietzsche faz uma comparação com a melhor expressão da encenação trágica na modernidade - Shakespeare:

Pode-se concluir, por uma comparação, que os heróis de Shakespeare usam a dialética de uma maneira completamente diferente: sobre todos os seus pensamentos, suposições e conclusões, vertem-se certa beleza e interiorização musicais, enquanto na tragédia grega mais tardia domina um dualismo de estilo muito precário, de um lado o poder da música, de outro o da dialética. A última avança cada vez mais predominante, até que tenha a palavra decisiva mesmo na construção de todo o drama. O processo termina com a peça de intriga: com ela somente aquele dualismo é completamente superado, em consequência do total aniquilamento de um dos contendores da música. ¹²³

¹²⁰ Idem, p. 16;

¹²¹ VDM, op. cit., p. 87/8;

¹²² NTHP, op. cit., p. 87;

¹²³ VDM, op. cit., p. 88/9.

Para aquela anterior referência ao concomitante afastamento do coro, no palco trágico, com a introdução de mais um ator, a partir de Ésquilo, e depois, outro ainda com Sófocles, a exposição libretista acentuadamente explicativa do ato cênico em Eurípides interpretado tanto pelo prólogo quanto pelo *deus ex machina* e tudo fundado no racionalismo lógico socrático, destrói, por completo, a essência do coro na tragédia grega antiga, que é justamente a música. Vejamos o que Nietzsche continua nos apresentando a respeito disso:

[...] A tragédia sucumbe em uma dialética e uma ética otimista: isso quer dizer tanto como: o drama musical sucumbe na falta de música. O socratismo que penetrou na tragédia impediu que a música se fundisse com o diálogo e o monólogo: ainda que na tragédia de Ésquilo a música tivesse feito o prenúncio mais bem sucedido para isso. Por sua vez, foi uma consequência o fato de que a música cada vez mais limitada, de mais a mais encerrada em limites mais estreitos, não se sentisse mais em casa na tragédia [...] É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento desse ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez mais raramente ela se atreveu a elevar a sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu [...].¹²⁴

Nesse mais significativo pensamento de Nietzsche, encontra-se, de modo assombroso, uma suposta justa indignação - a tenebrosa sorte da tragédia grega – como conclui o filósofo:

[...] Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa.¹²⁵

Assim, sempre nos atendo ao espaço e ao tempo a que estamos limitados, queremos finalizar com a citação acima sem, contudo, encerrar em definitivo essa questão sobre Sócrates, para nos atermos à sua subsequente consequência - o problema da arte, em geral, observado pela ótica de seu ícone universal, quer dizer, a arte grega antiga, sobretudo através da tragédia em seu período pré-socrático.

Antes, ainda que esse ponto não seja o foco de nossa investigação, mas por se encontrar indiretamente ligado a ele, sem o qual não poderíamos conhecer o fenômeno Sócrates - devemos tratar dele também, mesmo que minimamente. Falamos de Platão, a quem Nietzsche, anteriormente, também já se reportara, como fez em relação a Eurípides, como outra consequência do socratismo lógico, conforme passagem que segue resumida:

¹²⁴ Idem, p. 91/2;

¹²⁵ Idem, p. 92.

A Sócrates, porém, parecia que a arte trágica nunca “diz a verdade”: [...] ele a incluía nas artes adadoras, [...] e o fez com tanto êxito que o jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas [...] a fim de poder tornar-se discípulo [...]: ele que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigentes e por ele repelidas. [...] Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do *romance*, que é mister considerar como a fábula esópica infinitamente intensificada, onde a poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isto é, como *ancilla*. [...] Essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia.¹²⁶

Com a exposição desse fragmento, visamos demonstrar como Nietzsche considera Platão não apenas o meio pelo qual chegou até nós o fenômeno Sócrates, mas e especialmente, o quanto, através do seu mais dileto discípulo e paradoxalmente com a sua própria arte, isto é, os “diálogos” platônicos, foi a Arte em geral, e, conseqüentemente, a tragédia, condenadas ao ostracismo em nome de um suposto “verdadeiro mundo”¹²⁷ do conhecimento. A expressão última assinalada entre aspas designa, em Platão, no então e para ele, sensível e falso mundo, que a arte já é uma vulgar imitação da imitação, quer dizer, imitação de tal mundo falso, portanto, cópia da cópia daquele seu primeiro e “verdadeiro mundo” das Ideias.

No próximo capítulo, veremos como Nietzsche, agora no auge da maturidade de sua filosofia, interpreta a arte como uma atividade metafísica da vida ou, mais propriamente, relacionada à sua doutrina da “Vontade de Poder”. Visto que, para Nietzsche, a Arte significa a mais elevada forma dessa Vontade.

¹²⁶ NTHP, op. cit., p. 85/6;

¹²⁷ PLATÃO. *A República*. Livro X. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editora EDUFPA, Belém, 2000.

CAPÍTULO III

ARTE COMO VONTADE DE PODER

3.1. Arte na relação com Verdade e Nihilismo

Sobre a questão da Verdade, no pensamento de Nietzsche, ao contrário da questão inicial que expusemos sobre a arte, iniciamos com a busca de seu significado no sentido mais elementar de *conhecimento científico*, em que a própria “Arte” identifica-se com a *poiésis*, isto é, com um produzir do que seja a verdade, tanto quanto os demais fenômenos da existência humana, como, por exemplo, a Religião, a Política, a Metafísica e até a Arte no sentido estético, e não, no primeiro sentido que buscamos de *criação* etc. Também a Ciência, quer dizer, o saber consciente do conhecimento como científico já é um dos resultados da vida como arte em geral, ou seja, como sendo a expressão do irromper criador da existência em busca da Verdade.

Nesta última fase da investigação, visamos traçar um paralelo ou uma relação mais íntima entre “verdade” e “arte” no sentido do *artístico*, que mais se aproxima daquela, como sendo o fenômeno “arte” a expressão mais própria do real, do criar incessante no *devoir* eterno, que se dá na natureza, em geral, e no homem, em particular, através dos seus sentidos, mas sempre fundado no pensamento nietzschiano.

Desse modo, começaremos a tratar do assunto com a apresentação do aforismo nº 820, de a “Vontade de poder”, com que Nietzsche ilumina nossa colocação anterior, como segue:

Naquilo que realmente importa, concedo ao artista mais razão do que a todos os filósofos até hoje: eles não esqueceram o grande veio no qual a vida corre; amaram as coisas “desse mundo”, - amaram os seus sentidos. [...] Desejo para mim mesmo, e para todos aqueles que vivem – *podem* viver – sem as angústias de uma consciência puritana, uma sempre crescente espiritualização e diversificação dos sentidos; sim, queremos ser gratos aos sentidos por sua fineza, plenitude e força, e [queremos] oferecer-lhes em compensação o melhor do nosso espírito. O que temos ver com as excomunhões sacerdotais e metafísicas dos sentidos! Não temos mais necessidade dessas excomunhões: é um sinal de boa formação o fato de que alguém como Goethe, com prazer e cordialidade crescentes, se afeiçoe “às coisas do mundo”: - e desse modo mantenha a grande concepção do homem, a de que o homem se torna o *transfigurador da existência* quando aprende a transfigurar a si mesmo.¹²⁸

¹²⁸ VP, op. cit., p. 410.

Na citação precedente, Nietzsche enaltece a ação do artista fundamentado nos “sentidos”, isto é, que, por tal instrumento, o homem que é um artista por natureza e, através da realidade do eterno *vir a ser* do mundo, a vida lhe advém, ou seja, a verdade lhe aparece a partir de si mesmo. Essa verdade surge pelas infinitas e efêmeras transfigurações do existir, sobretudo pela mais elevada natureza sensória humana, pelo pensamento que não pode sentir o *ser*, a não ser quando por esse *ser* o busca de modo constante, todavia, sem estar necessariamente preso às garras do racionalismo, como o que vimos com Sócrates.

Outro sentido mais profundo voltado para o significado de “verdade”, em sua relação com a arte na filosofia de Nietzsche, é aquele ligado a sua famosa afirmação constante no § 4 do aforismo nº 853 da obra em consulta, a saber: “[...] que a arte tem *mais valor* do que a verdade.”¹²⁹ Entretanto, para podermos compreender como Nietzsche alcançou essa arrasadora conclusão, precisamos trilhar um mínimo do percurso que o próprio filósofo fez e que aqui também já o exercitamos, não sem dificuldades e, por essa justa razão, acostamo-nos de imediato a uma explicitação sobre o assunto, realizada por Robson Cordeiro, em seu livro “Nietzsche e a vontade de poder como arte”¹³⁰, como se pode conferir nesta sequência:

Quando Nietzsche faz a sua contraposição entre arte e verdade, contudo, ele não está se referindo à verdade como “*aletheía*” (desvelamento), nem tampouco à arte no sentido restrito das belas artes, conforme foi característico da compreensão por Platão em “A República”. Ao afirmar, portanto, que “a arte tem mais valor do que a verdade”, ele não está invertendo aquilo que Platão falou. Não está porque se trata aqui de uma outra compreensão de verdade e também de arte. Além disso, ao fazer essa afirmação Nietzsche também não chega a contrapor arte e verdade a partir do novo sentido que atribuiu a ambos. Isto porque ele não pretende estabelecer aqui uma contraposição. A arte é de mais valor não porque se opõe, mas porque promove a própria verdade. A verdade é uma expressão da arte. [...] ¹³¹

A verdade, sob o ponto de vista desse comentador, “é uma expressão da arte”. Busquemos, então, adentrar mais e profundamente o conteúdo da quarta parte: *A vontade de poder como arte* do terceiro livro: *Princípio de uma nova valoração* da obra em tela: *A vontade de poder*. Essa parte é composta de 60 aforismos ou fragmentos que tratam da arte como a essência da irrupção da Vontade nietzschiana. Assim, devemos, primeiro, tratar do conceito de “vontade” em Nietzsche, para compreendê-lo aplicado à Arte, e a relacionarmos melhor com a questão da verdade e do niilismo.

¹²⁹ Idem, p. 426;

¹³⁰ CORDEIRO, R. C. *Nietzsche e a vontade de poder como arte: uma leitura a partir de Heidegger*. Editora Universitária/UFPB. João Pessoa/PB, 2010;

¹³¹ Idem, p. 68/9.

Ressalte-se, no entanto, que não se pode explicar com êxito o significado do conceito de “Vontade de poder” nietzschiano sem o auxílio dos mais experientes pesquisadores da obra filosófica de Nietzsche. Esse trabalho só é possível de ser realizado por partes e merece sempre a mais exclusiva dedicação dos interessados no pensamento geral do filósofo e em sua doutrina da *Vontade de poder*, em particular.

Estando ciente da complexidade e grandiosidade da tarefa, buscaremos não propriamente aprofundar o conceito nietzschiano de *Vontade de poder*, mas tão somente explicar os mais significativos aforismos da 4ª parte acima já referida. Para isso, recorreremos aos críticos das obras desse filósofo, que possam nos auxiliar a compreender esse seu conceito de vontade, sempre que for necessário, quer dizer, quando diretamente relacionado às *questões* que propusemos e que estejam numa associação íntima com o conceito de arte: as questões de *verdade e nihilismo*. Nesse último sentido, já podemos recorrer, por exemplo, a Wolfgang Müller-Lauter, em cuja obra, “A doutrina da vontade de poder em Nietzsche”¹³², afirma:

Trata-se, nessa investigação, da pergunta pela vontade de poder. Ao empreendê-la, queremos tentar nos mover inteiramente no horizonte da filosofia de Nietzsche. Mostrar-se-á qual complexa problemática se encontra por detrás da afirmação, que soa tão simples: o mundo seria vontade de poder e nada além disso. Nessa problemática queremos ingressar passo a passo. [...] ¹³³

Apesar de Müller-Lauter acentuar que seu trabalho se concentra na afirmação nietzschiana de que “[...] o mundo seria vontade de poder e nada além disso”, a essência dessa afirmação não é nosso objeto de pesquisa, porém, partimos dela para esclarecer que faremos uso de passagens da obra desse autor, quando julgarmos necessário, desde que estejam voltadas apenas para a questão geral da “Vontade de poder” em Nietzsche sem, necessariamente, prescindir da questão central colocada por Müller-Lauter.

Antes, porém, de prosseguirmos com nossa investigação, outra questão precisa ser esclarecida: a nossa proposta desse primeiro ponto do terceiro capítulo: “A arte como vontade de poder”, que é inversa à proposta nietzschiana, ou seja, “Vontade de poder como arte”. Na diferença entre ambas as propostas, embora que muito sutil, não há nada de inovador que não seja tão somente o esclarecimento que a inversão reclama e que, no final de contas, reafirma o seu resultado, isto é, simplesmente que, neste trabalho, decidimos priorizar a “arte” em Nietzsche, antes de tratarmos daquilo que a funda: a Vontade, no sentido desse filósofo.

¹³² MÜLLER-LAUTER, W. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Tradução: Oswaldo Giacoia, Annablume, São Paulo, 1997;

¹³³ Idem, p. 53/4.

Isso significa que a proposição nietzschiana “Vontade de poder como arte”, grosso modo, pressupõe ser aquilo que irrompe, que surge e se doa gratuitamente à vida, como a própria Vida surge ou todo o existir, portanto, como o real que sempre advém. Por sua vez, a nossa proposição inversa: “Arte como vontade de poder” quer acentuar, justamente – levando em conta que a arte tem aquele significado na proposição de Nietzsche - *a mais elevada forma* da Vontade de poder, que já se encontra implícita no filósofo e que abordaremos um pouco mais à frente, numa conexão com a nossa principal proposição nesta investigação, conforme o cerne do título deste escrito, que repetimos: “A arte como necessidade da Existência”, como o que resiste à Vontade de poder *ser* e pode apaziguar tal vontade, quer dizer, vindo a ser, *existindo*. Mas não esqueçamos, sempre conforme o pensamento de Nietzsche.

Assim, considerando-se o que foi dito como justificativa, retomemos a nossa condição e voltemos a ver como a primeira questão - a relação entre arte e verdade em Nietzsche - pode nos levar a compreender bem mais a essência da arte, antes de abordarmos a segunda relação, com o niilismo. Isso pode ser feito, inicialmente, com a observância de alguns dos 60 aforismos mencionados. No 794, Nietzsche afirma logo de entrada: *Nossa religião, moral e filosofia são formas de decadência do homem. – O contramovimento: a arte.*¹³⁴

Essa curta e profunda passagem fundamenta aquilo que anteriormente já havíamos colocado como pertencente ao pensamento nietzschiano, de que toda nossa sabedoria, acrescentando aí o que falta na última citação: a sociedade, a política, as belas artes e a própria ciência como conhecimento científico em geral, nada mais é que rebentos da vontade de viver, de existir, de *ser* a cada instante do vir a ser. No fundo, trata-se da “arte” como forma de representar inconsciente e cega, isto é, do *fazer* ilusório e mentiroso de viver a vida. Enfim, seriam formas fenomenais, que buscam justificar a existência, que é real e vivida aqui e agora na Terra - como não sendo *a* verdadeira.

Aqui nos deparamos com a questão do que seja em Nietzsche tal “verdade”. É por isso que, em sua proposição, justifica-se o que ele afirma e que retomamos: “O *contramovimento: a arte* oposto àquelas formas (como se nos apresentam) decadentes da verdade”.

Mas, afinal, que arte? Já não são *arte* aqueles rebentos do fazer humano e, neles, a própria arte como *belas artes*? O que Nietzsche parece querer nos dizer é que o homem ainda não se elevou para compreender que todo o *fazer* já é o resultado ou o que resiste à Vontade como apaziguamento dessa mesma, ou, ainda, como a cristalização de uma *Vontade* que precisa ser realizada sempre, sob a perspectiva do devir, do seu caráter de ser, do vir a ser e que,

¹³⁴ VP, op. cit., p. 397.

portanto, rigorosamente, nunca *é*. Isso, evidentemente, sem desconsiderar o que nos lembra Cordeiro: [...] que o próprio Nietzsche afirma que “poder pensar o vir a ser como ser é a suprema forma de vontade de poder”.

Nesse contexto, todo o surgimento ou realização nesse sentido é tão somente perspectivismo, porquanto se trata de o homem aceitar (não como resignação masoquista) esse caráter efêmero da vida e de que toda possibilidade sempre será um surgimento único no tempo eterno do devir, a cada instante. Por conseguinte, todo o *fazer*, no modo perspectivístico, é pura criação, é *arte*, em geral, expresso esteticamente. Porém, falamos para além do sentido puramente estético de belas artes, esse estado sublime, que Nietzsche bem ilustra no aforismo nº 801, na passagem que segue:

Os estados nos quais colocamos e poetamos nas coisas uma *transfiguração* e uma *plenitude*, até que elas reflitam a nossa própria plenitude e prazer de viver, são: a pulsão sexual, a embriaguez, a refeição, a primavera; o triunfo sobre o inimigo. [...] *Três* elementos principalmente: o impulso sexual, a embriaguez, a crueldade: todos pertencem à mais antiga *exultação* do homem, todos também preponderantes no “artista” iniciante. [...] Inversamente: se coisas que exibem essa transfiguração e plenitude nos vêm ao encontro, então a existência animal responde com uma *excitação daquelas esferas* nas quais todos aqueles estados de prazer têm assento: - e uma mistura dessas nuances extremamente delicadas de bem-estar e desejos animais é o *estado estético*. O sóbrio, o cansado, o esgotado, o ressequido (por exemplo: um erudito) não pode receber absolutamente nada da arte, por não possui a força artística originária, a coação da riqueza: quem não pode dar também nada pode receber. [...] ¹³⁵

Constatamos, nessas palavras, que não se trata de qualquer determinação da consciência o fato de os estados instintivos se expressarem no homem de maneira forçosa como arte, tanto no sentido da criação quanto no sentido estético e que, justamente, são eles os instintos, como já visto, a condição natural de toda a criação, portanto, da arte mesma, incluídas aí as belas artes e assim também, como uma das formas da verdade. Podemos reafirmar que todo o surgimento, sobretudo através do *fazer* do homem, é arte, em geral, no sentido nietzschiano de criação, mas que também, no sentido artístico, puramente estético, é o modo como melhor se nos aparece aquilo que é a mais excelsa criação do homem, como antes já afirmara Nietzsche, no aforismo nº 797:

O fenômeno “artista” é o que mais facilmente *transparece*: - cabe considerar a partir desse ponto os *instintos fundamentais do poder*, da natureza etc.! Também religião e moral! “o jogo”, o inútil – como ideal do sobrecarregado de força, como “infantil”. A “infantilidade” de Deus, $\pi\alpha\iota\sigma\ \pi\alpha\iota\zeta\omega\nu$ [criança jogando, criando]. ¹³⁶

¹³⁵ Idem, p. 399;

¹³⁶ Idem, p. 397.

Ou seja, todo criar ou fazer do homem corresponde à necessária realização da *vontade* “sobrecarregada de força” nele e que, através dos seus instintos, ele pode, depois de criar, também destruir para criar de novo, como num jogo inocente de crianças.

Nietzsche continua, através de seus aforismos, a nos mostrar o que pensa sobre a arte como criação, a “verdade” ou o real que se nos apresenta, em sua forma nua e crua, e que, não raro, por sua corriqueira manifestação, perdemos aquela nossa mais sutil capacidade de percebê-la, a não ser quando recorremos ao *ver do ver*, isto é, a filosofia. Assim, Nietzsche prossegue expondo o aforismo nº 802 da obra em consulta:

A arte nos recorda os estados do *vigor* animal; de um lado, é um excedente e uma exalação da corporeidade florescente no mundo das imagens e dos desejos; de outro lado, um estímulo às funções animais mediante imagens e desejos da vida ascendente; - uma elevação do sentimento de viver, um estimulante desse sentimento. Até que ponto também o feio pode ter esse poder? À medida que ele ainda compartilha algo da energia triunfante do artista, o qual se assenhora desse feio e terrível; ou à medida que o feio estimula discretamente em nós o prazer da crueldade (sob certas circunstâncias, mesmo o prazer de nos causar dor, a autoviolação: e com isso o sentimento de poder sobre nós).

¹³⁷

Não obstante essa poderosa força realizadora da Vontade nietzschiana, de que a arte é capaz de, sob determinadas condições, subsumir até o próprio *feio* ali mesmo em seu bojo, há de se perguntar: Como ela é possível? Qual é o seu fundamento? O que lhe confere o *status* de digna representante da “verdade”, isto é, superior a esta? Essas questões são apenas provocativas, porquanto não podemos, de imediato, tratar delas de um modo que pareça superficial. Entretanto procuramos construir as condições de acúmulo de forças que seja o bastante para realizar com a devida profundidade tal tarefa.

A provocação remete tão somente à compreensão de que, nesse espaço e tempo a que estamos submetidos, o necessário e melhor a fazer é continuar demonstrando o pensamento de Nietzsche de como a arte se manifesta para além do seu significado cristalizado de belas-artes. E aproveitando o momento propício, uma vez que naquela provocação levantamos também a questão do fundamento da arte, vejamos o que Nietzsche nos diz a respeito, mas já como resultado, no aforismo nº 805, intitulado “Para a gênese da arte”:

Para a gênese da arte. – Aquele *tornar-perfeito*, aquele *ver-perfeito*, o qual deve ser próprio do sistema cerebral sobrecarregado com forças sexuais (a noite com a amada, as menores insignificâncias transfiguradas, a vida como uma seqüência de coisas sublimes, “a infelicidade do amante-infeliz como valendo mais do que qualquer outra coisa”): por outro lado, todo *perfeito* e *belo* atua como recordação inconsciente daquele estado apaixonado e faz ver de acordo com sua espécie de ver – toda a *perfeição*, toda a *beleza* das coisas desperta novamente, por pura *contiguity*, a bem-aventurança afrodisíaca.

¹³⁷ Idem, p. 400.

Fisiologicamente: o instinto criador do artista e a difusão do sêmen pelo sangue... A *ânsia de arte e de beleza* é uma exigência indireta dos arrebatamentos da pulsão sexual, os quais essa participa ao cérebro. O mundo que se tornou perfeito, pelo “amor”...¹³⁸

Nesse trecho de sua fala, Nietzsche parece exemplificar como, semelhante ao estado de paixão arrebatadora entre os amantes, o instinto artístico também se manifesta apaixonadamente e que essa forma de se expressar pode aludir à sua origem, como podemos conferir em sua fala, no aforismo nº 811, sobre a natureza psicológica do artista:

[...] Os estados psicológicos, que são como que cultivados no artista para a “personagem”, os quais são em si, em qualquer nível, inerentes em geral ao homem: 1. a *embriaguez* [...] – 2. a *extrema agudeza* de certos sentidos [...] – 3. o ter-de-imitar [...] - Isto é o que diferencia o artista e o leigo (que tem sensibilidade artística): o último tem no receber o seu ápice de excitabilidade; o primeiro, no dar – de tal modo que um antagonismo entre essas duas vocações não é apenas natural, mas até mesmo desejável. Cada um desses estados tem uma óptica inversa, - exigir do artista que exercite a óptica do ouvinte (do crítico, -) seria exigir que ele se *depauperasse* e que *empobrecesse* sua força criadora... [...] pois o artista que começasse a compreender-se *enganar-se-ia* – ele não tem que olhar para trás, não tem, em geral, que ver, tem que dar. – Honra um artista o fato de que ele seja incapacitado para a crítica... Do contrário, seria meio isso e meio aquilo, seria “moderno”...¹³⁹

Como é fácil de constatar, na obra póstuma “Vontade de poder” que agora consultamos, Nietzsche nos remete a uma significação da arte no sentido de “verdade”, voltada para vários fenômenos da vida que não só aquele diretamente ligado aos artistas mesmos, como determinadas formas de arte, com destaque para a música, que sabemos ter significativa importância em sua filosofia. Nietzsche nos remete ainda, também relacionado à arte, ao problema da *moral*, do *romantismo* e, sobretudo, ao sentido do trágico, quer dizer, da *tragédia*, que vem nos tocando mais de perto e à qual voltamos a nos deter. Porém insistimos, *tragédia*, no mesmo sentido da relação entre *arte e verdade*, como está expresso no aforismo nº 853, em que o filósofo se ocupa de fazer uma autocrítica sobre sua primeira obra da juventude, “O nascimento da tragédia...”, intitulado: A arte no “Nascimento da tragédia”. Vejamos, então, o que Nietzsche nos assevera a respeito, no primeiro ponto desse aforismo, como segue resumido:

No fundo desse livro encontra-se uma concepção do mundo especialmente sombria e desagradável: parece que, entre os tipos de pessimismo que se conhecem até aqui, nenhum alcançou esse nível de malignidade. [...] há apenas um único mundo, e esse é falso, cruel, contraditório, sedutor, sem sentido...[...] Um mundo assim constituído é o mundo verdadeiro... [...] A metafísica, a moral, a religião, a ciência foram consideradas nesse livro tão-somente como diferentes formas da mentira: com seu auxílio, *Crê-se* na vida. [...] A faculdade graças à qual ele domina a realidade com a mentira, essa capacidade artística de homem *par excellence* – ele a compartilha com tudo aquilo que

¹³⁸ Idem, p. 401/2;

¹³⁹ Idem, p. 405/6.

é. [...] O amor, o entusiasmo, “deus” – puras sutilezas do auto-engano derradeiro, puras seduções para a vida, puras crenças na vida! [...] Que encanto! Que sentimento de poder! Quanto triunfo de artista no sentimento de poder!... O homem tornou-se, uma vez mais, senhor da “matéria” – senhor da verdade!...¹⁴⁰

Notadamente, nesse fragmento, encontram-se algumas colocações mencionadas, ao longo desta nossa investigação, referente à questão da relação entre *arte* e *verdade*. Exemplos significativos e que reproduzimos, estão nesta passagem: [...] *há apenas um único mundo, e esse é falso, cruel, contraditório, sedutor, sem sentido... Um mundo assim constituído é o mundo verdadeiro [...]*. Trata-se de uma contraposição nietzschiana ao “mundo verdadeiro” ou ao Hiperurânio mundo das Ideias de Platão que só, grosso modo, é simples inversão do platonismo, visto que, justamente, caso fosse conforme esse último entendimento, manter-se-ia aquela condenação a que Platão submeteu toda arte ao ostracismo e, portanto, negando-lhe o caráter, segundo a concepção nietzschiana, de ser a arte superior à verdade.

Outra colocação encontrada na passagem trata do já clássico exemplo de algumas das mais significativas formas da realidade ou da verdade: [...] *metafísica, religião, moral, ciência todos são apenas rebentos de sua [do homem] vontade de arte, de mentira, de fuga diante da “verdade”, de negação da “verdade”* e, portanto, como diferentes formas da mentira, quer dizer, trata-se da mentira que se constrói segundo as formas já cristalizadas como sendo a própria *verdade* que se nos apresenta.

Por último extraímos da citação acima esta significativa frase: *O amor, o entusiasmo, “deus” – puras sutilezas do auto-engano derradeiro, puras seduções para a vida, puras crenças na vida!* [...] como sendo este conteúdo o mais consciente (o que é um paradoxo!) engano antipessimista e que do seu contrário, ou seja, do “pessimismo”, Nietzsche nega sua aplicação à arte, quer dizer: que a arte, sim, é a única e real possibilidade antipessimista da existência em oposição a Schopenhauer do modo como assim e mesmo antes, Nietzsche já parece expressar a respeito no aforismo nº 821 da obra em consulta, conforme o que segue abaixo:

[...] O essencial na arte permanece a *plenificação* da existência, a produção de perfeição e plenitude; arte é, essencialmente, *afirmação, bênção, divinização da existência*... – O que significa uma *arte pessimista*?... Não é isso uma *contradictio*? – Sim. – Schopenhauer *erra* quando põe certas obras de arte a serviço do pessimismo. A tragédia *não* ensina “resignação”... – Representar as coisas temíveis e problemáticas já é um instinto de poder e uma magnificência no artista: ele não as teme... Não há nenhuma arte pessimista... A arte diz sim. Jó diz sim. – Mas e Zola? Mas e os Goncourt? – As coisas que eles mostram são feias: mas *que* eles as mostrem é por *prazer nesse feio*... – não ajuda nada, enganais a vós mesmos se afirmais o contrário! – Como Dostoiévski é redentor!¹⁴¹

¹⁴⁰ Idem, ibidem;

¹⁴¹ Idem, p. 411.

Por consequência nesta questão da relação da arte com a verdade nos parece que Nietzsche confia na primeira como segura redentora da segunda, portanto, como garantidora de que “verdade”, no sentido de que esta seja apenas e tão somente *aparência* não pode se expressar de outro modo ao homem, inclusive sob o sentimento do feio como denota Nietzsche de Zola, dos Goncourt e de Dostoievski – porque sua natureza não suportaria - que não seja nas formas de ilusão, de mentira, de engano, de ludíbrio, enfim, como *arte*, esta que por tais formas se contrapõe ao caráter terrível da existência para justamente, o afirmar. Assim assegura Nietzsche no que segue:

A arte e nada como a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora para a vida, o grande estimulante da vida... A arte como única força contrária superior, em oposição a toda vontade de negação da vida; anticristã, antibudista e antiniilista *par excellence*. A arte como a *redenção de quem conhece*, - daquele que vê e quer ver o caráter temível e problemático da existência, do conhecedor [-] trágico. A arte como a *redenção de ação*, daquele que não apenas vê o caráter terrível e problemático da existência, mas antes o vive e quer vivê-lo, do homem que é guerreiro trágico, do herói. A arte como a *redenção do sofredor*, - como caminho para estados nos quais o sofrer é querido, transfigurado, divinizado; nos quais o sofrer é uma forma do grande arrebatamento.¹⁴²

Eis aí uma das mais expressivas confirmações do pensamento nietzschiano de que a arte, como criação, é um fenômeno intrínseco à vida, absolutamente imprescindível para se contrapor ao caráter terrível e problemático da existência, quer dizer, à própria Metafísica, à Moral, à Religião e à Ciência como formas (*artísticas!*) da mentira, do niilismo, do dizer “não” a tal caráter; portanto, de que, sem a arte, não é possível enxergar e melhor suportar a vida, sobretudo ao vulgo, senão por ela.

Assim, tentaremos abordá-la melhor no próximo ponto desta investigação - a arte como sendo a *aparência* ou a “verdade”, que nos surge para realizar a Vontade de poder e, por consequência, como a mais elevada forma dessa vontade, quer dizer, de *ser*, ainda que seja mesmo sob a condição psicológica do sentimento do “feio”, como podemos conferir a respeito numa parte de outra passagem entre os vários escritos de Nietzsche, ao exemplo da que consta no aforismo nº 174 de sua obra “Humano demasiado humano”¹⁴³, a seguir:

[...] A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não-educados a leis de decoro, limpeza, cortesia, do falar e calar no momento certo. Depois a Arte deve *ocultar* ou *reinterpretar* tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, em conformidade com a origem da natureza

¹⁴² Idem, *ibidem*;

¹⁴³ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Vol. II. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza, Companhia da Letras, São Paulo, 2008.

humana: deve assim proceder, em particular, no tocante às paixões e angústias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com que transpareça o *significativo*. [...] ¹⁴⁴

Presume-se, então, com esse fragmento, que também a representação artística do sentimento do “feio” se faz necessária, visto que é preciso, através da arte, como “verdade” e para além desta como criação, *conhecer* “o juízo de valor ‘feio’” ¹⁴⁵ sob todas as possíveis formas da obra de arte que, para Nietzsche, como já se sabe, é a mais elevada vontade de poder. Todavia, antes de avançarmos na questão mais específica do aspecto essencial da arte como sendo a forma mais elevada da Vontade de poder, convém nos dirigirmos agora a outra relação da arte com outro importante fenômeno, o do niilismo, que também é uma das formas de manifestação da “verdade”, como sendo a queda dos valores em que até aqui, conscientes ou não e através dele, os homens pautam suas vidas, sobretudo pelos valores supremos, entre eles, os de ordem moralizante. Essa relação é deveras significativa entre a arte e o niilismo, não apenas no próprio tempo de Nietzsche, como já fora antes dele, porém e especialmente, para a contemporaneidade e que, em atendimento ao foco da próxima etapa de nossa investigação, já podemos adiantar algo através do que vai expresso no ponto três do também já citado aforismo nº 853, no que segue:

Vê-se que nesse livro o pessimismo, falemos mais claramente: o niilismo, vale como a verdade. Mas a verdade não vale como a mais elevada medida de valor, menos ainda como poder supremo. A vontade de aparência, de ilusão, de ludíbrio, de devir e mudança (de ludíbrio objetivo) vale aqui como mais profunda, mais originária, mais metafísica do que a vontade de verdade, de realidade, de ser: - essa última é apenas uma forma da vontade de ilusão. [...] ¹⁴⁶

Essa última citação já nos introduz, de fato, na questão da relação entre arte e niilismo. Porém precisamos discorrer algo sobre o conceito e o sentido de niilismo que, a princípio, no pensamento de Nietzsche, corresponde ao acontecimento que demonstra não haver mais valores nos quais o homem possa se pautar, menos ainda por algum valor que se queira ser absoluto, como o exemplo do “Deus” cristão.

A sentença nietzschiana “Deus está morto” corresponde ao fato inquestionável da queda necessária e, portanto, inevitável dos valores supremos e da compreensão de que já não existe uma meta divina ou fins outros, sobretudo metafísicos, a serem alcançados direcionados para tal meta. Quer dizer, o niilismo, como um fenômeno ativo, parece ser o próprio alcance da verdade de que a vida não tem nenhum sentido e de que a história mesma é a tradução desse sentimento

¹⁴⁴ Idem, p. 82/3;

¹⁴⁵ CId, op. cit., p. 75;

¹⁴⁶ Idem, p. 427.

do *nada* que se apodera do ser humano. Paradoxalmente, com ou sem consciência, trata-se da busca que o homem faz desde há muito e continuará fazendo por um sentido para a vida e que redundará na própria busca.

De acordo com esse pensamento, o niilismo já se encontra instalado há, pelo menos, dois milênios e, de modo efetivo, a partir do advento do Cristianismo. Porém, no Ocidente, o niilismo irrompe desde a Grécia antiga, notadamente com o estabelecimento do Socratismo, que irá promover o racionalismo, a qualquer custo, em detrimento do *phatos* ou da afecção, que é o modo originário em relação e contrário à lógica para a compreensão e o desfrute da vida. A mais decidida recusa da realidade da vida e a busca para além dela por uma certeza absoluta inexistente, ou seja, por uma ilusória realidade metafísica, tem levado o homem, cada vez mais, a aprofundar-se no sentimento niilista, que precisa ser combatido e superado enquanto niilismo passivo - num mais alto patamar -, isto é, ao modo de um niilismo reativo que, para Nietzsche, só a arte é capaz de realizar.

E por que apenas a arte pode contrapor-se ao niilismo, sobretudo o passivo? Antes de podermos entender melhor como Nietzsche responde a essa pergunta, é preciso entender algo mínimo, porém, que seja o essencial sobre o conceito de niilismo em Nietzsche, para quem a arte é a forma mais elevada da “Vontade de poder”, esta última que é a sua doutrina fundamental. A arte que, do ponto de vista estético, funciona psicologicamente no homem como um tônico natural, descarrega a terrível tensão da consciência ou ao menos a desconfiança de que a vida é um abismo sem fundo, isto é, de que não há sentido algum a não ser a sempre e necessária vontade de se fazer de modo constante. Que não existe um *absoluto* suprassensível no qual se possa sustentar; que ela, a vida, é simplesmente, no sentido positivo, um *nada* necessitada de *ser*, pois sempre está a se desvanecer sob a terrível imposição do vir a ser eterno e, assim, a conseqüente e angustiante certeza niilista de que é *vão* todo o mínimo esforço realizado pelo homem.

Desse modo, para o homem, sem razão alguma que justifique o seu próprio existir, é apenas do ponto de vista artístico, isto é, da criação de si mesmo, que pode a arte proporcionar compreender e aceitar a vida como essa pura *necessidade inútil*, gratuita e que ele precisa aprender a suportar, ou seja, a querê-la até mesmo com alegria, as dores do existir, de ter que se esforçar constantemente para se tornar aquilo que, como homem, abre-se para uma possibilidade de sê-lo de modo excepcional, em seu devir finito no tempo eterno, isto é, aqui e agora nesse instante. Para Nietzsche, apenas nesse sentido do perspectivismo, ou seja, da possibilidade de maior elevação de si mesmo como (arte/aparência) vontade de poder, o homem pode aceitar (*aceitar* aqui não quer dizer resignação masoquista, mas, conhecimento!) e suportar essa única

existência. De sorte que, a partir e para além do belo, quer dizer, de uma espécie de recriação extasiante daquilo que já se conhece e reconhece de si mesmo, como homem, portanto, de ser o que *é já* estando sempre aberto e obediente às possibilidades de um advento de novas criações de si mesmo, do aumento e da aquisição de mais “força” para viver, que o eleve a novas possibilidades e assim, já submetido ao tempo *ad infinito* e no próprio *quantum* finito da sua “força” individual, seja então o homem remetido novamente a novas elevações dessa sua força, que busca repetir-se cada vez mais forte nele até seu esgotamento final; pois que, para a “força” da existência, quer dizer, para a vontade de vida, só lhe interessa superpotencializar-se contra toda e qualquer decadência, sobretudo neste que é o mais destacado dos entes: o homem.

A partir de então, tentaremos justificar as afirmações dos parágrafos precedentes e apresentar outras novas, detidamente em relação ao niilismo, recorrendo, em especial, à mesma obra póstuma “Vontade de poder” em seu livro 1º intitulado “O niilismo europeu” que, logo de entrada, podemos entender o termo *europeu* - segundo a interpretação de Heidegger¹⁴⁷ - como sendo todo o “Ocidente”, conforme segue abaixo:

[...] Nietzsche fala do “niilismo europeu. Ele não tem em vista, com isso, o positivismo emergente por volta da metade do Século XIX e a sua propagação geográfica sobre a Europa; “europeu” tem aqui uma significação histórica e diz tanto quanto “ocidental”, no sentido da história ocidental. Nietzsche emprega a palavra “niilismo” como o nome para o movimento histórico por ele reconhecido pela primeira vez que já transpassava de maneira determinante os séculos precedentes e que determina o seu próximo Século, um movimento cuja interpretação essencial ele concentra na sentença resumida: “Deus está morto”. [...] ¹⁴⁸

Estabelecido esse entendimento inicial expresso nesse fragmento, vejamos agora o que podemos extrair compreensivamente da própria fala de Nietzsche sobre o niilismo. A primeira “fala” do filósofo a respeito do niilismo constante no prefácio do livro acima citado já é de uma profundidade ímpar: [...] *Grandes coisas exigem que nos calemos a seu respeito ou que falemos com grandeza: grandeza quer dizer: com inocência, - cinicamente.* ¹⁴⁹

Nietzsche, então, propõe-se a falar com grandeza sobre o niilismo, não por soberba ou algo que o valha, mas por imposição da mais pura necessidade que nele se abateu sem que pudesse dela fugir. È o que podemos observar no próximo ponto do mesmo prefácio, como segue:

¹⁴⁷ HEIDEGGER, M. *Nietzsche II*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2007;

¹⁴⁸ Idem, p. 22;

¹⁴⁹ VP, op. cit., p. 23.

O que conto é a história dos dois próximos séculos. Descrevo o que vem, o que não pode mais vir de outro modo: *o advento do niilismo*. Essa história pode já agora ser contada: pois aqui obra a própria necessidade. Esse futuro pronuncia-se em cem sinais, esse destino anuncia-se por toda parte; para essa música do futuro, todos os ouvidos estão afinados. Toda a nossa cultura europeia move-se já, desde há muito, com a tortura de uma tensão, que cresce de década a década, como se estivesse encaminhando-se para uma catástrofe: inquieta, violenta, precipitada: como uma correnteza que anseia por chegar *ao fim* e que não mais se lembra, tem medo de lembrar-se.¹⁵⁰

Após o que Nietzsche traça “[COMO PLANO]”¹⁵¹ de desenvolvimento e abordagem do niilismo, alguns pontos que ele julga indispensáveis ao tratamento da questão e é logo a partir do primeiro ponto que fica estabelecida a principal senda do percurso a ser realizado, como podemos conferir na passagem seguinte:

Ponto de partida: é um *erro* apontar para “calamidades sociais” [“*soziale Notstände*”] ou para “degeneração fisiológica” ou até para corrupção como *causa* do niilismo. Essa é a época mais honesta, mais compassiva. Miséria, miséria mental, corporal, intelectual não são capazes em si, absolutamente, de produzir niilismo, isto é, a recusa radical de valor, de sentido, de desejabilidade [“*Wünschbarkeit*”]. Essas misérias sempre permitem interpretações inteiramente diversas. Mas sim: em uma *interpretação plenamente determinada*, na cristã-moral, finca-se [“*steckt*”] o niilismo.¹⁵²

Então, como um rumo diretivo a ser seguido, o tema da “moral cristã”, apresentada na passagem precedente, orientará toda a explicitação sobre o fenômeno do niilismo, na ótica do pensamento nietzschiano, o que também perseguiremos, na medida em que o espaço e o tempo a que continuamos limitados nos permitam dele tratar para um fundamento da relação com o nosso objeto principal, que é a arte.

Dos 134 aforismos constantes nas duas partes do primeiro livro já citado da obra póstuma em consulta sobre o niilismo, alguns deles podem, de modo progressivo, atender ao nosso objeto investigativo. É o caso da próxima passagem constante no primeiro ponto da 1ª parte: [I. *Nilismo como consequência da interpretação de valor da existência até hoje*], que se conecta com o afirmado no parágrafo anterior em relação à *moral cristã*, como expõe Nietzsche:

Que vantagens ofereceu a hipótese moral cristã? 1. Ela empresta ao homem um *valor* absoluto, em contraposição à sua pequenez e contingência na torrente do devir e do passar; 2. Serve aos advogados de Deus, à medida que ela deixou ao mundo, apesar do sofrimento e do mal, o caráter de perfeição, - computada aquela “liberdade” o mal apareceu cheio de *sentido*; 3. Pôs um saber sobre valores absolutos no homem e deulhe, por conseguinte, justamente *conhecimento adequado* do mais importante; 4. Preveniu que o homem se desprezasse como homem, que tomasse partido contra a vida,

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*;

¹⁵¹ Idem, p. 27;

¹⁵² Idem, *ibidem*.

que desesperasse do conhecer: ela foi um meio de *conservação*. *In summa*: a moral foi o grande *antídoto* contra o *niilismo* prático e teórico.¹⁵³

Em contrapartida, o contraditório da moral, em geral, e da cristã, em particular, é que esta última, por princípio, exige que a verdade seja dita. Evidentemente, trata-se de cortar na própria carne, pois é forçoso admitir que toda moral procura defender o seu próprio interesse que, por certo, sempre se contraporá aos interesses de outras morais. Nesse sentido, pensamos que as ações morais, geralmente, é também, como manifestação artística humana, isto é, como vontade se poder (ser), aquilo que realmente ela é, a saber: a verdade da inverdade, mais conhecida por um especial e insinuado tipo da mentira, quer dizer, a hipocrisia, portanto, a maior causadora de dissolução da própria moral. Assim, Nietzsche parece nos explicitar na passagem que segue:

Mas entre as forças que a moral cresceu estava a *veracidade*: essa volta-se finalmente contra a moral, descobre sua *teleologia*, seu modo de considerar *interessado* – e agora o *entendimento* [*Einsicht*] atua [*wirkt*] nessa mentira encarnada há muito, da qual se desespera de livrar-se, como estimulante. Constatamos agora necessidade em nós, implantadas pela interpretação-moral desde há muito, que nos aparecem como necessidades do não-verdadeiro: por outro lado, aquelas necessidades nas quais o valor parece estar [*zu hängen scheint*] nos fazem suportar viver. Esse antagonismo – *não* valorizar [*schätzen*] o que conhecemos, e não mais *poder* valorizar o que gostaríamos de nos impingir como mentira [*was wir uns vorlügen möchten*]: - resulta em um processo de dissolução.¹⁵⁴

O que por esta citação Nietzsche conclui: *Essa é a antinomia: Enquanto acreditamos na moral, condenamos a existência*.¹⁵⁵ Mas outro sentido de niilismo no pensamento nietzschiano, eivado pelo aspecto moralizante, sobretudo o cristão, diz respeito ao que Nietzsche chama de “estado psicológico”, em que se apresentam nitidamente três formas características, conforme ele explica no aforismo nº 12, denominado “Desmoronamento dos valores cosmológicos”, e que podemos conferir pela exposição de suas principais partes, como segue:

O *niilismo* como *estado psicológico* terá de se declarar primeiro quando procurarmos em todo acontecimento um “sentido” que não há aí: assim, quem procura perde finalmente o ânimo. Niilismo é então o tornar-se consciente do grande e duradouro *desperdício* de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de oportunidade de recuperar-se de qualquer modo, de ainda repousar sobre alguma coisa – a vergonha de si mesmo, como de alguém que se tivesse enganado durante muito tempo... Aquele *sentido* poderia ter existido: a “completeza” de um supremo cânon moral em cada acontecer, a ordenação moral do mundo; ou o incremento do amor e da harmonia na interação dos entes; ou a aproximação de um estado de felicidade universal; ou mesmo

¹⁵³ Idem, p. 29;

¹⁵⁴ Idem, p. 29/30;

¹⁵⁵ Idem, p. 30.

o partir para um estado de nadificação universal – um fim ainda é sempre um sentido.
156

Nietzsche faz esclarecimentos sobre esse mais importante assunto do seu pensamento, sobretudo para que possamos, ordinariamente, refletir mais, buscando compreender as razões pelas quais a humanidade parece que jamais encontrará o seu rumo diretivo. Trata-se, pois, de aceitar que é preciso fazer um esforço para pensar uma nova concepção de mundo, absolutamente contraposta ao até agora cristalizado, sobretudo pela moral cristã, e que poderemos abordar melhor mais à frente.

O comum a todas essas espécies de representação é que um algo, por meio do processo mesmo, deve ser *alcançado*: - e agora compreende-se que, com o devir, *nada* se alcança, *nada* é alcançado... Portanto, a desilusão com um pretense *fim do devir* como causa do niilismo: seja com relação a um fim bem determinado, seja, generalizadamente, o entendimento [*Einsicht*] da insuficiência de todas as hipóteses de fim até hoje, que concernem a todo “desenvolvimento” (- o homem *não* mais colaborador, quanto menos o centro do devir).¹⁵⁷

No que pese a forma muito esclarecedora dos dois trechos precedentes, é de bom alvitre lembrar que, nelas, o sentido de “nada” é o mesmo que preenche - como *desilusão* - o sentido teleológico de “fim do devir”, como refere Nietzsche:

O niilismo como estado psicológico declara-se, *em segundo lugar*, quando se postulou uma *totalidade*, uma *sistematização*, uma *organização* em todo acontecimento e sob todo acontecimento: de modo que a alma sequiosa de admiração e de veneração sacie-se na representação de conjunto de uma suprema forma de governo e de domínio (- se for a alma de um lógico, então, para reconciliar-se com tudo, já é suficiente a absoluta correção das conseqüências e a dialética realista [*Realdialektik*]...). Uma espécie de unidade, qualquer forma do “monismo”: em conseqüência dessa crença, o homem com o sentimento profundo de uma conexão com e dependência de um todo infinitamente superior a ele, um modo da divindade... “O bem do universal exige a entrega do indivíduo”... mas, olhe aí, não existe nenhum tal universal! No fundo, o homem perdeu a crença em seu valor se, por meio dele, não age um todo infinitamente valioso: Isto é, ele concebeu um tal fim *para poder acreditar em seu valor*.¹⁵⁸

O filósofo arremata que a vida humana se degrada, cada vez mais, em insuportáveis esperanças pretensamente salvadoras da única e terrível realidade possível, ou seja, de uma existência de dor e sofrimento, neste que é o único mundo verdadeiro e que, em meio a possíveis prazeres que a vida também oferece, lamenta-se, no entanto – certamente justificado por tais prazeres -, justamente daquilo que, verdadeiramente, não se quer abrir mão, isto é, viver. Porém e após essa digressão, voltemos a Nietzsche:

¹⁵⁶ Idem, p. 31;

¹⁵⁷ Idem, ibidem;

¹⁵⁸ Idem, p. 32.

O niilismo como estado psicológico tem ainda uma *terceira e última* forma. Dados esses dois *entendimentos* [Einsichten]: que, com o devir, nada deve ser alcançado e que, sob o devir, não impera [waltet] nenhuma grande unidade na qual o indivíduo deve submergir completamente como em um elemento de um supremo valor: resta então, como *subterfúgio*, condenar todo esse mundo do devir e inventar um mundo que fica além do mesmo como *verdadeiro* mundo. Mas, tão logo o homem descobre como esse mundo é estruturado somente por necessidades psicológicas e como ele não tem direito algum de fazer isso, surge então a última forma de niilismo, que inclui em si a *descrença em um mundo metafísico*, - que interdita a crença em um mundo *verdadeiro*. Desse ponto de vista, admite-se a realidade do devir como *única* realidade, interdita-se toda espécie de via de escape para o mundo do além e para falsas divindades – mas *não se suporta esse mundo, que já não se está disposto a negar...*¹⁵⁹

Em toda essa exposição sobre o niilismo como um estado psicológico, Nietzsche realiza, explicitamente, a experiência viva dos conceitos e nos leva a um primeiro entendimento deles. Entretanto, como se sabe, mas vale lembrar: a filosofia é o ver do ver e, assim sendo, sempre é possível interpretar e reinterpretar tais conceitos de modo novo, porquanto eles podem se encontrar também sob novíssimas condições que permitam ou exigem outras leituras, pelo menos do ponto de vista conceitual. De modo que, antes de recorrer à interpretação das passagens precedentes, vejamos o que o próprio Nietzsche esclarece de início sobre elas:

- No fundo, o que aconteceu? O sentimento de *desvalorização* foi alcançado quando se compreendeu que o caráter total da existência não pode ser interpretado nem com o conceito de “fim”, nem com o de “unidade”, nem com o de verdade. Com isso não se chega a nada e não se obtém coisa alguma; falta a unidade que tudo abarca na multiplicidade do acontecer: o caráter da existência não é “verdadeiro”, é *falso...* não se tem, pura e simplesmente, nenhuma razão mais para iludir-se com um mundo verdadeiro... Em resumo: *extirpamos* de nós as categorias “fim”, “unidade”, “ser”, com as quais inculcamos um valor no mundo – e então o mundo aparece como *sem valor...*¹⁶⁰

Como se evidencia a cada fala do filósofo, outras, próprias de quem fala, são desencadeadas, numa sequência necessária, como é o caso da última citação, em relação às anteriores, e que exige desdobramentos. Porém vejamos, ainda, como importantes críticos e/ou comentadores da filosofia nietzschiana interpretam o niilismo como um “estado psicológico”, ao exemplo do já citado Martin Heidegger, em sua também já citada obra intitulada “Nietzsche”, como segue logo abaixo:

[...] Poder-se-ia interpretar o conceito nietzschiano de psicologia antes no sentido de uma “antropologia”, se é que “antropologia” deve significar: questionamento *filosófico* acerca da essência do homem a partir da visualização essencial do homem com o ente na totalidade. “Antropologia” é, nesse caso, a “*metafísica*” do homem. Mesmo assim, porém, não alcançamos o conceito nietzschiano da “psicologia” e do “psicológico”. [...] “Psicologia” é a pergunta sobre o “psíquico”, ou seja, sobre o vivente no sentido daquela vida que determina todo devir no sentido da “*vontade de poder*”. Na medida em que a vontade de poder constitui o caráter fundamental de todo ente, mas a verdade

¹⁵⁹ Idem, ibidem;

¹⁶⁰ Idem, ibidem.

sobre o ente enquanto tal na totalidade chama-se metafísica, a “psicologia” de Nietzsche significa o mesmo que metafísica pura e simples. O fato de a metafísica transformar-se na “psicologia”, na qual a “psicologia” do *homem* possui certamente uma preeminência insigne, já se acha fundado na essência da metafísica moderna.¹⁶¹

É claro que essa famosa e importantíssima obra de Heidegger sobre Nietzsche é passível do mais profundo estudo de um gigante interpretando outro de igual dimensão, como faz transparecer no conteúdo de sua fala. Isso demonstra a também importante necessidade de se abordar o pensamento nietzschiano de modo bem mais significativo. Porém, somente através do seu *ruminar* é possível alcançar tal pretensão: de entender e compreendê-lo, o que, justamente, podemos melhor conseguir fazer com a ajuda, concomitante, daqueles que - para o pensamento de Nietzsche - como Heidegger e muitos outros, ao menos entre os grandes, foram então despertados.

Mas voltando a Nietzsche e à tarefa de compreendermos o que de mais importante ele nos apresenta da sua concepção de niilismo, ainda é preciso apresentar, em relação ao “estado psicológico” do niilismo, aquilo que Nietzsche afirma como conclusivo a respeito, como segue na passagem seguinte:

Posto que reconhecemos em que medida, com essas *três* categorias, o mundo não pode mais ser *interpretado*, e que, de acordo com esse entendimento [*Einsicht*], o mundo, para nós, começa a tornar-se sem valor: então temos de indagar *de onde* provém a nossa crença nessas três categorias – tentemos, se não é possível, rescindir a crença *nelas*. Quando tivermos desvalorizado essas três categorias, então a prova de sua inaplicabilidade ao Todo não será mais nenhuma razão *para desvalorizar o Todo*. Resultado: *a crença nas categorias da razão é a causa do niilismo*, - nós medíamos o valor do mundo em categorias *que diziam respeito a um mundo puramente fictício*.¹⁶²

Na impossibilidade de resumir tais passagens sobre o niilismo, sequer numa única palavra, o que denota a profundidade com que Nietzsche aborda esse assunto, recorreremos ao recurso de dividi-las, tentando comentá-las minimamente, de modo que prosseguimos com a exposição nietzschiana sobre o assunto, que diz:

Resultado-conclusão: *todos* os valores com os quais nós, até agora, em primeira instância, procuramos tornar o mundo avaliável para nós e por fim, justamente por isso, o *desvalorizamos*, quando se tornaram inadequados – todos esses valores, computados psicologicamente, são resultados de determinadas perspectivas da utilidade para a sustentação e o incremento de configurações de domínio humanas: e só falsamente foram *projetadas* na essência das coisas. Trata-se sempre ainda da *ingenuidade hiperbólica* do homem: o [colocar]-se, ele mesmo, como sentido e critério de valor das coisas.¹⁶³

¹⁶¹ NII, op. cit., p. 43/4;

¹⁶² VP, op. cit., p. 33;

¹⁶³ Idem, ibidem.

É possível afirmar que, mesmo para os iniciantes nos estudos do pensamento de Nietzsche, o fragmento acima é perfeitamente compreensível, portanto, basta tão somente entendermos as categorias de “fim”, “unidade” e “verdade”, para compreender o sentido do termo “ingenuidade hiperbólica”, contido na mesma passagem. Apesar do nosso termo “perfeitamente compreensível” antes colocado ainda ser passível de inculir falta, pode-se recorrer ao que o mencionado estudioso de Nietzsche, Robson Cordeiro, em seu escrito também já citado - “Nietzsche e a vontade de poder como arte...” -, apresenta como sendo a sua melhor compreensão a respeito dessa questão, isto é, das categorias nietzschianas descritas conforme Cordeiro nos expressa na quinta parte da sua referida obra, a saber:

[...] Conforme mostra Nietzsche [...] “o sentimento da perda de valor foi alcançado quando se compreendeu que, nem com o conceito ‘fim’, nem com o conceito ‘unidade’, nem com o conceito ‘verdade’, o caráter geral do ser podia ser interpretado.” Isto teria acontecido após o dar-se conta, [...] de três fatos cruciais: 1) a existência não possui nenhum fim, nenhum sentido fora do seu próprio suceder; 2) não há nenhuma ordem, nenhuma unidade encontra-se presente no devir, que possa dar ao homem a agradável sensação de pertencer a um todo que o governa e que lhe é superior; 3) a percepção da não existência de um mundo ‘verdadeiro’, que pudesse contrapor-se ao mundo do devir. A admissão do mundo do devir como sendo o único mundo, contudo, não é seguido por sua aceitação. A recusa desse fato, [...] aconteceu devido à aplicação à existência de valores que não dizem respeito à mesma. Por conseguinte, ele vai considerar que “a fé nas categorias da razão é a causa do niilismo...”¹⁶⁴

Nesse fragmento, o inovador da reprodução da fala de Nietzsche é a observação que Cordeiro faz, razão porque a reproduzimos na íntegra: “A admissão do mundo do devir como sendo o único mundo, contudo, não é seguido por sua aceitação”, de sorte que a mesma esclarece toda a passagem anterior; no que continua Cordeiro:

Isto significa dizer [...] que as categorias da razão, tais como “finalidade, “unidade” e verdade” são valores utilizados pelo homem para estabelecer o seu domínio sobre o real, sendo, contudo, indevidamente projetados na essência das coisas. Isto porque, a própria compreensão que o homem tem da existência já é decorrente do seu poder de avaliar. Assim, a condenação da existência já é uma avaliação da mesma, como decorrência de uma aplicação de valores que não lhe são devidos, o que se daria pelo fato de o homem considera-se a medida de todas as coisas, ou seja, sujeito, eu, consciência. O homem, como o animal avaliador, é aquele que ao criar valor lança-se ao aumento de poder. E o niilismo não significa somente a descrença e a desvalorização dos valores supremos. Nietzsche também compreende o niilismo afirmativamente como “... a transmutação de todos os valores vigentes até agora” Por isso, do não dito aos valores vigentes até agora, surge o sim à nova instauração de valores. [...] ¹⁶⁵

¹⁶⁴ NVPA, op. cit., p. 87/8;

¹⁶⁵ Idem, p. 88.

Assim Cordeiro, na medida em que possamos sentir a necessidade, contribui imensamente com esse seu precioso escrito esclarecedor sobre o niilismo e outros temas em Nietzsche constante de sua obra que, certamente, dela continuaremos a fazer uso.

Nos aforismos que constam no segundo ponto da primeira parte do livro 1º sobre o niilismo da obra póstuma de Nietzsche que aqui consultamos - “Vontade de poder” - pode-se ler uma referência ao conceito de “niilismo incompleto” que, por nos parecer sobremaneira importante e de particular significado, reproduzimos para análise, como podemos conferir a seguir: [...] *O niilismo incompleto, suas formas: vivemos no meio dele. As tentativas de escapar do niilismo sem transvalorar aqueles valores produzem o contrário: tornam o problema mais agudo.*¹⁶⁶

Ao que nos parece, a expressão “sem transvalorar” liga-se, intimamente, enquanto negação, ao que foi aludido por Cordeiro, no final do trecho precedente a essa última citação, como a *forma* positiva com que o niilismo também pode ser interpretado, ou seja, no sentido do “nada”, a partir do qual tudo novamente irrompe, como eternidade do vir a ser, conforme continua esclarecer:

[...] Mas o que significa essa nova instauração de valores? Teria o sentido de simplesmente substituir os valores vigentes por outros novos, mas que também estariam assentados no supra-sensível? A instauração de valores efetuada nesses termos constituiria aquilo que Nietzsche, no fragmento póstumo 10 [42], do outono de 1887, chamou de niilismo incompleto: [...]. No niilismo incompleto a nova instauração acontece também conservando o âmbito do supra-sensível, que continua a ser o lugar a partir do qual se constitui a nova instauração de valores. Mas, além disso, o niilismo, segundo Nietzsche, também exige um novo âmbito, que não pode ser mais o mundo supra-sensível. Assim, segundo ele, o niilismo torna-se “... ideal do mais elevado poder do espírito, da vida superabundante”.¹⁶⁷

À medida que Cordeiro vai esclarecendo e explicando a exposição de Nietzsche sobre a questão do niilismo, pouco a pouco, vai ficando cada vez mais compreensível um assunto bem complexo da filosofia nietzschiana que, por isso mesmo, é imprescindível enfrentá-lo, visando sempre à evolução e à superação das dificuldades humanas, como mostra este fragmento:

A vida exuberante é a que não teme o desperdício, que cria por criar, que quer por querer, sem almejar nenhum fim, nenhuma meta além disso. Isto, porque a vontade, originariamente, quer só poder querer. O que ela vem a alcançar não é o que almejou, o que projetou como fim, mas o resultado da sua ação de querer. O niilismo, como ideal da vida exuberante, diz respeito ao poder de criar valor, mas sem a vinculação ao âmbito supra-sensível. Nesse sentido, o que importa não é o valor criado, mas poder sempre criar. Com isso, o niilismo incorpora em seu movimento, de modo afirmativo, o nada, pois assume como tarefa intrínseca o criar do nada, da pura possibilidade aberta

¹⁶⁶ VP, op. cit., p. 38;

¹⁶⁷ NVPA, op. cit., p. 88/9.

pelo real, para nada, ou seja, sem nenhuma finalidade a não ser o próprio criar, o esbanjamento de vida.¹⁶⁸

Eis então, sobre o sentido “afirmativo” do niilismo, mais uma explicitação de Cordeiro que pode ajudar a evitar qualquer margem de dúvidas para se compreender esse fenômeno, de um niilismo artístico, “como ideal de vida exuberante”, que tem o poder de criar valores, a partir de uma mais caótica e terrível realidade irrompida no mundo aparente e assim, de modo absoluto, desvinculado do mundo suprassensível, portanto, também avesso ao niilismo incompleto, que é negativo, pois ainda se pauta na possibilidade do “transvalorar”, através da concepção platônica de “mundo verdadeiro”.

No ponto subsequente do primeiro livro da obra póstuma “Vontade de poder”, que estamos consultando [3. *O movimento niilista como expressão da décadence*] ¹⁶⁹, vários aforismos nos remetem a compreender bem mais o fenômeno niilismo, através do pensamento nietzschiano, que pode nos servir de exemplos para tanto. Entre eles, optamos por dois, o de nº 40 e o de nº 53, que consideramos mais significativos para o contexto da questão *décadence* que agora analisamos. Vejamos o primeiro:

40. *Conceito “décadence”*. – O *detrito*, *decadência*, *excrescência* não são nada que deva ser condenado em si mesmo: são uma consequência necessária da vida, do acréscimo de vida. O fenômeno da *décadence* é tão necessário quanto qualquer ascensão e progresso da vida: não está em nossas mãos *suprimi-la*. A razão quer, ao contrário, que lhe seja feita justiça. É uma vergonha para todos os criadores de sistemas socialistas que achem que possam haver circunstâncias, combinações sociais sob as quais não medrassem o vício, a doença, o crime, a prostituição, a *necessidade*... Mas isso não significa condenar a *vida*... Nenhuma sociedade é livre para permanecer jovem. Mesmo na sua melhor força ela tem que formar lixo e detritos. Quanto mais enérgica e ousadamente procede, tanto mais rica se torna em malfadados, em malformados, tanto mais próxima está da derrocada... Não se elimina a velhice com instituições. A doença também não, assim como o vício.¹⁷⁰

Como é plenamente observável, ainda que, de modo implícito, a citação acima já parece fazer uma contundente crítica à moral, em geral, sobretudo à moral-cristã, que se apresenta como a mais nefasta representante do cansaço espiritual, como é caso do cansaço proveniente de uma ilusão do suposto alcance de uma perfeição e pureza dos homens. É o que Nietzsche insiste em demonstrar, como segue:

[...] Há um efeito inconsciente, profundo e completo, da *décadence* mesmo no ideal da ciência: toda a nossa sociologia é a prova dessa sentença. Há que se lhe reprovar que ela

¹⁶⁸ Idem, p. 89;

¹⁶⁹ VP, op. cit., p. 43;

¹⁷⁰ Idem, p. 43/4.

só conhece por experiência a configuração-de-decadência da sociedade e inevitavelmente toma como norma do juízo sociológico os próprios instintos-de-decadência. A vida *declinante* na Europa de agora formula neles os seus ideais de sociedade: eles se parecem todos, confundindo, com o ideal de *antigas* raças *sobreviventes*... Depois, o *instinto de rebanho* – um poder que agora se tornou soberano – é algo fundamentalmente diferente do instinto de uma *sociedade aristocrática*: e depende do valor das *individualidades* que têm de significar a soma...¹⁷¹

E assim prossegue em tom vaticinador, o filósofo que já afirmou ter vivido o niilismo em todas as suas formas, mais do que qualquer outro homem, portanto, ciente das condições sociais a que esse mesmo homem tem sido submetido; é o que também o demonstra logo abaixo:

A nossa sociologia não conhece absolutamente outro instinto senão o do rebanho, isto é, das *nulidades somadas*, - onde cada zero tem “igual direito”, onde é virtuoso ser um zero... A valoração com a qual as diferentes formas de sociedade são hoje julgadas é absolutamente idêntica àquela que atribui à *paz* um valor mais alto do que à guerra: mas esse juízo é antibiológico, é mesmo um rebento da *décadence* da vida... A vida é uma consequência da guerra, a sociedade mesma é um instrumento [*Mittel*] para a guerra...[...]¹⁷²

Assim, compreendemos que o niilismo nesse seu puríssimo aspecto da *décadence* é, justamente, a mais fiel e legítima expressão da necessidade que se impõe como anunciadora da *transvaloração* daqueles valores velhos, desgastados e, totalmente decaídos que não mais atendem e nem correspondem a uma superação do homem, visando o além do homem, isto é, o super-homem no sentido nietzschiano do termo; quer dizer: de *espíritos livres!*

Continuando na perspectiva dominante da moral-cristã, ao apresentarmos o fenômeno do niilismo no quarto ponto do mesmo livro primeiro em estudo, a saber: [4. *A crise: niilismo e pensamento do retorno*]¹⁷³, deparamo-nos com a questão de uma das tarefas da moral que enfrenta e tenta proteger o homem do verdadeiro sentido da sua vida, que é o “nada”, de onde ele precisa sempre se fazer. Vejamos, por exemplo, o aforismo nº 55, em que Nietzsche nos mostra, em duas passagens, como essa questão se evidencia:

Ora, a *moral* protegeu a vida diante do desespero e do salto no nada em homens e estamentos que foram subjugados e oprimidos por *homens*: pois a impotência contra os homens, *não* a impotência contra a natureza, produz o amargor mais desesperado. A moral tratou como inimigos, em geral, os detentores do poder [*Gewalthaber*], os perpetradores da *violência* [*Gewalttätigen*], os “senhores”, contra os quais o homem comum precisa ser protegido, *isto é, primeiramente, encorajado, fortalecido*. A moral, em seguida, ensinou a *odiar* e *desprezar* o mais profundamente o que é o traço fundamental de caráter de quem domina: *sua vontade de poder*.¹⁷⁴

¹⁷¹ Idem, p. 50;

¹⁷² Idem, p. 51;

¹⁷³ Idem, p. 52;

¹⁷⁴ Idem, p. 53.

E continua Nietzsche nos explicitando sobre a tarefa a que, a moral, se prestou de modo hipócrita, em proteger, sobretudo, os considerados mais fracos, doentes, degenerados, loucos, sofredores e decadentes de toda espécie, como segue:

Eliminar, negar, esfacular essa moral equivaleria a considerar o impulso mais odiado com um sentimento e uma valoração invertidos. Se o sofredor oprimido *perdesse a crença* em ter *direito* ao seu desprezo à vontade de poder, então entraria no estágio do desespero sem nenhuma esperança. Esse seria o caso se esse traço fosse essencial para a vida, se acontecesse de, mesmo naquela “vontade de moral”, essa “vontade de poder” estar tão-somente disfarçada, de mesmo aquele odiar e desprezar ser vontade potente. O oprimido entenderia que estava no *mesmo solo* que o opressor e que não tinha nenhum *privilégio*, nenhuma *dignidade superior* diante deste.¹⁷⁵

Com essas palavras, Nietzsche parece nos alertar que o querer dos homens pequenos, *subjugados e oprimidos* pela vontade dos *detentores do poder*, também é vontade de poder, na forma de *um sentimento* de ódio e desprezo à *vontade de poder* dos homens superiores, o que os nivelaria à mesma condição de seus opressores, pois que - ainda nos parece -, na condição de homens mesmo inferiores e não como meras ovelhas à mercê de lobos, tais homens, por sua pequenez, buscam, na moral mentirosa, o inverso daquilo que naturalmente têm como num animal de rapina, a força da vida. Sobre esse aspecto, Nietzsche afirma:

Antes *o contrário!* Não há nada na vida que tenha valor fora do grau de poder – posto, justamente, que a própria vida é vontade de poder. A moral protegia os malsucedidos contra o niilismo, à medida que, a cada um, ela atribuiu um valor infinito, um valor metafísico, e o arrolou em uma ordem que não se afina com o poder mundano e a sua hierarquia: ela ensinou entrega, humildade etc. Se caducasse a crença nessa moral, então os malsucedidos não teriam mais o seu consolo – e *sucumbiriam*.¹⁷⁶

Em relação a essas palavras do autor, é preciso expor uma importante passagem constante na segunda parte do primeiro livro sobre o niilismo da obra póstuma “Vontade de poder”, no aforismo de nº 125, da última de suas três subpartes, intitulado: [c) *Sinais de fortalecimento*], em que o filósofo *parece*, a princípio e de modo contraditório, isto é, avesso ao fenômeno do Socialismo e a favor do fenômeno da Moral – assim pensamos nós -, combater o primeiro em prol do segundo, visto que, desde sua época, mas, sobretudo hodiernamente, o socialismo é odiosamente rivalizado pelas religiões em geral, especialmente pela Igreja cristã, ao menos por suas seitas mais conservadoras.

No final da passagem a seguir, Nietzsche denota, mesmo que de modo implícito, o que também interpretamos a esse respeito, quer dizer, a importância da tentativa do Socialismo de

¹⁷⁵ Idem, p. 53/4;

¹⁷⁶ Idem, p. 54.

pretender ter direito à existência e, portanto, da necessária guerra pelo domínio e a prevalência de um desses dois fenômenos: o Socialismo ou a moral cristã, no seio das sociedades que, sendo nefastos à vida exuberante, conforme o pensamento nietzschiano, são verdadeiros materiais inflamáveis para o mais consequente irromper do niilismo (reativo) que pode levá-los a uma conjunta e benéfica autoeliminação de ambos. É o que parece, salvo engano, pensar Nietzsche, que já denuncia tanto o fenômeno do Cristianismo quanto do Socialismo, sob o fundo de suas restritas morais, acenando para a possibilidade de tal guerra, porque assim é a vida, e ele não poderia deixar de sentir prazer com essa situação. Confirmamos sua fala nesta sequência:

O socialismo – como a *tiranía* pensada até as últimas conseqüências dos mais miúdos, dos mais tolos, dos mais superficiais, dos invejosos, dos setenta e cinco por cento atores – é de fato a conclusão das “idéias modernas” e de seu latente anarquismo [...] Apesar disso, haverá sempre proprietários demais para que o socialismo possa significar mais do que um acesso de doença: e esses proprietários são como um homem de uma crença: “precisa-se ter alguma coisa para *ser-se* algo” Esse, todavia, é o mais antigo e o mais saudável de todos os instintos: eu acrescentaria “precisa-se querer mais do que se tem para *tornar-se* mais”. Assim, nomeadamente, soa a doutrina que a própria vida prega a todos que vivem: a moral do desenvolvimento. [...] Ter e querer ter mais, crescimento, em uma palavra – isso é a própria vida. [...] A Terra é grande o bastante, e o homem é sempre ainda inesgotável o bastante para que um tal aprendizado prático e *demonstratio ad absurdum*, [...].¹⁷⁷

Veja-se que, no referente ao resumido trecho, afirmar antes que “parece” ser uma contradição de Nietzsche, diz respeito ao que nos remete à compreensão e ao desenvolvimento do Socialismo, hoje em dia, como um aparente instrumento para o uso no socorro do *homem pequeno*, que, em nada difere dos seus *inícios* nos tempos de Nietzsche. Isso significa dizer que o Socialismo sempre foi, é e parece que continuará sendo – no que pesem seus próprios opositores cristãos e nisto a *aparência* de contradição - uma das mais sutis conseqüências da hipocrisia moral-cristã e, portanto, como “vontade de negação da vida”, segundo o que próprio filósofo já expressou e fez ferrenha crítica. Senão, vejamos ainda o que Nietzsche afirma a respeito, no final do aforismo nº 356 de sua obra “A gaia ciência”¹⁷⁸, em seguida reproduzido:

[...] *Nós todos já não somos material para uma sociedade*: eis uma verdade cuja hora chegou! Para mim não faz diferença que o tipo de homem mais miópe, talvez mais honesto, certamente mais ruidoso que hoje existe, nossos caros socialistas, pense, espere, sonhe, principalmente grite e escreva mais ou menos o contrário; pois o seu lema para o futuro, “Sociedade livre”, já pode ser lido em todos os muros e mesas. Sociedade livre? Sim! Sim! Mas sabem os senhores com o que ela é feita? Com ferro de madeira! Com o famoso ferro de madeira! E nem sequer de madeira...¹⁷⁹

¹⁷⁷ Idem, p. 88;

¹⁷⁸ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. Campanhia da Letras, São Paulo, 2001;

¹⁷⁹ Idem, p. 253.

Reforçando essa verdadeira ojeriza de Nietzsche ao Socialismo, bem exposta na citação precedente, vejamos o comentário de Gianni Vattimo a respeito do assunto, em sua obra, “Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000”¹⁸⁰, na sequência:

[...] A conclusão do aforismo, no qual Nietzsche recrimina os socialistas por querer construir sua sociedade livre com esse material humano que já não é pedra para edifícios sociais, dissipa qualquer dúvida sobre sua posição; com certeza não aquela de quem lamenta que essa construção não seja mais possível; quando muito, de acordo com as razões fundamentais de sua polêmica contra o socialismo (o socialismo como última forma da moral platônico-cristã), ele recrimina o socialismo por querer contar ainda com o homem da tradição humanista, com o sujeito autoconsciente e, portanto, implicitamente com a rigidez do sistema dos papéis.¹⁸¹

À parte a última referência ao “sistema dos papéis” da citação acima que não se encontra no rol imediato de nosso interesse investigativo, pensamos que, sobre a questão do niilismo, sobretudo enfocando o problema da concepção do socialismo pelo pensamento nietzschiano, abordamos o bastante para o nosso propósito. Porém, sempre com a ideia de voltarmos a ele, caso seja necessário. Agora, que vamos nos encaminhar para o final desta investigação, queremos dizer o quanto é ainda muito significativo outro tratamento que Nietzsche dá a questão do niilismo e que, como consequência, liga-se, intimamente, a questão da arte aqui investigada, que, como já vimos, imbrica-se por necessidade a outros importantes conceitos de sua filosofia - o de moral, verdade, metafísica e ciência.

Ainda sobre a *moral* que tanto consegue impedir a realização do homem através de si mesmo, buscamos, em uma das passagens constantes em seu escrito que trata, de modo específico, das questões da moral, isto é, a “Genealogia da moral”¹⁸², contribuir mais um pouco com o sentido geral do espírito filosófico de Nietzsche - o fortalecimento e a conquista do verdadeiro espírito livre no homem, para além das compreensões cristalizadas do conceito de “moral” e de “*a-moral*”, mas voltado para uma visão “imoralista”, que significa a *expressão* de uma *ação* justamente antiniilista, ou melhor dizendo: imoralista (*que não carece de bem e mal*), como representação de ações niilistas afirmativas, forçosamente impostas pela mais destruidora das forças presentes e que criam a partir da decadência absoluta dos *declinantes*, dos *fracos*.

Auscultemos, então, o que o filósofo afirma no § 13 da obra mencionada e que, no sentido acima colocado, pensamos ser a passagem abaixo, exemplarmente representativa:

¹⁸⁰ VATTIMO, G. *Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000*. Tradução: Silvana Cobucci Leite, Martins Fontes, 2010;

¹⁸¹ Idem, p. 209/10;

¹⁸² NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Editora Companhia da Letras, São Paulo, 1998.

Mas voltemos atrás: o problema da *outra* origem do “bom”, do bom como concebido pelo homem do ressentimento, exige sua conclusão. Que as ovelhas tenham rancor às grandes aves de rapina não surpreende: mas não é motivo para censurar às aves de rapina o fato de pegarem as ovelhinhas. E se as ovelhas dizem entre si: “essas aves de rapina são más”; e quem for o menos possível ave de rapina, e sim o seu oposto, ovelha – esse não deveria ser bom?”, não há o que objetar a esse modo de erigir um ideal, exceto talvez que as aves de rapina assistirão a isso com ar zombeteiro, e dirão para si mesmas: “*nós* nada temos contra essas boas ovelhas, pelo contrário, nós as amamos: nada mais delicioso do que um tenra ovelhinha”. - Exigir da força que *não* se expresse como força, que *não* seja um querer dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força. [...] ¹⁸³

Essa bem deliciosa metáfora com que Nietzsche inicia esse parágrafo da obra em consulta já anuncia o que vem a seguir, no degustar prazeroso da doçura desse manjar, como o mais consequente benefício do entendimento a respeito dos malefícios proporcionado pelos sentimentos morais como passividade absolutamente niilista. A passagem continua e é bem longa. Talvez, mais à frente, tenhamos outra oportunidade de retornar a ela. Porém, por enquanto, é o suficiente para justificar a imbricação dos conceitos nietzschianos a que antes nos referimos, visando à sua relação com o nosso maior objeto: a questão da necessidade da arte – e não, da moral, sobretudo a cristã - para a existência!

3.2. Arte como a mais elevada Vontade de Poder

Para introduzir este ponto derradeiro do escrito em curso, é preciso lembrar que já vimos tratando, rigorosamente, sobre a questão da Arte como a mais elevada Vontade de poder, a partir do título dado para esta investigação – Arte como necessidade da existência na filosofia de Nietzsche. Por conseguinte, tentaremos, agora, fazer um acabamento fino de todo o edifício até aqui construído. Para esta nova e espinhosa tarefa como que objetivando desta o irromper de rosas, continuaremos recorrendo à própria fala do filósofo expressa em suas obras, porém, sempre nos acostando em seus mais respeitados críticos e/ou comentadores que, para a questão em pauta, iniciamos, por exemplo, com uma passagem da já citada obra de Wolfgang Müller-Lauter: “A doutrina da vontade de poder em Nietzsche” onde consta no final de sua apresentação realizada por outra estudiosa de Nietzsche, Scarlet Marton, um importante esclarecimento para a utilização da referida obra de Müller-Lauter, como segue logo abaixo:

¹⁸³ Idem, p. 35/6.

É tal a estratégia a que Müller-Lauter recorre que, a cada passo do texto, destitui a concepção da vontade de potência das conotações metafísicas com que os intérpretes a carregaram: unicidade, permanência, substancialidade, fixidez, universalidade. Mas não nos enganemos; o principal objetivo que persegue é o de demonstrar, contrapondo-se a Heidegger, que a reflexão de Nietzsche exclui a pergunta pelo fundamento do ente, no sentido da metafísica tradicional. [...] Pluralista, o pensamento nietzschiano apresenta ao leitor múltiplas provocações. [...] Contudo, seu desafio maior talvez consista no caráter experimental que reveste. Instigando a questionar sem trégua ou termo, descarta grande quantidade de preconceitos, desmascara a falta de sentido de inúmeras convicções. Tanto é que, ao conceber a vida como possibilidade de “experimentação de conhecimento”, Nietzsche faz do experimentalismo sua opção filosófica.¹⁸⁴

Semelhante ao que está muito claro na citação anterior, para nós, também não se trata de investigar o pensamento de Nietzsche centrada, monoliticamente, na crítica de outro determinado pensamento, como no caso do grande Heidegger e de Müller-Lauter ou qualquer um dos mais capazes. Ao contrário, conforme o espírito nietzschiano, isto é, do experimentalismo e perspectivismo, importa-nos tão somente realizar, com a contribuição dos melhores, a mais profunda experiência dos conceitos da filosofia de Nietzsche, para o alcance do mais pleno conhecimento que resulte numa maior e melhor elevação do homem, a partir de nós mesmos. Vejamos, então, como, inicialmente, podemos apaziguar nossa inquietação sobre o assunto desse último ponto da investigação, auscultando novas afirmações de Nietzsche ou revisitando e reaprofundando as que correspondam à nossa busca, sobretudo em relação ao significado desta máxima do seu pensamento referente à arte: *que a arte é a mais elevada forma da vontade de poder*.

Prosseguiremos fazendo considerações a respeito de algumas das mais importantes passagens do pensamento de Nietzsche, constantes em várias de suas obras, sobretudo no escrito póstumo “Vontade de poder”, em que o filósofo, ao se expressar através de aforismos e/ou fragmentos, pode nos induzir a pensar que não seria possível a “existência” ou a vida, como a conhecemos, que não fosse pela compreensão de que é pura Vontade de poder *ser* a partir do não ser, que a Vida não tem fundamento algum, que ela é sem fundo, absolutamente abissal, portanto, é *nada*, não no sentido tradicional desse termo - de um “nada de ser” - porém, como condição que, forçosamente, faz irromper o *ser*.

Assim, vida é arte natural, quer dizer, criação infinita a partir do *nada* que ela sempre já é para, então, tudo fazer surgir como “entes” finitos no tempo eterno do vir a ser, nesse instante sempre presente, quando se unem o passado e o futuro. Isso significa que, sendo vida, Vontade de poder é, conseqüentemente, arte, em seu mais excelso significado - o de *poiesis* - de um produzir constante, que não pode cristalizar o *ser*, porque, no final, a Vontade de poder traduzido

¹⁸⁴ Idem, p. 47/8.

artisticamente, além de criação é destruição constante daquilo que, do mesmo modo, é criado ininterruptamente. Dito de outra forma, trata-se do eterno retorno do *devenir* ou, ainda, é o eterno retorno do mesmo, que é a repetição eterna da mesma condição (Vontade) de criação e destruição infinita dos entes, que irrompe como multiplicidade na vida. O máximo possível e verificável na Existência sobre o que seja o *ser* é a duração da força vital de cada ente, o chamado *quanta* individual da força de vida que, em cada ente, surge como constitutivo de sua vida individual, conforme a nossa concepção cristalizada e linear de tempo.

Por exemplo, o homem, desde o mais ínfimo aos mais elevados, é uma expressão da vontade de poder que vive, em média, 70 a 100 anos de idade, ou a tartaruga e inúmeros materiais e compostos químicos inorgânicos, como o plástico, que podem existir até por uns 300 anos (caso a tartaruga não ingira o plástico, como se sabe!). E o nosso Sol? Ele já existe, juntamente com a estrutura superior do Universo, há um bilhão e trezentos milhões de anos e, segundo as perspectivas teóricas dos astrônomos, sua força dura mais uns cinco milhões de anos antes de explodir com todos os planetas em sua órbita. Uma mosca vive, mais ou menos, uma semana, outros seres, apenas alguns segundos, e as próprias sociedades humanas e outras formações plurais têm também o seu *quantum* de força existencial no eterno vir a ser e, de modo inelutável, vivem tão somente o seu tempo de força existencial.

Estamos a lembrar de outra passagem de “Genealogia da moral”, em que Nietzsche, também no já citado § 13 dessa obra, trata da questão colocada acima sobre a “força” e o seu *quantum* em conexão da “linguagem” e o suposto imperativo do “sujeito”. Aproveitemos, então, o iluminar de nossa memória para citar o que afirma o filósofo a respeito do assunto, como segue:

[...] Um *quantum* de força equivale a um mesmo *quantum* de impulso, vontade, atividade – melhor, nada mais é senão esse mesmo impulso, esse mesmo querer e atuar, e apenas sob a sedução da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela se petrificaram), a qual entende ou mal-entende que todo atuar é determinado por atuante, um “sujeito”, é que pode parecer diferente. Pois assim como o povo distingue o corisco do clarão, tomando esse como *ação*, operação de um sujeito de nome corisco, do mesmo modo a moral do povo discrimina entre a força e as expressões da força, como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que *fosse livre* para expressar ou não a força. Mas não existe um tal substrato; não existe “ser” por trás do fazer, do atuar, do devir; “o agente” é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo. [...].¹⁸⁵

Como é plenamente verificável, as palavras do pensador contemplam para além daquilo que antes anunciamos, sobretudo, pelo que está afirmado em seu final e que vale a pena repetir: *a ação é tudo*. Uma afirmação que, como veremos mais na frente, é a mais límpida expressão do conceito nietzschiano de “decisão”. Porém, após essa breve digressão e retornando ao tema mais

¹⁸⁵ GM, op. cit., p. 36.

específico desta última parte do trabalho – a “arte” e sua relação com o a “vontade de poder”, deparamo-nos, inevitavelmente, com outro assunto que, para Heidegger, por exemplo, significa e resume todo o pensamento de Nietzsche – a própria razão da existência da filosofia nietzschiana. Estamos a falar da visão que se abateu sobre Nietzsche, ao caminhar às margens do Lago Silvaplana, perto do qual residia no ano de 1881, a saber: o conceito de “eterno retorno do mesmo”, que vimos tocando em alguma medida e que, como já sabemos, ao menos teoricamente, é a essência da Vontade de poder nietzschiana que agora precisamos abordar em alguma medida.

Convém lembrar que, na prática, se não for impossível, certamente é extremamente difícil – *pelo menos assim o sentimos!* - tratar de uma determinada questão da filosofia de Nietzsche, sem que sejamos remetidos por consequência necessária a outras posteriores ou anteriores questões, dependendo do ponto em que nela ou em qualquer outro pensamento filosófico iniciamos por conhecer. É claro que, se for uma busca a partir do seu começo, que é o nosso caso, obviamente, serão as questões posteriores desencadeadas pelas anteriores e, mesmo assim, sob a possibilidade, que nunca é remota, de uma melhor e mais aprofundada retomada dessas últimas, isto é, das mesmas questões anteriores.

O assunto “eterno retorno do mesmo”, devido à sua complexidade já sentida até pelos mais antigos e bem experientes críticos e/ou comentadores do pensamento nietzschiano, precisa ser enfrentado, pelo menos aqui por nós, naquilo que ele liga diretamente ao objeto maior do nosso interesse, quer dizer, na sua mais íntima relação com a questão da arte. Disso decorre que, em relação ao “eterno retorno”, nos imiscuiremos, ainda que de modo breve, tão somente no que diz respeito à “temporalidade”, portanto à mais íntima relação entre vida enquanto arte, criação e História como ciência histórica, mas também, para além desse sentido, segundo o pensamento de Nietzsche.

A temporalidade e a historicidade são dois de alguns dos mais difíceis problemas, não apenas da filosofia nietzschiana, porém, de toda a Tradição filosófica, desde os pré-socráticos. No sentido da “brevidade”, temporalidade e historicidade assinalam que nos referiremos apenas à arte, em geral, como um sublime conteúdo solucionador, para aquela atividade que melhor preenche o tempo aqui e agora, quer dizer, o *instante presente* do eterno vir a ser definidor do passado e do futuro através e a partir de “decisão” do homem e, portanto, como a eliminação daquele outro conhecido e importante conceito nietzschiano do “espírito de vingança”, do qual não temos condições de tratar aqui.

Devido, ainda, ao enquadramento daquela brevidade, voltemos a Nietzsche, para auscultá-lo sobre a relação entre história e vida, sobretudo no que diz respeito à

temporalidade/historicidade relacionada à arte, em sua obra, “Considerações Extemporâneas”,¹⁸⁶ em especial, na segunda das três considerações que a constituem, intitulada “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”. A seguir, apresentamos uma de suas passagens, constante no final de seu primeiro parágrafo:

A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história.¹⁸⁷

Esse desdobramento conclusivo do pensamento desenvolvido por Nietzsche a respeito da ciência histórica, conforme o referido § 1 da obra em consulta, já se adéqua à compreensão posterior que pretendemos alcançar em sua totalidade sobre aquilo que anunciamos antes de apresentar essa primeira passagem, isto é, que ao homem do futuro - a partir desse último homem que se encontra mais influenciado pelo historicismo - interessa tão somente a história que ele próprio decide aqui e agora fazer, ou seja, construí-la nesse instante para então dominá-la em seu proveito, no sentido de que ele, o homem, possa se livrar de todo o determinismo do passado, do “foi assim”, *es war* em alemão, e, conseqüentemente, de todo o porvir, passando do “foi assim” - através de sua *decisão* realizada nesse instante presente – para o “assim eu quis que fosse”, em relação ao passado, e também para o “assim eu quererei que seja”, em relação ao futuro. O comentário de Gianni Vattimo ao qual recorreremos, que consta em sua obra já mencionada, “Diálogo com Nietzsche...”, pode ilustrar o que colocamos acima:

A atitude correta diante do passado consiste na prioridade atribuída a esse elemento não histórico sobre o histórico. Mais precisamente, isso significa que o passado é conhecido e revivido na consciência histórica apenas na medida em que serve à ação em curso, sem nenhuma preocupação de objetividade e de reconstrução fiel, mas com o objetivo de intensificar, facilitar e fortalecer a ação presente. O ser vivo tem necessidade de um “horizonte” dentro do qual possa se estabelecer e se estruturar, como em uma solução nutritiva; um horizonte só existe enquanto tem limites, e a capacidade de traçar esses limites escolhendo, aceitando, recusando, é aquilo que Nietzsche denomina aqui força plástica. A medida em que o estudo e o conhecimento do passado são úteis para a vida é dada pela medida de força plástica de que um indivíduo ou uma civilização dispõem [...].¹⁸⁸

¹⁸⁶ NIETZSCHE, F. *Considerações Extemporâneas*. In: Coleção Os Pensadores/Obras incompletas. Seleção de textos de Gérald Lebrun, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e posfácio de Antônio Cândido, 3ª edição, Editora Abril Cultural, São Paulo, 1983;

¹⁸⁷ *Idem*, p. 60;

¹⁸⁸ DN, op. cit., p. 19/20.

Nesse trecho, a expressão “força plástica” parece significar, justamente e grosso modo, toda ação realizada pelo homem e que, por essa compreensão, pode ser generalizada como “arte”, no sentido de simples produção ou *poiésis*. Entretanto, para além dessa aparência - como nos informa Robson Cordeiro - “A força plástica, na verdade, não é uma ação, mas a capacidade de poder considerar e desconsiderar, em sua justa medida para a vida”, algo absolutamente inconsciente e, não por acaso, feita ao próprio *acaso* e, no mais das vezes, consubstanciando-se sem nenhuma decisão de realizá-la em prol da vida mesma, como excelsa criação da existência. É ainda nesse sentido que a arte, aqui, pode ser interpretada como a força plástica capaz de se contrapor ao determinismo da temporalidade eterna, registrada, sobretudo, pelo passado histórico do homem como um “foi assim”. É o que parece ainda explicitar Vattimo, quando afirma: [...] *assim, arte é uma força eternizante na medida em que, com a ilusão da forma que produz, leva-nos a esquecer o devir e coloca-nos em um clima não histórico favorável à ação criativa. [...]*¹⁸⁹

A seguir, retomamos a fala de Nietzsche ainda sobre o assunto, porém, agora, num mais longo parágrafo, o sétimo, do mesmo subtítulo da obra consultada, com o objetivo de encerrar - nunca em definitivo - a investigação dessa questão, conforme a anunciada “brevidade”, como no fragmento abaixo:

O sentido histórico, quando reina *irrefreado* e traz todas as suas conseqüências, erradica o futuro, porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente na qual elas podem viver. A justiça histórica, mesmo quando é exercida efetivamente e em intenção pura, é uma virtude pavorosa, porque sempre solapa o que é vivo e o faz cair: seu julgamento é sempre uma condenação à morte. Quando por trás do impulso histórico não atua nenhum impulso construtivo, quando não se está destruindo e limpando terreno para que um futuro já vivo na esperança construa sua casa sobre o chão desimpedido, quando a justiça reina sozinha, então o instinto criador é despojado de sua força e de seu ânimo. Uma religião, por exemplo, que seja transposta em saber histórico, sob a regência da pura justiça, uma religião que em todo e por tudo seja conhecida cientificamente, ao fim desse caminho estará aniquilada.¹⁹⁰

Nessa primeira citação a respeito do “sentido histórico” correspondente ao problema da historicidade, referente ao conceito de “eterno retorno do mesmo”, Nietzsche parece querer nos fazer compreender que não se pode prescindir do *instante* criador, no sentido da vida artisticamente compreendida, e não, por via do racionalismo – como, de fato, tem sido a rotina cultural humana -, para o estabelecimento histórico não puramente científico tanto do futuro quanto do passado que *se quis*. Sobre esse aspecto, vejamos esta afirmativa do pensador:

O fundamento disso está em que, no cômputo histórico, sempre vem à luz tanto de falso, grosseiro, desumano, absurdo, violento, que a piedosa disposição à ilusão,

¹⁸⁹ Idem, p. 20;

¹⁹⁰ CEx, op. cit., p. 65.

somente na qual pode viver tudo o que quer viver, é necessariamente desbaratada: somente no amor, porém, somente envolto em sombras pela ilusão do amor, o homem cria, ou seja, somente na crença incondicional na perfeição e na justiça. A todo aquele que obrigaram a não mais amar incondicionalmente, cortaram as raízes de sua força: ele tem se tornar árido, ou desonesto. Nesses efeitos, a história é o oposto da arte: e somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los. [...]

¹⁹¹

Eis, nas duas últimas citações, como prévia e férrea conclusão, o veredito nietzschiano para a História no sentido de puro *historicismo*, que é tão somente maléfico à vida, mas que, apesar e justamente por isso, aponta para a possibilidade do seu contrário, isto é, como está descrito ao final da passagem, como *pura forma artística*. De sorte que a ciência histórica pode agir em prol da vida, e não, contra ela. Esse pensamento pode ser confrontado com a visão interpretativa de Gianni Vattimo, a saber:

[...] Também acerca da função da arte como antídoto para a doença histórica é preciso observar que a arte já tem para Nietzsche, mesmo antes das *Considerações Extemporâneas*, além do significado vinculado com a ilusão, um outro significado, que conservará até as últimas obras: “Contra a historiografia icônica e contra as ciências naturais são necessárias extraordinárias forças artísticas”, escreve em um apontamento de 1872. Nesse contexto já existe algo mais que a arte como ilusão que faz esquecer o dever: ela tem antes a função de criar as perspectivas unitárias que constituem a fisionomia e o estilo próprio de uma época ou de uma personalidade. Em outras palavras, a arte é sinônimo da própria criatividade da vida, que se opõe ao reflexo mecânico do passado ou do mundo natural. [...] A própria fisionomia de uma civilização livre da doença histórica é definida de uma maneira que a aproxima da obra de arte: nela a cultura tornou-se natureza, atingiu-se a perfeita unidade entre o interno e o externo. ¹⁹²

Essas palavras confirmam o maior objetivo desta nossa investigação, já anunciado desde o seu título. A passagem que precede aponta para o passo que já estávamos anteriormente dando, isto é, naquele contexto geral da “Vontade de poder”, a respeito de *ser* a cada instante do vir a ser, quando neste único tempo, o *presente*, é possível e necessário *decidir*. Por isso Nietzsche também vai explicitar que o caráter geral do *ser* é, justamente, o *vir a ser* que, no homem, implica decidir a construção e realização de si mesmo, portanto, segundo a compreensão geral: como a mais elevada das criações artísticas.

Mas vejamos ainda, antes mesmo da fala de Nietzsche, como é que alguns de seus melhores estudiosos nos explicam algo mais sobre o significado de *Vontade de poder* que outra coisa não é senão vontade de querer *ser* sempre cada vez mais forte. Por exemplo, a passagem constante na apresentação de Gilvan Fogel na obra póstuma de mesmo título - “Vontade de poder” - também já mencionada, assim nos anuncia:

¹⁹¹ Idem, *ibidem*;

¹⁹² DN, op. cit., p. 24/5.

Vontade, que não é nenhum poder da subjetividade humana, nada de decisão ou arbítrio de alguma faculdade subjetiva do homem, se refere, antes, à *transcendência* que caracteriza a inserção, que perfaz o círculo que é vida, que é *arché*. Assim, vontade fala da espontaneidade do irromper da vida, de seu livre movimento de *auto-exposição* ou *aparição*. Espontaneamente, gratuitamente, vida é acontecimento de vir à luz, fazer-se visível e, assim, *crescer*, isto é, agravar-se, intensificar-se. E isso mesmo é *poder*, à medida que é realização e, então, assim impõe-se, impera, vige e vale. É força – *essa* força – concretizada. Vida é vontade de poder, quer dizer, desde nada, a partir de nada, movimento livre (gratuito, sem porquê, sem causa) *de, para* [zur] *aparição* e, então, assim, imposição, vigência- poder. [...] ¹⁹³

Ou ainda, por uma mais extensa exposição dos tradutores Marcos Sinésio Pereira Fernandes (em especial homenagem a esse que desapareceu recentemente) e Francisco José Dias de Moraes para a mesma obra, que reproduzimos, na íntegra, objetivando não perder seu sentido, conforme supra:

O original alemão *Der Wille zur Macht* diz algo como “A Vontade direcionada e voltada para o poder”. Esse é o sentido conferido pela preposição “zu” (“para”). “A vontade de poder” diz, portanto, a vontade, o modo de ser, que se estrutura em consonância com o poder. Mas o que quer dizer poder? Poder não é aqui, como facilmente se poderia pensar, o poder já instituído e estabelecido, como o poder político, de modo que “vontade de poder” é, antes, a vontade em que o próprio poder é poder, em sua força de possibilitação. Todo empenho vigoroso e pleno de si é uma vontade que, por si mesma e desde si mesma, manifesta poder e é poder. Nós dizemos: “querer é poder”. O que há na vontade, à primeira vista, é uma transição. Vontade é a transição humana mais engajada do próprio empenho do homem em seu dirigir-se, dispor-se, orientar-se. ¹⁹⁴

Os autores acrescentam que,

Trata-se também de vontade oculta, reprimida, inconsciente, subconsciente, pervertida etc. Em todos os casos, afirmamos, está em jogo o empenho mais autêntico do homem, de acordo com Nietzsche. Dizemos, comumente, vontade de alguma coisa. Com isso estamos indicando: a vontade liga e empenha o homem sempre com referência a “alguma coisa”. Trata-se aqui do “objeto” da vontade. Vontade é sempre falta de... alguma coisa. Vontade é constitutivamente falta. Por isso foi proclamado: superior à vontade é sempre a satisfação, a completeza, o contentamento – o conter-se como completeza: a identidade: o ser. Mas, depois de todo contentamento, de toda completeza, renasce, como a Fênix das cinzas, sempre de novo: vontade – eis a mensagem que nos traz o pensamento de Nietzsche. [...] ¹⁹⁵

Assim, no que diz respeito ao significado do conceito de “Vontade de poder” nietzschiano, vejamos como o próprio Nietzsche se acerca dessa questão, sobretudo no que respeita à sua relação com a arte. Evidentemente, sempre que for necessário, como já acentuamos, tentaremos assim proceder apoiados em seus melhores intérpretes, especialmente na obra em consulta “Vontade de poder”, constituída do 3º livro intitulado “*Princípio de uma nova valoração*”, que é subdividido em quatro partes, a saber: 1. A vontade de poder como

¹⁹³ VP, op. cit., p. 11;

¹⁹⁴ Idem, p. 19;

¹⁹⁵ Idem, ibidem.

conhecimento, 2. A vontade de poder na natureza, 3. A vontade de poder como sociedade e indivíduo e 4. A vontade de poder como arte, que poderão nos auxiliar nessa tarefa.

A quarta parte já vinha sendo objeto de nossa pesquisa desde o início do terceiro capítulo. Porém, antes de nos aprofundarmos na proposição desse seu segundo ponto - *A arte como a mais elevada vontade de poder* - e pelas razões que já expusemos, da aparente inversão em relação à proposição nietzschiana, podemos ilustrar um pouco mais sobre o significado do conceito de “Vontade de poder” em Nietzsche, citando e comentando, pelo menos, um entre os vários aforismos de cada uma daquelas três primeiras partes referidas - Vontade de poder como conhecimento, como natureza e como sociedade e indivíduo, além de retomar a fala do filósofo na quarta parte - da Vontade de poder como arte.

Compreendido isso, podemos agora tecer considerações sobre o assunto da primeira parte, isto é, a Vontade de poder como conhecimento, através de um dos seus aforismos, o de nº 586, em sua parte “A”, no qual consta uma referência ao problema da diferença entre “mundo verdadeiro” e “mundo sensível”, um problema que já abordamos de modo breve. Porém, como está umbilicalmente ligado à condenação da arte por Platão, sua exposição aqui também nos interessa, para que possamos conhecer bem mais a “diferença”, conforme consta nas passagens seguintes:

As *seduções* que partem desse conceito são de três espécies: um mundo *desconhecido*: - somos aventureiros, curiosos – o que é conhecido parece nos fatigar (- o perigo do conceito jaz em que insinua para nós “esse” mundo como *conhecido*...); um *outro* mundo em que tudo é de outra maneira: - algo calcula em nós, nossa calma resignação e nosso silêncio perdem nisso o seu valor – talvez tudo vá bem, não esperamos em vão... o mundo onde tudo é de outra maneira, onde nós mesmos – quem sabe? – somos de outra maneira... um mundo *verdadeiro*: - esse é o mais esdrúxulo golpe e ataque que foi desferido contra nós; há tanta coisa incrustada na palavra “verdadeiro”! Involuntariamente presenteamos com tudo isso também o “mundo verdadeiro”: o mundo *verdadeiro* há de ser também um mundo *verídico*, um mundo tal que não nos engane, que não nos faça de tolo: acreditar nele é quase *haver* de acreditar (- por decência, tal como acontece entre seres que são dignos de confiança -).¹⁹⁶

Em completando Nietzsche essa sua exposição, apresentamo-la em seu formato *ipsis litteris*:

O conceito “o mundo desconhecido” insinua para nós *esse* mundo como já “conhecido” (- como aborrecido -)
o conceito “o outro mundo” insinua que o mundo *poderia ser de outra maneira* – suprime a necessidade e o fado (- é inútil *entregar-se, adequar-se* -)
o conceito o “mundo verdadeiro” insinua esse mundo como um mundo inverídico, enganador, desonesto, inautêntico, inessencial – *conseqüentemente*, também como um mundo não afeiçoado ao nosso uso (- é desaconselhável adaptar-se a ele; *é melhor*: repudiá-lo).¹⁹⁷

¹⁹⁶ VP, op. cit., p. 307;

¹⁹⁷ Idem, p. 308.

Podemos perceber, nas duas citações acima, sobretudo na segunda, que Nietzsche explicita, de modo conclusivo, a *diferença* entre mundo verdadeiro e aparente, que refletem a mais íntima e, digamos, até mesmo uma repulsiva concepção de mundo do platonismo, como já tivemos a oportunidade de expor, quando iniciamos a pesquisa sobre a relação entre arte e verdade, sobretudo no sentido da “aparência”.

Pensamos ser a “aparência” o caráter da verdade nietzschiana, para o caso da arte como sendo a sua própria essência, isto é, no sentido da necessidade da mentira, do engano e da ilusão como expressões de uma vontade de verdade, que é, apenas, uma forma daquela, quer dizer, da vontade de aparência. Em suma, são rebentos, em última instância, da criação, da própria coisa criada que, por sua efemeridade, é constituída do caráter absoluto da ilusão, conforme podemos entender daquela tradicional e conhecida passagem da crítica do filósofo ao seu “O nascimento da tragédia...” constante no parágrafo nº 853 de “Vontade de poder” e que já apontamos na brevíssima nota nº 129 do terceiro capítulo deste mesmo escrito.

Nossa insistência em tratar da questão da “verdade” em Nietzsche - o que já vimos fazendo desde o ponto anterior - justifica-se porque amplia o nosso conhecimento, no que diz respeito à compreensão da Arte como a mais elevada vontade de poder. Portanto, enquanto “verdade” signifique em Nietzsche “aparência”, que, por sua vez, segundo pensamos e reafirmamos, é a própria essência da arte, de modo que sobre o seu mais profundo significado e objetivando aquele maior entendimento, voltamos a recorrer à explicação de Cordeiro a respeito do assunto, constante em seu livro antes mencionado, “Nietzsche e a vontade de poder como arte”:

A aparência, portanto, longe de encobrir a verdade a revela. A verdade do real diz respeito ao seu caráter trágico, ao fato de que o real é primordialmente dor porque é sem fundo, abissal, é caos. O que aparece não é uma cópia imperfeita, uma ilusão criada pelo espírito humano que mascara essa realidade. Todo aparecer é sempre um modo, uma perspectiva em que o próprio real aparece, se deixa ver. Aparecer, portanto, consiste em se deixar ver através (per-spicere). Mas através de que? De uma forma, de uma imagem. Imagem, forma, perspectiva, contudo, não designam, como entendia Schopenhauer, [...], representações subjetivas do espírito. A perspectiva de uma coisa é o modo como a própria coisa se deixa ver. O que aparece, portanto, não é representação, um produto das formas subjetivas do espírito, mas o próprio fenômeno, o próprio real, a própria coisa, que aparece duplamente: como o que aparece mesmo e como o que se encobre em tudo o que aparece.¹⁹⁸

De acordo com o exposto nesse fragmento, podemos compreender a expressão nietzschiana Vontade de poder como “conhecimento”, pois, conforme o exemplo do aforismo da última passagem do filósofo, o homem (sobretudo o filósofo) busca o conhecimento, com base no pressuposto de que existem dois modos de alcançá-lo: um como supostamente possível

¹⁹⁸ NVPA, op. cit., p. 63.

através da crença – que, não raras vezes, é inconsciente e até permite à Religião uma conotação artística - num “mundo verdadeiro”, irreal; o outro, como sendo o consciente “mundo aparente”, porém, real e, portanto, também por uma oposição (falsa) que, justamente, reza contra quem busca.

Nietzsche, ao denunciar e demonstrar tal falsidade - a mentira, que constitui a existência daqueles supostos mundos - elimina tal oposição e faz prevalecer uma aparência do real, na forma de arte, de criação ou aquilo que se encobre, quer dizer, revela-se sem se mostrar inteiramente, como a efêmera verdade do ser em seu devir eterno. Mas, sobre essa questão da diferença entre os dois mundos, o verdadeiro e o aparente, ainda devemos nos debruçar mais à frente, devido ao que já nos referimos, isto é, a sua importância e complexidade diretamente relacionada ao conceito nietzschiano de arte, como veremos.

O próximo modo de melhorarmos nossa compreensão sobre o conceito de “vontade de poder” nietzschiano encontra-se na segunda parte acima referida, intitulada “Vontade de poder na natureza”. Vejamos um exemplo no aforismo nº 656, conforme segue:

A vontade de poder só pode externar-se em *resistências*; ela procura, portanto, por aquilo que lhe resiste – essa é a tendência original do protoplasma quando estende pseudópodes e tateia em torno de si. A apropriação e a incorporação são, antes de tudo, um querer-dominar, um formar, configurar e transfigurar, até que finalmente o dominado tenha passado inteiramente para o poder do agressor e o tenha aumentado. – Se essa incorporação não vingar, então provavelmente se arruína a configuração; e a *dualidade* aparece como consequência da vontade de poder: para não deixar perder-se o que foi dominado, a vontade de poder desvencilha-se em duas vontades (em certas circunstâncias, sem abandonar completamente a sua ligação uma com a outra). “Fome” é somente uma adaptação mais estreita, depois que a pulsão fundamental por poder ganhou uma constituição mais espiritual.¹⁹⁹

Eis aí, portanto, no trecho acima, um dos modos como Nietzsche, através de um exemplo retirado dos inúmeros fenômenos da natureza – a ação do protoplasma - demonstra ser a “vontade de poder”, isto é, seu “externar-se”, absolutamente redutível àquilo que lhe resiste; um indicativo de que toda forma de oposição, obstáculo e/ou qualquer dificuldade na vida corresponde a uma vontade de poder e trata-se da própria contraposição entre as infinitas vontades de poder na existência. Essa passagem também nos leva a entender o pensamento de Nietzsche de que ela é um exemplo da conformação das forças do mundo onde, inevitavelmente, ainda que pareça um paradoxo, somente os mais fortes correm mais risco de logo estiolar, pois, bem antes dos que ainda iniciam o seu processo de acúmulo de forças, o *quanta* de força dos

¹⁹⁹ VP, op. cit., p. 331.

mais fortes já se encontra muito próximo de seu estado final. Um exemplo disso são os pais em relação aos filhos - estes últimos, normalmente, desaparecerão tão somente após aqueles.

Nietzsche aborda essa questão do *quantum* de força em alguns dos 1.067 aforismos constantes na obra póstuma “Vontade de poder”. Porém, vejamos como Müller-Lauter, em seu escrito “A doutrina da vontade de poder em Nietzsche”, também já citada antes, interpreta o mesmo pensamento exposto no parágrafo anterior, como se pode conferir neste trecho:

Aquilo que Nietzsche denomina *uma* vontade de poder é, de fato, jogo de oposição [...] e concerto [...] de muitas vontades de poder, de todo modo organizadas em unidade. E aquela vontade está, por seu lado, inserida na contraposição e concerto de uma vontade de poder mais abrangente. Desse modo, um homem, por exemplo, forma um *quantum* de poder que organiza em si inúmeros *quanta* de poder. Em oposição e associação com outros homens, ele próprio pertence a “organismos” mais abrangentes. Coloca-se a questão: de que espécie é a extrema organização, a mais extensa vontade de poder? Como “*últimos organismos* cuja configuração vemos”. Nietzsche nomeia povos, estados, sociedades. Diferentemente de “configurações” ou “sinais”, eles são *efetivas formações de domínio*. Visto que neles, como organismos existentes, a essência da vontade de poder está dada como ser fáctico [...], os chamados últimos e supremos organismos podem ser utilizados como “ensinamento sobre (sic!) os primeiros organismos.”²⁰⁰

Observa-se assim – considerando o que está expresso no início da passagem - a importância do sentido de “oposição” entre as infinitas formas de manifestação da “Vontade de poder” e que vale repetir: “Aquilo que Nietzsche denomina *uma* vontade de poder é, de fato, jogo de oposição (*Gegenspiel*) e concerto (*Zusammenspiel*) de muitas vontades de poder, de todo modo organizadas em unidade”.

Podemos, agora, partir para a observância da terceira parte sobre o tratamento da Vontade de poder, como “sociedade e indivíduo”. Nietzsche afirma, através do aforismo nº 728, sempre no mesmo sentido do acúmulo de forças, mas agora se referindo à questão específica do indivíduo que, por isso, liga-se intimamente à sociedade, como segue:

Pertence ao conceito de ser vivo o fato de que ele deve crescer, - o fato de que deve alargar seu poder e, conseqüentemente, incorporar forças alheias. Sob a névoa da narcose moral, fala-se de um direito do indivíduo de defender-se: no mesmo sentido dever-se-ia mencionar também o seu direito de atacar: pois *ambos* – e o segundo ainda mais que o primeiro – são necessidades para todo ser vivo; o egoísmo defensivo e o agressivo não são questões de escolha ou mesmo de “vontade livre”, mas antes a *fatalidade* da vida. Nesse aspecto, é indiferente que se tenha em vista um indivíduo, um corpo vivo ou uma “sociedade” que anseia por ascensão. No fundo, o direito ao castigo (ou à autodefesa da sociedade) só é alcançado mediante um mau uso da palavra “direito”: um direito é adquirido por meio de tratados, - mas o proteger-se e o defender-se não repousam sobre nenhum tratado.²⁰¹

²⁰⁰ DVPN, op. cit., p. 96/7;

²⁰¹ VP, op. cit., p. 366/7.

Nietzsche prossegue com essa impressionante e até mesmo assustadora exposição do seu pensamento a respeito do conceito de “direito”, conforme dita “a *fatalidade* da vida”, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade por ele formada. E continua:

Ao menos, com a mesma boa-fé, um povo deveria indicar, como um direito, sua necessidade de conquista, seu apetite de poder, seja por meio das armas ou do comércio, da comunicação ou da colonização, - algo como um direito de crescimento. Uma sociedade que renuncia definitivamente ao seu *instinto* de guerra e à conquista está em franca decadência: está madura para a democracia e para o regime dos pequeno-burgueses... Na maioria dos casos, sem dúvida, os esforços para assegurar a paz são meros meios de entorpecimento.²⁰²

Veja-se que, cerca de cento e vinte anos depois que Nietzsche escreveu esse aforismo, que consta nas duas últimas citações acima, é assombrosa a forma aparentemente profética com que o filósofo anuncia a Vida como vontade de poder, mas que, de fato, era tão somente a constatação do que já vinha ocorrendo, justamente nos exemplos que delineiam a passagem precedente, sobretudo em seu final, que não é demais repetir em uma de suas partes: “Uma sociedade que renuncia definitivamente ao seu *instinto* de guerra e à conquista está em franca decadência: está madura para a democracia e para o regime dos pequeno-burgueses [...]”.

Depois desses esclarecimentos sobre os três primeiros modos como Nietzsche interpreta a vontade de poder - *conhecimento, natureza e sociedade/indivíduo* - podemos retornar agora àquela quarta parte que mais interessa para o atendimento de nosso objetivo - a Vontade de poder como arte. É nessa parte que podemos extrair de seus aforismos a mais profunda significação do fenômeno “arte” que possam nos auxiliar a compreender a proposição de ser a arte a mais elevada forma da vontade de poder, portanto, a continuar desenvolvendo a nossa própria proposição, que é o objeto maior desta investigação - a Arte como necessidade da existência em Nietzsche. Porém, o que diz, especificamente, a sentença proferida pela primeira vez por Heidegger de que *a arte é a mais elevada forma da vontade de poder?* Por “vontade de poder” assim como sobre “arte” já podemos nos assegurar de, ao menos minimamente, ter entendido algo a respeito, conforme pensamos tê-lo demonstrado nos parágrafos anteriores. Agora, resta-nos enveredar no “*por quê?*” em VP, Nietzsche parece, ainda que implicitamente, ter esse entendimento com extrema segurança, entre tantos outros que foram vistos durante esta pesquisa, pois que Filosofia, Metafísica, Religião, Ciência, a própria Arte (como estética) e outras formas de manifestação da vida são também rebentos que surgem como manifestações da Vontade de poder nietzschiana.

²⁰² Idem, p. 367.

Para entendermos essa grande nomeação *subentendida* da arte, realizada pela filosofia de Nietzsche, mesmo antes do proferir heideggeriano, precisamos revisitar algumas das já tradicionais passagens da sua obra, desde sua produção juvenil, e outras da fase madura, que tratam sobre o assunto, e amparados pelos mais capazes estudiosos do seu pensamento. Portanto, a partir de agora e da quarta parte - a *Vontade de poder como arte* - do terceiro livro da obra póstuma e, em seguida, de outros escritos do filósofo, buscaremos os fundamentos nietzschianos de tão importante afirmação de Heidegger, começando pela passagem do já bem famoso aforismo nº 853, em seu parágrafo de nº 4, já citado em parte, porém noutra contexto em que, diferente do próximo na passagem abaixo, o filósofo afirma o que segue:

Esse livro é desse modo, até mesmo antipessimista: a saber, no sentido de que ensina algo que é mais forte que o pessimismo, que é “mais divino” que a verdade. Ao que parece, ninguém mais do que o autor desse livro outorgaria tão seriamente a palavra a uma radical negação da vida, a um negar *em ação* a vida, mais do que em palavras. Ele sabe muito bem – ele o vivenciou, e talvez não tenha vivenciado senão isto! – que a arte tem *mais valor* do que a verdade.²⁰³

Novamente somos remetidos à questão da “verdade” que jamais nos abandonará, visto ser parte constituinte da inquietação do homem, de todo filosofar. Portanto, voltemos a nos deter mais um pouco e examinar, com mais profundidade, o que segue expresso na citação acima, pois que Nietzsche afirma “[...] que a arte tem *mais valor* do que a verdade”. O que significa tal afirmação? O que diz aí, então, “verdade”, de modo que se relacione com aquela proposição anterior e a qual, justamente, desejamos melhor compreender - que a arte é a mais elevada entre todas as demais formas da Vontade de poder?

Já afirmamos que é normal ser levado (pelo senso comum) a uma daquelas ideias de que a “verdade” corresponde à Ciência ou àquilo que, desde Aristóteles - a ele ainda hoje atribuído - seja a concepção do conceito de “verdade”. Nesse sentido e, grosso modo, “verdade” corresponde a tudo aquilo que, para o “entendimento” lógico do sujeito, tem-se por fundamento o seu oposto, ou seja, a afecção provinda do objeto. Será nesse sentido que Nietzsche quer dizer “verdade”? Senão, qual seria? E já que Nietzsche concebe, no sentido de Heidegger, que a arte é *a mais elevada forma da Vontade de poder* e que *a arte tem mais valor que a verdade*, não estará o filósofo entendendo que a arte é mais elevada porque cria ela mesma “valor” e com isso, a própria verdade? Talvez sim, talvez não! Por isso também, ou seja: de tais “talvez”, é preciso continuar investigando.

²⁰³ Idem, p. 427.

Como vimos, é sabido que o significado de verdade, da qual Nietzsche se ocupa na última passagem, está relacionado à diferença instituída entre “mundo verdadeiro” e “mundo aparente”, com o chamado mundo verdadeiro das Ideias de Platão, ou seja, o hiperurânio, ou melhor, o “platonismo”, como o filósofo classifica a consequência da influência de tal concepção do mundo das Ideias, contraposto ao mundo sensível, conforme já abordamos brevemente.

Portanto, como já foi apontado, é necessário retomar e aprofundar mais e melhor essa questão da diferença entre os dois mundos, por ser *imprescindível* ao fortalecimento da compreensão da filosofia de Nietzsche centrada na prioridade que ele atribui à arte e assim, com e através dela – conforme pensa Heidegger -, remetendo ao recorrente fato da modernidade e contemporaneidade do chamado “acabamento [nietzschiano] da Metafísica”, realizado pelo filósofo. Porém, esse aprofundamento deve ser feito denotando, mais e especificamente, uma consequência da diferença entre os dois mundos, ou seja: que será preciso para Nietzsche inverter tal diferença? O que, de fato, não ocorre porque não se trata disso. Mas como assim então? Tratar-se-á tão somente de uma simples mudança de posições, em que o mundo sensível passa a ocupar o lugar do mundo suprassensível e vice-versa? A propósito de Heidegger, como é deveras conhecida a tradicional interpretação da filosofia nietzschiana realizada por este filósofo de tão nobre cepa, é que podemos agora na sua também já citada obra, intitulada justamente “Nietzsche”, conferir como o mesmo explicita a respeito desta questão em pauta, constante de uma de suas passagens, no que segue:

Inverter o platonismo significa então: inverter a relação com o que dá a medida; o que no platonismo se encontra embaixo e quer ser medido a partir do supra-sensível precisa ser transportado para cima; é preciso colocar o supra-sensível inversamente a seu serviço. Em meio à realização da inversão, o sensível se transforma no ente propriamente dito, isto é, no verdadeiro, na verdade. O verdadeiro é o sensível. [...] ²⁰⁴

Na prática, essas palavras parecem confirmar um caráter de simples troca de lugares. Entretanto, “inversão”, para Nietzsche, significa eliminar a concepção de mundo suprassensível e, com ele, o próprio mundo sensível, de acordo com a concepção platônica dos dois mundos. Assim sendo, o que resta então, senão o “nada”? Mas como o “nada”? Em que sentido aqui se fala do “nada”? Será que Nietzsche está a tentar destruir um dos fundamentos da Tradição metafísica – extinguir o antigo entendimento lógico de que do “nada”, nada vem? Na opinião de Robson Cordeiro, “a questão não parece ser essa, mas propriamente outra: uma nova

²⁰⁴ NI, op. cit., 140.

compreensão do nada, que não é mais compreendido como negação do ente, mas como aquilo que o ente propriamente é”.

Ao nos colocarmos de acordo com tal opinião, cabe afirmar, de imediato, que o conceito de “nada”, em Nietzsche, é diametralmente oposto ao conceito tradicional de um “nada” como sendo um nada de *ser*, o que se coaduna com o questionamento do parágrafo anterior, pois que, para Nietzsche, trata-se do surgimento das condições ou de irrupção da vontade de poder *ser* o seu contrário, quer dizer, *ser* como contrário de não ser, ou do “nada” que nada é. Assim, trata-se de *ser* algo, ainda que esse seja impossível, como se esse *algo* pudesse ser alguma coisa cristalizada ou impossível de *não ser*, a não ser como devir, portanto, apenas como a eternidade do vir a ser enquanto condição de existência dos infinitos entes, e não, do *ente* mesmo que, por sua natureza, é finito.

Reiteramos que se trata de vida como vir a ser, quer dizer, como eterno desejo de *ser* que nunca é ou que só pode ser - de modo efetivo - conforme o seu *quantum* de força, com o qual cada ente *apolineamente* irrompe do caos dionisíaco, a partir do seu próprio “nada” individual de *ser*, em meio à multiplicidade do existir e, daí, o “eterno retorno do mesmo”, como já visto. Quanto ao que foi expresso acima, acentua Cordeiro: [...] *Essa realidade diz respeito tão somente à aparência, isto é, como sendo sem fundo, sem substrato algum por detrás. Nesse sentido ela é profunda, abissal. É nada, abismo, caos.*²⁰⁵

Assim, mesmo parecendo um não querer, acabamos adentrando aquilo que, por si mesmo, constitui a essência do significado da sentença heideggeriana de que *a arte é a mais elevada vontade de poder*. Até aqui, tentamos demonstrar não apenas tê-la compreendido, mas também nos fazer compreender, visto que não se trata de lhe dar uma definição cabal, mas tão somente de buscar, no bojo da filosofia de Nietzsche, aquilo que nela cumula o seu significado mesmo. Nesse ínterim, ocorreu que, durante a busca, deparamo-nos com o surgimento do livro “Nietzsche e a vontade de poder como arte: uma leitura a partir de Heidegger”, de Robson Cordeiro que, em boa medida, já tem contribuído para a realização dessa tarefa.

Em função do ocorrido, apesar do muito de contribuição dada, desejamos finalizar esta investigação retomando o referido livro de Cordeiro, em outras de suas importantes partes, pois que, ao longo do trabalho da pesquisa até aqui realizada, devido ao fato de já termos feito uma primeira leitura do referido livro, fomos percebendo que detém preciosas informações, capazes de possibilitar o êxito desse escrito, em particular, e com toda segurança, o de muitos outros em geral que dele fizerem uso e, conseqüentemente, a importância de proceder a uma releitura.

²⁰⁵ NVPA, op. cit., p. 72.

Porém e reproduzindo apenas as passagens que não pudemos antes aproveitar devido a sua, digamos, meia extemporaneidade, quando veio à luz em relação ao tempo do cumprimento dessa nossa tarefa, é que podemos - porque ainda há tempo para tanto - contemplar o nosso trabalho com o restante do conteúdo do livro de Cordeiro.

Apesar de a justificativa exposta acima e a clareza do livro, que é composto de uma introdução mais sete capítulos que abordam relevantes questões ligadas ao significado da arte na filosofia de Nietzsche nos trazer uma riquíssima miscelânea de informações, dispensando mais explicações, arrogar-nos-emos, quando muito, a tecer breves considerações sobre uma ou outra das passagens que assinalamos durante a investigação e se sentirmos tal necessidade, com o intuito de enriquecer mais o material que produzimos, sobretudo nessa fase conclusiva.

Agora, podemos começar a apreciar a Introdução do livro, onde Cordeiro apresenta um comentário de Nietzsche sobre o “Ecce Homo” (também reproduzido), respeitante às condições do surgimento do livro Zarathustra do filósofo, como segue:

[...] todo o primeiro Zarathustra invadiu-me, sobretudo o próprio Zarathustra, como tipo: mais corretamente, ele saltou sobre mim... (NIETZSCHE, Friedrich. *KSA 6*, p. 337). O que importa considerar nessa fala é o ato criador, como movimento súbito, abrupto, que irrompe num “instante”, e que impõe decisão, necessidade. O homem originariamente é decisão, e nele o que se decide diz respeito à hora e ao lugar extraordinários em que vida irrompe, aparece, mostra-se subitamente, sem mediação, como um raio que governa tudo a sua volta. O que é decisivo nasce apesar de tudo porque é princípio (“arché”), porque é vida que brota silenciosa, é um começo que não começa, pois quando vem a ser é porque já era, ou seja, já tinha começado, já vigorava silenciosamente, imperceptivelmente.²⁰⁶

Essas palavras nos remetem a refletir sobre o quanto é elevada a visão de Nietzsche que, segundo Martin Heidegger, promoveu o acabamento da Metafísica, porquanto tomar “decisão”, depois de ser compreendida e subsumida, é a única e necessária maneira que corresponde plenamente ao instante de irrupção existencial. O homem, consciente ou não disso, sempre se decide ou, pelo menos, tem necessidade de se manter decidido, justamente, no instante presente da vida, caso contrário, ele é semelhante a um animal qualquer, como vacas ruminando despreocupadamente, para usar a própria expressão de Nietzsche, em sua obra “Considerações extemporâneas”, e não, de homens *pensando* no melhor sentido da ação desse termo. Isso quer dizer que o homem é o único ente que *ek-siste* e chega até mesmo a invejar o animal que, por sua vez, já é um ente completo e não carece, ao contrário do homem, construir a si mesmo.

Numa das passagens que assinalamos do primeiro capítulo, intitulado “Vontade como vontade de poder”, Cordeiro liga à realidade do devir a cada instante - em que o homem precisa

²⁰⁶ Idem, p. 13.

decidir para ser - a inutilidade do esforço humano, representado pela metáfora de Sísifo, como segue:

O seu fazer decerto é inútil, por demais inútil, não serve para nada [...]. Para que então esforçar-se para nada? [...] se vida consiste nesse esforço inútil, não é para ser amaldiçoada e não saboreada? [...] Imaginar Sísifo satisfeito com a vida não é o maior dos despropósitos? Ao considerá-lo como o autêntico sábio Nietzsche o imagina como um herói trágico, como um homem tomado por uma visão trágica da vida, que não somente vê e quer ver o caráter terrível da existência, mas também quer vivê-lo [...]. Isto só é possível, no entanto, caso ele esteja cumulado com força, com poder. Para ser é preciso poder. Essa força, esse poder, que lhe permite essa percepção descomunal de vida é o que estamos aqui procurando interpretar como arte, que seria a expressão mais autêntica da vontade de poder, por permitir a percepção de vida como sendo aquilo que precisa sempre voltar a ser conquistado, como sendo a vontade de poder que eternamente retorna e que precisa sempre voltar a superar a si mesma.²⁰⁷

Para além da clareza dessas palavras, é perfeitamente audível em nosso ser, quando e a partir da compreensão do seu significado, começamos a desejar o mesmo desejo de Sísifo, isto é, de aumentar o nosso poder de querer *ser* e, portanto, querer viver cada vez mais, mesmo com alegria a cada instante da existência, em que ela se nos apresenta, ou não, com toda a sorte daquilo que normalmente consideramos como dificuldades da vida, nas quais justamente a vontade de poder encontra como *resistências* necessárias do existir, isto é, enquanto a “resistência” é o apaziguar do *querer* da Vontade.

E essa real alegria do homem só é possível quando ele consegue decidir, a cada instante, construir a si próprio, pois, sendo homem, originalmente, não passa de um *nada* (em sentido positivo) a ser construído, como acentua Cordeiro, numa passagem do seu livro, no segundo capítulo, intitulado: A arte em “O nascimento da tragédia...” reproduzido a seguir:

Para realizar o seu ser ele precisa, portanto, diferentemente da flor, esforçar-se, pois o homem é o único ser que existe, e existir é sair de si para realizar o seu próprio ser. Isto porque aquilo que ele vem a ser não está pré-determinado. O que ele é essencialmente, portanto, é só anúncio, possibilidade de ser, que precisa ainda ser conquistada. A sua natureza não é natureza de coisa. Originariamente ele é nada. O seu elemento é aquilo que Nietzsche designa como dionisíaco. Assim como mostrou Aristóteles, referindo-se à arte (“*teknê*”), que imita a natureza, mas por outro lado leva a cabo aquilo que ela foi incapaz de realizar, o homem, do mesmo modo, assim como imita aquilo que ele é, também o transfigura, no sentido de que o leva à realização através do seu esforço. Mas o que isto quer dizer?²⁰⁸

Cordeiro responde, com o objetivo de nos fazer refletir, mais profundamente, sobre o pensamento de Nietzsche a respeito das questões que vão surgindo relacionadas à Vontade de poder, como é o caso em pauta do *construir a si mesmo* do homem:

²⁰⁷ Idem, p. 33;

²⁰⁸ Idem, p. 48.

Imitar é “mimésis”, que não é pura imitação, mas sim movimento de aparecimento. A tarefa primordial do homem é produzir (“poiein”) a si mesmo, deixar o seu ser aparecer, vir à luz. A sua atividade é, portanto, poética, pois consiste numa produção (“poiésis”), que é “mimésis”, no sentido de que consiste no aparecer, no revelar-se do seu próprio ser, que vem a ser à medida em que é feito, produzido pelo seu fazer. Isto que é o ser do homem, que ele imita, só aparece como perspectiva. Nesse sentido, existir para o homem consiste em iluminar aquilo que ele próprio é, trazer para a luz o seu ser, mas de um modo sempre perspectivístico.²⁰⁹

Nas duas citações acima, Cordeiro nos remete a outros conceitos muito significativos do pensamento filosófico de Nietzsche, como os de “aparência” e “perspectiva”, entre outros que, no terceiro capítulo, intitulado “Verdade e aparência”, podemos conferir melhor em qual sentido da linguagem nietzschiana eles são aplicados, como nesta passagem:

Com relação a isto é preciso esclarecer, em primeiro lugar, que a “aparência” não diz respeito ao modo subjetivo pelo qual o homem organiza e dispõe o real. Não é o homem enquanto sujeito que valora, cria perspectivas, vê. Ao “perceber, o homem, na verdade, é apanhado, capturado pelo perceber”. “Perceber”, no caso, é afeto, “pathos”, perspectiva de ser que se abre, se mostra, aparece, e que em seu aparecer permite ao homem “perceber” o real em seu processo originário de constituição. O homem, portanto, é feito e constituído pelo “perceber”. A aparência não é uma criação sua; antes é o próprio real que ao aparecer como uma dada perspectiva de vida possibilita a constituição do homem e da própria realidade.²¹⁰

Na segunda sentença da citação acima que reproduzimos: [...] Não é o homem enquanto sujeito que valora, cria perspectivas, vê. [...], parece surgir uma sutil contradição em relação ao que foi dito quando do nosso estudo sobre o “nihilismo” na passagem correspondente à nota nº 165, onde Cordeiro faz a seguinte afirmação: [...] Isto porque a própria compreensão que o homem tem da existência já é decorrente do seu poder de avaliar [...] e na mesma citação também ele diz: [...] O homem, como animal avaliador, é aquele que ao criar valor lança-se ao aumento de poder [...]. Atentemos que é no corpo mesmo dessas citações onde encontramos a resposta para a sutileza dessa diferença das afirmações. Na primeira, Cordeiro acentua que o poder que o homem detém como “sujeito, eu, consciência” (citação nº 165), decorre do fato de ser homem “feito e constituído pelo ‘perceber’” (citação nº 210). Isso significa que o próprio criar humano não resulta de uma “decisão” pessoal do homem, mas de “uma dada perspectiva” para a qual o homem pode encontrar-se na obediência da possibilidade de *ser*.

Assim, passagens como a da última citação acima vão se concatenando tanto com anteriores quanto com outras subsequentes e, passo a passo, vão interligando-se e dando aquele

²⁰⁹ Idem, p. 48/9;

²¹⁰ Idem, p. 56.

devido sentido de tal ligação. È o que acontece, por exemplo, com a próxima passagem do capítulo quarto, intitulado “A relação entre arte e verdade”, em que Cordeiro acentua:

[...] A verdade do real, no entanto, é aquela para a qual o homem só vai despertar quando se superar como sujeito, subjetividade, quando deixar de perceber o real como objeto, como aquilo cuja verdade é sinônimo de representação, de adequação da coisa [...] às categorias de sua razão. Categorias como substância, causalidade são, segundo Nietzsche, maneiras fictícias de representar o real, a fim de torná-lo consistente, constante, mas como isso, falso. Essa mentira, no entanto, é necessária, pois é uma condição mesma da vida, conforme podemos ver no fragmento 11[415]: “temos necessidade da mentira para sobrepujarmos essa realidade, essa verdade, quer dizer, para vivermos”. A mentira a que ele está se referindo diz respeito à mentira da substancialidade, da causalidade, da existência de uma essência por trás da aparência, da suposição de que a linguagem lógico-conceitual é a linguagem que expressa a verdade, de que só é verdadeiro aquilo que pode ser representado claro e distintamente. [...] ²¹¹

De fato, a mentira, no sentido de uma suposta substancialidade ou de uma essência, de um *ser* que estaria encoberto pela aparência, é aquilo que, sendo a própria aparência, expressa-se como arte e que à mentira (como hipocrisia) se contrapõe, como o modo de *ser* em seu vir a ser. Na próxima passagem constante do quinto capítulo intitulado “Arte e niilismo”, Cordeiro enuncia:

A partir do vigor da arte, contudo, vida se mostra como trasbordamento, excesso, desperdício. Através da arte vida aparece como aquilo que é para ser desperdiçada, ou seja, como um criar que só visa o próprio criar, o ato criador. Assim, se contrapõe ao niilismo como movimento de negação da vida. Nietzsche expõe explicitamente a relação entre arte e niilismo no fragmento 17 [3], escrito entre maio e junho de 1888, no qual ele compreende a arte como “... a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora da vida, a grande estimulante de vida. A arte como única força contrária, antibudista, anti-niilista por excelência.” Por isso, conforme estamos procurando mostrar, Nietzsche compreende a arte como a forma mais elevada da vontade de poder, pois, é por seu intermédio que a vontade de poder se revela como a força primordial da vida. [...] ²¹²

Conforme podemos observar na citação acima, em Nietzsche, a expressão “força primordial da vida” não se refere a nenhum tipo de “força”, sobretudo em sentido subjetivista que dependesse de um, digamos, saudável estado psicológico e, muito menos, físico, mas, tão somente, em um abandonar-se a um “acontecer”, a uma abertura ou à afecção (*pathos*) da vontade de poder ou a um tomar-se por embriaguez. Assim continua Robson Cordeiro, agora, numa das passagens do sexto capítulo, “A embriaguez como estado estético”, do seu livro aqui estudado, como segue logo abaixo:

O deixar acontecer da própria coisa implica a paciência pela espera do seu tempo certo, a sua lânguida horti-cultura, lânguida porque precisa ser fraca, porque não deve querer

²¹¹ Idem, p. 72;

²¹² Idem, p. 93/4.

demais, nem de menos, porque não pode antecipar-se ou adiantar-se ao acontecer da própria coisa. [...] Isto designa um estado de embriaguez, de elevado sentimento de poder, que só pode aquilo que é preciso poder para a coisa acontecer, o que também corresponde a um estado de “extrema agudeza de certos sentidos”. Esse estado designa um estar tomado por afeto, “*pathos*”, um estado de tensão vital com a coisa, de escuta do tempo certo do seu acontecer. Esse estado de alerta, no entanto, não designa o estado de atenção do eu, mas um abandonar-se ao aparecer do fenômeno. O homem não se abandona ao fenômeno enquanto um eu previamente constituído, que percebe o fenômeno a partir das faculdades de sua subjetividade, mas sim enquanto um nada, um oco, que, nesse abandono, procura preencher o vazio do seu ser.²¹³

Em consonância com a última parte da citação acima sobre o abandonar-se do homem ao fenômeno, isto é, ao afeto ou *phatos*, no sétimo e último capítulo, intitulado “A arte e o artista”, Cordeiro expõe, a partir de uma fala de Nietzsche, intitulada “O viandante e sua sombra”, do seu Zarathustra - que também aqui reproduzimos -, outra significativa passagem concernente àquilo que, pensamos nós, já retrata uma noção do homem que há de vir a partir do último homem. Vejamos, então, a passagem como segue, em sua forma *ipsis litteris*:

A passagem então é do claro ao escuro. A indissolúvel relação entre o claro e o escuro é expressa por Nietzsche em “o viandante e sua Sombra”, quando o viandante assim fala para a sombra:

tu saberás, eu amo a sombra assim como amo a luz. Para que haja beleza do rosto, clareza do discurso, firmeza de caráter, é a sombra tão necessária quanto à luz. Não são adversários: antes, elas se seguram afetuosamente nas mãos, e quando a luz desaparece, a sombra se lhe arrasta atrás.²¹⁴

Para concluir, Cordeiro novamente nos remete a mais uma interpretação explicativa da fala de Nietzsche constante na citação precedente e nos força, de modo benfazejo, a refletir sobre essa profunda filosofia nietzschiana:

No homem a sombra se lhe arrasta atrás como aquilo que há de vir, como possibilidade, poder ser. Platão, na alegoria da caverna, utiliza a imagem da luz para falar de ideia. Isto porque a luz, assim como a ideia, é o que nos permite “ver”. A luz, como aquilo que possibilita ver é translúcida, transparente. Ela nos possibilita ver, mas ela mesma, enquanto luz, não é vista, pois não vemos a luz, e sim as coisas que ela ilumina. Assim também ocorre com as lentes dos nossos olhos, que nos possibilitam ver, mas que não são vistos quando olhamos para alguma coisa. O ver do filósofo, do artista, conforme Nietzsche procura descrever, é aquele capaz de ver esse ver, ou seja, capaz de ver as lentes que o propicia ver, no caso, o afeto. Isto ele o faz por meio da arte, ou melhor, através do estado estético fundamental, a embriaguez. Platão, de modo parecido também considerava o filósofo como aquele capaz de ver a ideia. O que propiciava esse ver, segundo ele, era Eros, o delírio erótico.²¹⁵

²¹³ Idem, p. 103;

²¹⁴ Idem, p. 106/7;

²¹⁵ Idem, *ibidem*.

Com este último trecho, em que Cordeiro se utiliza do “Mito da Caverna” e do “Mito de Eros” para ilustrar a sua explicação, e reforçados com as anteriores passagens de cada um dos sete capítulos do seu livro, precisamos encerrar este trabalho. Antes, porém, devemos dizer que esperamos ter conseguido expressar algo sobre o significado da sentença heideggeriana a respeito da implícita compreensão nietzschiana de que *a arte é a mais elevada forma da vontade de poder* e, sobretudo, ter demonstrado o sentido geral de nossa propositura nesta investigação, que é, justamente, conforme o seu título principal, “A necessidade da arte para a existência na filosofia de Nietzsche”. E, na medida em que, então, pudemos apresentar, é ela, a arte – enquanto esta se revele pelo pensamento nietzschiano a máxima expressão da Vontade de poder ou criação -, a própria Existência mesma ou, ainda, a Vida como se nos apresenta a cada instante do devir eterno.

CONCLUSÃO

Esta investigação, cujo objeto de estudo foi a arte, abordada não simplesmente no sentido estético ou das “belas artes”, mas conforme a proposição do pensamento de Nietzsche, isto é, “arte” como criação que, em suas duas formas fundamentais - a dionisíaca e a apolínea – revelam-se, conforme nossa propositura, necessárias à existência, razão por que esse filósofo a nomeou como sendo a expressão maior da vida ou, em linguagem heideggeriana, como a mais elevada manifestação da Vontade de poder. Assim, considerando o nosso intento, procuramos, de início, identificar o conceito tradicional de arte, com base nos mitos gregos de Apolo e Dionísio, fundados na historiografia oficial apresentada inicialmente por Walter Friedrich Otto, no que refere ao deus Apolo, e por Junito de Souza Brandão, que nos informa sobre o deus Dionísio, cada qual através de sua característica interpretativa própria.

Ao fornecer preciosas informações, tanto Otto quanto Brandão contribuem para se entender bem mais os deuses representativos dos impulsos apolíneos e dionisíacos, correspondentes, um e outro, à constituição e à dissolução de vida. Com e a partir dessas referências historiográficas, passamos a tratar a questão da arte devido à influência de tais mitos e, aos poucos, fomos sendo introduzidos na filosofia já mais madura de Nietzsche, ou seja, ao mesmo tempo em que o entendimento de “arte” agora é para esse filósofo a expressão do “sonho”. Esse termo corresponde ao impulso apolíneo e, assim como o termo “embriaguez”, corresponde ao impulso dionisíaco. Essa fase intermediária do amadurecimento do pensamento nietzschiano relacionado à arte irrompe, especialmente, quando vem à luz a sua obra “Crepúsculo dos ídolos”, também já citada.

Num segundo momento da nossa investigação, tratamos da questão da “Tragédia grega” e de sua conseqüente dissolução euripidiano-socrática, promovida pelo pensamento de Sócrates e perpetrada pelas ações do poeta Eurípides. Sob a total visão da filosofia de Nietzsche, desde os seus textos juvenis, apresentamos uma abordagem sobre a tragédia e seu desenvolvimento, a partir de Ésquilo e Sófocles, denotando *como* o que aqui designamos de *Herança socrática na arte trágica* - já desde esses fundadores gregos da Tragédia e depois especialmente com Eurípides - pode então morrer essa majestosa arte motivada pela influência do racionalismo socrático. Para dar conta dessa parte da investigação, voltamos novamente nosso olhar para a historiografia oficial para extraímos dela, agora e através da contribuição interpretativa de W. Jaeger em sua obra *Paidéia*, o significado do “fenômeno” Sócrates e, como depois da hegemonia histórica do pensamento de Aristóteles, na Idade Média, alcançou o pai da lógica o pódio mais

elevado da Tradição filosófica na Modernidade e como aconteceu o que nos pareceu expresso de um modo muito parcial, o mais duro, violento e insidioso combate de Nietzsche contra o que ficou caracterizado pelo termo “socratismo”.

Por fim, nos imiscuímos na questão da “Arte como vontade de poder”. A princípio, isso levou a investigar como a arte se relaciona com a verdade e o niilismo, procurando desenvolvê-la com o apoio de importantes comentadores para compreender bem mais o significado - ainda que implícito em Nietzsche - do seu máximo *entendimento* direcionado à arte, a saber: “Arte como a mais elevada forma da vontade de poder”. Esse pensamento, mais tarde, materializou-se como uma proposição do pensamento de Heidegger encontrado em sua obra “Nietzsche”.

Nesse contexto, compreender tal proposição heideggeriana leva, de um modo forçoso, à impressionante conclusão de Heidegger de que foi Nietzsche o filósofo que alcançou efetivamente o “acabamento” da Metafísica, ou seja, o seu cume mais elevado e que, por diversas vezes, mencionamos ao longo da pesquisa, sobretudo na sua terceira e última parte. Na tentativa de dar um acabamento mais fino ao final desta investigação, recorreremos ao trabalho interpretativo de Robson Cordeiro, especialmente pelo fato de tratar a questão da proposição da “Arte como a mais elevada vontade de poder” a partir do seu autor, ou seja, do pensamento de Heidegger, que tratou essa proposição como sendo um conteúdo implícito da filosofia de Nietzsche. Assim, procuramos evitar nos submeter diretamente ao pensamento heideggeriano a respeito de tal proposição porque, mais das vezes, é comum o pensamento de Nietzsche ser ofuscado pelo de Heidegger ou mesmo alguma confusão entre eles, sobretudo para os iniciantes do estudo da filosofia de ambos.

No panorama das ações praticadas durante a investigação, tentamos demonstrar ou, pelo menos, justificar aquilo a que nos propusemos: fazer uma abordagem sobre a “Arte como necessidade para a existência na filosofia de Nietzsche”, e não, de Heidegger ou qualquer outro filósofo da mesma elevação. Assim, estamos seguros absolutamente de dois aspectos: o primeiro é que, no esforço para realizar este trabalho investigativo, estivemos passíveis dos mais variados erros, de incompreensões e mesmo de alguns equívocos; o segundo é que jamais nos daríamos essa oportunidade de crescer, isto é, de superar tais erros, incompreensões e equívocos sem decidir por escrevê-lo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Editora ARS Poética, São Paulo, 1993;

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

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Vol. II, 18ª, Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 2009;

CORDEIRO, R. C. *Nietzsche e a vontade de poder como arte: uma leitura a partir de Heidegger*. Editora Universitária/UFPB. João Pessoa/PB, 2010;

FOGEL, G. *O homem doente do homem e a transfiguração da dor: uma leitura de Da visão e do enigma em Assim falava Zaratustra, de Frederico Nietzsche*. Editora Mauad X, Rio de Janeiro, 2010;

HEIDEGGER, M. *Caminhos da Floresta*. Editora Edições 70, São Paulo, 2008;

_____. *Nietzsche*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Vol. I. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2010;

_____. *Nietzsche*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Vol. II. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2007;

JAEGER, W. W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira, 4ª ed., Editora Martins Fontes, São Paulo, 2001;

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. In Coleção: Os Pensadores. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger, 2ª edição, Editora Abril Cultural, São Paulo, 1983;

MACHADO, R. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Tradução do alemão e Notas: Pedro Sússekind. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2005;

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006;

MÜLLER-LAUTER, W. *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. Tradução Oswaldo Giacoia, Editora Annablume, São Paulo, 1997;

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. Editora Companhia da Letras, São Paulo, 2001;

_____ *A genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. Editora Companhia da Letras, São Paulo, 1998;

_____ *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução de Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos Souza. Revisão da tradução: Marco Casanova. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2005;

_____ *A vontade de poder*. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes, Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2008;

_____ *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução e Prefácio: Pedro Süsskind. 3ª edição. Editora 7 Letras, Rio de Janeiro/RJ, 2005;

_____ *Crepúsculos dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza, 2ª reimpressão. Editora Companhia da Letras, São Paulo, 2006;

_____ *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2008;

_____ *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Vol. II. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza, Companhia da Letras, São Paulo, 2008;

_____ *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Tradução de Ernani Chaves. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006;

_____ *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: Jacó Guinsburg. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2007;

OTTO, W. F. *Os deuses da Grécia. A imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução: Ordep Serra. Odisseus Editora, São Paulo, 2005;

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editora EDUFPA, Belém, 2000;

SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, 3ª edição, Editora Iluminuras, São Paulo, 1995;

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Jair Barboza. Editora UNESP, São Paulo, 2011;

VATTIMO, G. *Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000*. Tradução: Silvana Cobucci Leite, Martins Fontes, 2010;

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U.v. *Filologia do futuro! Primeira parte*. Publicado por Irmãos Bornträger, Ed. Eggers, Berlin, 1872. Apud: “Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia”, conf. nota nº 1, p. 151.